Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Maria Carlota de Alencar Pires

Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll

Rio de Janeiro
2007

Maria Carlota de Alencar Pires

Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll

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. Francisco Venceslau dos Santos

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P667 Pires, Maria Carlota de Alencar.
Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll /Maria Carlota de Alencar Pires. – 2007.
285f.

Orientadora: Francisco Venceslau dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. João, do Rio, 1881-1922 . Memórias de um rato de hotel - Teses. 2. Noll, João Gilberto, 1946 - Bandoleiros - Teses. I.Carneiro, Flávio Martins. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

_____ _____

Assinatura Data

PIRES, Maria Carlota de Alencar. *Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll*. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras, 2007. 285 fl. mimeo. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

BANCA EXAMIDADORA:

_____

Professor Doutor Francisco Venceslau dos Santos - UERJ (Orientador)

_____

Professora Doutora Carlinda Fragale Pate Nuñez - UERJ (Membro da Banca)

_____

Professor Doutor Luiz Fernando M. de Carvalho - Univ. Estácio de Sá (Membro da Banca)

_____

Professora Doutora Marília Rothier Cardoso - PUC-RJ (Membro da Banca)

_____

Professor Doutor Roberto Acízelo Q. de Souza - UERJ (Membro da Banca)

_____

Professora Doutora Maria Conceição Monteiro - UERJ (Suplente)

_____

Professora Doutora Marta Alkimin Vieira - UFRJ (Suplente)

Dedicatória

Eu sempre acreditei que depois da tempestade vem a bonança. Sim, depois de enfrentar o grande desafio da escrita desta tese, quando me encontrava num turbilhão e emaranhado de idéias sobre o palpitante tema da autobiografia de ficção, abriu-se entre negras nuvens carregadas de tempestade um céu límpido de azul brigadeiro. Um céu que foi trazido por u'a mão amiga, que me destinou seguir em frente, driblando os obstáculos, transformando as pedras soltas do caminho em pontes de passagem segura. Mão amiga que me conduziu na escuridão, me apontando claridade nas duas pontas de um túnel de incertezas, me segurando à beira do poço, mesmo diante dos revezes de ser intelectual num País de tantas mazelas, de tantos abismos. Mão amiga que me trouxe as mesmas estrelas que contemplam o céu de outra pátria, de outra identidade, de outra cultura. Esta mão amiga que me fez acreditar que a fé em Deus não possui fronteiras, não possui enigmas, nem bilhete de identidade. Hoje dedico este mesmo céu límpido, estrelado, já grafado com certeza na minha autobiografia verídica, ao meu amigo Gabor Peter Nagy, meu orientador de esperanças num mundo mais justo, mel-hor!

Maria Carlota de Alencar Pires
21 de fevereiro de 2007

Agradecimentos

Agradeço a todos os meus Professores que me acompanharam, direta ou indiretamente, ao longo da minha trajetória, no Instituto de Letras da UERJ, e também em outros Institutos onde fui aluna eletiva. Trajetória essa que se iniciou em 1993, primeiro como aluna de graduação do Curso de Língua Portuguesa e Literatura, depois como mestranda e doutoranda de Literatura Brasileira e Literatura Comparada, respectivamente.

Agradeço especialmente ao meu orientador, Professor Francisco Venceslau dos Santos, que alargou os meus horizontes de expectativas sobre a Teoria da Literatura, enriquecendo sobremaneira o meu cabedal de conhecimentos, desde o Mestrado até este momento, em que defendo com unhas, dentes e entusiasmo o fruto do nosso trabalho de pesquisa. Esta Tese é certamente o resultado magno de toda a minha vivência acadêmica, de importância decisiva para a minha formação profissional, numa área extremamente desafiadora dentro das Letras. Transita entre seus mais diversos suportes de conhecimento, como a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicanálise, a Lingüística, a Filologia, e tantas outras disciplinas, formatadas genericamente na expressão "Literatura", e, por isso mesmo, creio, de natureza comparativa. Ao atravessar esses outros campos da Literatura, pude compreender que estamos mergulhados, inexoravelmente, num mundo feito de letras, de textos, de narrativas, que nos fisgam a cada momento, colocando-nos à prova no desenvolvimento de novos *corpus* teórica em torno do que convencionalmente chamamos "área de Letras". Cabe-nos, então, puxar os variados fios que nos prendem a um campo de conhecimento tão específico, e ao mesmo tempo tão amplo, com o compromisso de se chegar sempre a um melhor entendimento sobre a realidade e seus eventos. Realidade que se abre como um livro a ser interpretado. Para lembrar a minha inesquecível Professora Vera Lúcia Casa Nova, aprendi uma fundamental lição da Teoria Literária, nos primeiros períodos de graduação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): "A obra é aberta, mas não é escancarada", nos dizia Vera, a quem muito agradeço pelo grandioso apoio, que me trouxe ao Rio de Janeiro.

Agradeço, *in memoriam*, ao meu inesquecível Professor Éder Paim, com quem cursei a cadeira de Literatura, sob uma ótica excepcional e já acadêmica, ao longo dos dois últimos anos do então Segundo Grau, no Colégio Estadual Central Governador Milton Campos: cenário do romance *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, que, como Rubens Braga, além de inúmeros políticos mineiros, também passou pelo Central, eternizado pelos belos jardins projetados pelo arquiteto Niemayer.

Agradeço, em especial, ao Professor João César de Castro Rocha, que, como o Éder, me fez enxergar que o mundo da Literatura é dinâmico e abissal, como o mergulho que pratico, mas sempre feliz! Agradeço, sobretudo, pelo empenho administrativo, desde o Mestrado, na obtenção de minha licença da área técnica, garantindo o recurso do PROCASE – Programa de Capacitação do Servidor. Sem este recurso seria bastante difícil prosseguir nesta jornada acadêmica, que já faz parte da minha autobiografia. Muito obrigada ao João César, sempre amigo.

Agradeço da mesma forma à Professora Carlinda Fragale Pate Nunez pelo seu irrestrito empenho nos meus empreendimentos, e também aos e-mails sempre tão atenciosos.

Agradeço também ao Professor Gustavo Bernardo Crause, pelo espaço sempre disponível na publicação dos meus escritos acadêmicos em seu "sítio cético de literatura e espanto", que muito me honra pelo reconhecimento. E também agradeço pela amizade fraterna!

Agradeço à Maria Celina Muniz Barreto, minha sempre chefe e fada-madrinha, pela empresa do PROCASE, e por todo o incentivo desde o Mestrado, tanto na minha área acadêmica quanto na técnica, quando pude ter a oportunidade de redigir o Projeto "1º Congresso Nacional de Saúde e Segurança do Trabalhador nas Universidades Brasileiras".

Agradeço igualmente à Professora Nilcéia Freire, então reitora desta UERJ, que não hesitou na minha liberação da área técnica em tempo integral para as minhas pesquisas no Doutorado, e pelo reconhecimento dos meus Projetos na Universidade.

Agradeço aos meus colegas de trabalho no Departamento de Saúde da UERJ, o DESSAUD, sempre interessados no meu crescimento pessoal e profissional.

Agradeço aos meus colegas de trabalho na Secretaria da Pós-Graduação de Letras, em especial ao Jorge Luiz Santos e à Luciana Ferreira Barbosa, pela atenção, gentileza e carinho com que sempre estiveram prontos a sanar qualquer dúvida, prestar informações e auxiliar em outras questões de cunho acadêmico e administrativo, ao longo dos seis anos em que estive inserida no Programa de Pós-Graduação.

Agradeço ao Professor José Fernandes Quadra pelo interesse nos meus Projetos na Universidade, tanto na área técnica, quanto na minha área acadêmica.

Agradeço igualmente ao Professor Nival Nunes de Almeida, por todo o incentivo e apoio, especialmente na corroboração do PROCASE.

Agradeço finalmente ao João Gilberto Noll, pelo incentivo, pelos e-mails trocados, pelos bate-papos ao longo das oficinas literárias ministradas na UERJ. Agradeço, sobretudo, pela sua amizade, que desde 1994 faz parte da minha autobiografia de vida, de ficção e de verdade!

Sinopse

Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e em João Gilberto Noll: perspectivas dos novos paradigmas da cultura, atualização de conceitos sobre a autobiografia de ficção, como gênero literário. O decadentismo e a esquizofrenia como marcas de fins do séc. XIX e do XX, em *Memórias de um rato de hotel* e *Bandoleiros*. A oralidade, a historicidade, a memória do futuro na escrita de si, e os eventos das subjetividades agônicas, dispersas no cotidiano.

Autobiografia, historicidade, decadentismo, memória do futuro.

Resumo

A análise de arquivos jornalísticos para a formação do conceito de historicidade em torno das obras *Memórias de um rato de hotel* (1912), de João do Rio, e *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, foi a nossa primeira contribuição para a formação do objeto autobiografia de ficção, ou autoficção, como também denominamos. A partir desses arquivos de memórias, relativos a dois contextos finisseculares, o XIX e o XX respectivamente, pudemos compreender a historicidade como matriz do nosso objeto autoficção, permeada pelo que Foucault chama de efetividade cotidiana. Essa efetividade do cotidiano é costurada pelo fio da oralidade, que se refere ao elenco das atividades humanas no todo social, tendo como principal característica a ação comunicativa entre os sujeitos. Assim, ligamos a oralidade à historicidade em duas perspectivas complementares: os ditos e os escritos. A primeira diz respeito aos processos da comunicação humana e suas trocas simbólicas, que são projetadas na cultura: os ditos. A segunda se refere ao produto das representações literais do sujeito, grafadas no dorso impresso da memória: os escritos. A memória é a chave de acesso à escrita do si, que se distingue do que chamamos de autoficção, porque nessa última prevalecem as experiências do tempo presente para o futuro. *Memórias de um rato de hotel* é a escrita de um Eu-autor, contando do cárcere as suas experiências de gatuno no contexto da *belle époque* carioca. Por meio da memória, ele reconstrói o contexto finissecular, enfatizando a degradação urbana e a decadência ética da burguesia em ascensão, nos tempos da recém-inaugurada República. Na autoficção *Bandoleiros*, temos o relato vertiginoso de um Eu-narrador, contando do seus fracassos literários e conjugais. Ele é um escritor decadente, transitando nos espaços degradados da pós-modernidade, retirando dessa perambulação o material vivo de seu livro *Sol macabro*. Nessa autoficção, Noll registra as impressões sobre a realidade dos 1980, focalizando as subjetividades agônicas à margem do capitalismo tardio, num trânsito indômito entre Porto Alegre, Rio de Janeiro e os Estados Unidos. Na nossa tese, compreendemos a realidade como a matéria plástica da autobiografia de ficção. A experiência mundana do escritor é também forte aliada na composição de uma estética subjetiva, ou subjestética, que está para além do auto-retrato narcísico da autobiografia, em suas formas tradicionais.

Abstract

The analysis of journalistic files for the construction of the historicity concept around the works of João do Rio: *Memórias de um rato de hotel* (1912), and of João Gilberto Noll: *Bandoleiros* (1985) was our first contribution for the formation of the fictional autobiography object, also called auto-fiction. Starting from these two memory archives, pertaining, respectively, to the 19th and 20th turn-of-the-century contexts, we can acknowledge historicity as the matrix of our auto-fiction object, permeated by what Foucault labeled everyday effectiveness. This effectiveness of our every-days is seamed with the thread of orality, concerning to the set of human activities in the social wholeness, and which main characteristic is the communicative action among the subjects. Thus we can link orality to historicity in two complementary perspectives: the said and the written. The first one concerns to the human communication processes and their sign swaps, which are projected on the culture: the sayings. The second one refers to the literal representations output of a subject, spelled upon the printed surface of memory: the writings. Memory is the access key to the writing of the self, that differs from what we call auto-fiction, for in the last prevail the

present time experiences to the future. *Memórias de um rato de hotel* is the writing of a Me-author, telling us from jail his experiences as a thief in Rio's *belle époque* context. Through memory, he rebuilds the turn-of-the-century ambience, emphasizing the urban degradation and ethical decay of the ascending bourgeoisie of the just inaugurated Republic. In the auto-fiction *Bandoleiros* we find the vertiginous account of a Me-narrator telling of his literary and matrimonial failures. He is a decadent writer, wandering in the decayed spaces of post-modernity, saving from this perambulation the live material of his book *Sol macabro*. In this auto-fiction Noll records his impressions about the reality of the 1980's, focusing the agonic subjectivities by sides of the late-capitalism, in untamed transit between Porto Alegre, Rio de Janeiro and USA. In our thesis we acknowledge reality as the plastic matter for fictional autobiography. The writer's mundane experience is also a strong support for the building of a subjective aesthetic – or 'subjaesthetic' – that stands beyond the narcissist self-portrait of autobiography in its traditional forms.

Riassunto

L'analisi degli archivi giornalistici per la formazione del concetto di storicità sulle opere "*Memórias de um rato de hotel*" (1912) di João do Rio, e "*Bandoleiros*" (1985), di João Gilberto Noll, è stata il nostro primo contributo alla formazione dell'oggetto autobiografia di finzione, o autofinzione, come abbiamo anche denominato. A partire da questi archivi di memorie, relativi a due contesti di fine secolo, rispettivamente il XIX° e il XX°, abbiamo potuto capire la storicità quale matrice del nostro oggetto autofinzione, compenetrata per quello che Foucault chiama di effettività quotidiana. Questa effettività del quotidiano é cucita per il filo dell'oralità, che se riferisce all'elenco delle attività umane nella società, avendo come principale caratteristica l'azione comunicativa fra i sogetti. In questo modo, leghiamo l'oralità e la storicità in due prospettive complementari: i detti e gli scritti. La prima dice rispetto ai processi della communicazione umana e ai suoi scambi simbolici che sono proietatti nella cultura: i detti. La seconda si riferisce al prodotto delle representazioni letterarie del soggetto, scritte nel dorso impresso della memoria: gli scritti. La memoria è la chiave di accesso alla scrittura del sè, che si distinguisce da quello che chiamiamo di autofinzione, perchè in quest'ultima predominano l'esperienza del tempo presente per il futuro. "*Memórias de um rato de hotel*" è lo scritto di un io-autore, che racconta dal carcere le sue esperienze come ladro nel contesto della *belle époque* carioca. Per mezzo della memoria, lui ricostruisce il contesto di fine secolo, enfatizando il degrado urbano e la decadenza etica della borghesia in ascesa, ai tempi dell'appena-inaugurata Republica. Nell'autofinzione "*Bandoleiros*", abbiamo il racconto vertiginoso di un io-narratore, che parla dei suoi fiaschi letterari e matrimoniali. Egli è un scrittore decadente, che circola negli spazi degradati della pos-modernità, raccogliendo da questo vagare la materia viva per il suo libro "*Sol macabro*". In questa autofinzione, Noll registra le impressioni sulla realtà degli anni 1980, focalizzando le soggetività in agonia al margine del capitalismo tardivo, in un cammino indomito fra Porto Alegre, Rio de Janeiro e gli Stati Uniti. Nella nostra tesi comprendiamo la realtà come materia plastica della autobiografia di finzione. La esperienza mondana del scrittore è anche una forte alleata nella composizione di una estetica sogettiva, o soggestetica, che è al di là del autoritrato narcisista dell'autobiografia, nelle sue forme tradizionali.

Sumário

Introdução: Rotas para a autobiografia de ficção em João do Rio e em João Gilberto Noll **13**

1. Os arquivos da memória, a autobiografia de ficção, os ditos e os contraditos em um contexto *belle époque* no último quartel do século XIX **32**

1.1. A oralidade como forma de Poder: o Eu-autor e a veracidade dos ditos e dos escritos nas Memórias de um rato de hotel **32**

1.2. Conversações à margem da oralidade: dândis, mocinhas e prostitutas; Dr. Antônio, o *voyeur* da *belle époque* **49**

1.3. As configurações subjestéticas de um rato de hotel: o crime e as rasuras na fantasmagoria autoral **64**

1.4. Estados imanentes do contraditório: decadentismo e dandismo na estética autobiográfica de João do Rio **77**

2. *Bandoleiros* e os ditos do contraditório às margens do final do século XX **93**

2.1. A desordem do dito e as pré-figurações da pós-modernidade brasileira **93**

2.2. A modernidade tardia e as narrativas do contraditório no cinema *Bandoleiros* **107**

2.3. O inventário do Eu e a reinvenção do cotidiano: os elementos da historicidade para a construção da autobiografia de ficção nas *Memórias de um rato de hotel* e em *Bandoleiros* **119**

2.4. Bandoleiros e a sociedade minimal: representações dos novos projetos da pós-modernidade **133**

3. Na ordem dos escritos as rasuras dos ditos: João do Rio e a nova cena cultural de uma estética finissecular **146**

3.1. A memória das ruas e a arte da tatuagem: elementos de auto-reflexividade numa escrita desencantada **146**

3.2. A historicidade e o lugar na desordem do pós-colonialismo brasileiro: inscrições para uma memória do futuro **164**

3.3. A escrita do si, a autobiografia de ficção, os arquivos da historicidade e o lugar das *Memórias de um rato de hotel* na efetividade do cotidiano **176**

3.4. Confirmando os escritos do Dr. Antônio: o dicionário de gírias do crime e a confissão como estética da autobiografia 189

4. João Gilberto Noll e os arquivos da autoficção: sexualidade, utopia e solidão no tempo da pós-modernidade 201

4.1. A experiência da historicidade nos escritos de *Bandoleiros* e de *Sol macabro* 201

4.2. *Bandoleiros* e o treino do cotidiano: perambulação e preguiça no tempo da pós-modernidade 217

4.3. Decadentismo, erotismo e morte em *Bandoleiros*: signos de uma escrita de urgência na pós-modernidade 231

4.4. Minimalismo e esquizofrenia como signos da autoficção de João Gilberto Noll 245

5. Conclusão 260

Anexo – Notas e Biografias 265

Referências Bibliográficas 272

Foi então que reparei que havia estado a arrumar os papéis debaixo de um óleo, comprado pelo meu pai na Feira da Ladra, representando uma Virgem de tez amarelada. Sorri, pensando na cena que a minha mãe teria feito, ao ver o objecto - mais um - a entrar pela casa. O facto de, no relógio da sala de jantar, terem tocado as oito horas, quebrou o fio das minhas reflexões. Com a anuência das minhas irmãs, trouxe para casa os documentos que tinham pertencido à família, tendo-lhes prometido arrumar o espólio.

Enquanto a minha mãe perdia a sua memória, eu ganhava a minha. De início, meti a documentação dentro de uma arca na minha cave, onde ficou meses. Até que, na Primavera de 2001, a curiosidade venceu as resistências. Comecei por ler as cartas de namoro da minha avó, um núcleo envolto em papel de prata e atado com um lacinho de seda. Fiquei tão comovida que só passadas semanas consegui abrir os restantes pacotes, entre eles o que guardava as cartas de namoro escritas pelo meu pai. Finalmente, num monte de papéis avulsos, descobri o «Diário» que a minha mãe redigira enquanto adolescente. Arrumei o material como se de documentos de uma investigação se tratasse.

(Maria Filomena Mónica in *Bilhete de identidade*)

Introdução

Rotas para a autobiografia de ficção em João do Rio e em João Gilberto Noll

Para a fundamentação desta nossa Tese *Autobiografia de ficção como matéria de historicidade em João do Rio e João Gilberto Noll*, buscamos em diferentes fontes os fios teóricos que mais se ajustam ao tratamento e ampliação de conceitos relevantes e inovadores para o campo da Teoria Literária.

Para tanto, tomamos o enfoque do comparativismo, a fim de consolidarmos a autobiografia de ficção como gênero literário possível. A nossa abordagem se direciona a dois autores brasileiros pertencentes a dois distintos contextos de fim-de-século, o XIX e o XX, respectivamente às figuras de João do Rio[1] e João Gilberto Noll[2].

Neste esforço, percorremos dois caminhos complementares. O primeiro se volta para o arcabouço teórico, com o qual trabalhamos ao longo do Curso de Mestrado. Na ocasião, tivemos a oportunidade de trabalharmos em torno de conceitos fundamentais, que se aplicaram à ficção do escritor João Gilberto Noll, nas aulas do Professor Francisco Venceslau dos Santos. Formulamos conceitos como historicidade, lugar, memória do futuro e subjetividades agônicas, entre outros, que apontaram para o norte de nossa Dissertação: *Fragmentos do Pós-Modernismo: memória do futuro, historicidade e lugar em Bandoleiros* (2002).

O segundo caminho nos leva ao levantamento e conseqüente análise de arquivos jornalísticos. Por meio deles, acessamos os dois diferentes contextos finisseculares, em torno de João do Rio e João Gilberto Noll, destacando daí o cenário sociocultural e suas ocorrências simbólicas.

Em nossa tese buscamos revitalizar, de um lado, o conceito de **lugar** (BHABHA, 1998)[3] e seus resíduos socioculturais do passado, em *Memórias de um rato de hotel* (1912) de João do Rio; e de outro lado o conceito de **historicidade** (JAMESON, 2000)[4] e seus reflexos no presente, em *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll.

Tratamos as referidas obras na perspectiva da autobiografia de ficção, ou autoficção, como também denominamos. O nosso objeto "autobiografia de ficção" não se confunde com o gênero biográfico, nem tampouco com aqueles conceitos ulteriormente discutidos por Philippe Lejeune[5], no seu *Pacto autobiográfico* (1975).

Deixamos claro, desde já, que o gênero biográfico compreende um conceito bastante abrangente, visto que nele temos um elenco de variados aspectos da vida de uma celebridade que, de modo geral, não está viva. A biografia é uma prática antiga que se prestou na Idade Média, por exemplo, para registrar a vida de reis e rainhas, a fim de extrair delas os acontecimentos políticos e historiográficos. Já no contexto contemporâneo, é crescente o número de biografias sobre celebridades do momento, personagens históricos, autores consagrados, mortos ou mesmo vivos, nas quais o biógrafo ressalta os aspectos psicológicos, emocionais e comportamentais do biografado, colocando-se então a biografia como monumento e não mais como peça historiográfica.

Por outro lado, para Lejeune, a autobiografia como revelação de si, ou, em outras palavras, como a narrativa de uma pessoa da realidade objetiva, sendo ela celebridade ou mesmo anônima, estabelece o que ele denomina de pacto autobiográfico com o leitor. Em outras palavras, para o teórico haverá sempre uma fidelidade autoral sobre os fatos narrados, que será admitida pelo leitor como um relato real e não ficcional, da maneira que o concebemos na ficção. No entanto, admitimos a autobiografia de ficção como um objeto que está cada vez mais presente na vida literária.

São inesgotáveis os exemplos de autobiografia factual, a exemplo dos relatos de experiência, que perpassaram o contexto literário dos 1970 e se estenderam até o início dos 1980. Para citar apenas um exemplo do gênero, apontamos aqui *Feliz ano velho* (1982), o tocante relato autobiográfico de Marcelo Rubens Paiva[6], recorde de venda logo em sua primeira edição. O jovem Marcelo relata todos os acontecimentos que antecederam um acidente sofrido numa praia do litoral paulista, deixando-o tetraplégico. Esse forte e emocionante relato transcende em muito ao simples contar de uma história de si mesmo. *Feliz ano velho* é, sobretudo, um retrato profundo e sensível sobre os jovens no cenário político de um Brasil pós-1964, ainda sob os efeitos da Ditadura Militar.

Em nossa concepção, acreditamos que toda narrativa de primeira pessoa possui um caráter autobiográfico, seja de cunho factual, seja de cunho ficcional, como narrativa de si mesmo. A autobiografia de ficção, como gênero literário, revela tanto a historicidade quanto uma memória que se direciona para o futuro, estando ambas imbricadas no presente.

Nas conceituações mais clássicas de memória, o signo da história é sempre vetor paradigmático dos resíduos do passado, guardados nos acervos de memória, a exemplos dos museus, das edificações antigas, dos monumentos, e dos arquivos nacionais. Esses últimos

compreendem as formas fixas da historiografia, e se prestam a instigantes pesquisas sobre fatos e *modus vivendi* de épocas já distantes no tempo.

A memória do futuro, em seu caráter ficcional, se relaciona com o que denominamos de historicidade e não com a história propriamente dita. Desta última, a memória retira as referências do passado, que estão implicitadas no presente, seguindo uma certa linearidade tempo-espacial. Por outro lado, a historicidade se volta para os eventos do cotidiano, em um presente contínuo. Tais eventos se configuram como vetores de uma memória localizável no porvir. Na autoficção a narrativa ocorre sempre no presente propriamente dita, mas sim, o resgate de temporalidades narrativas, em algum momento posterior ao ponto final espetado pelo autor.

Com efeito, a memória do futuro na autobiografia de ficção é articulada a partir de um significante que está ausente. Este significante não está em conformidade com o tempo presente da narrativa, por coincidir com o circuito comunicativo, estabelecido entre o significado da obra e a interpretação que se faz dela. Em outras palavras, o significante passa a integrar a narrativa pela via do leitor, que é o interpretante da obra, cuja perspectiva é a decifração dos significados simbólicos, que a ficção remonta como "enigma", conforme Adorno[7] designa em sua obra *Teoria Estética (*1982).

Para Adorno, toda obra de arte, especialmente a Literatura, possui um caráter enigmático. Esse enigma é intrinsecamente fundido à História, e, portanto, ele também se constitui como processo dinâmico, que envolve passado e presente. Mas, na nossa abordagem, o enigma que buscamos desvelar na autobiografia de ficção direciona-se para a historicidade, em sua face do presente para o futuro.

Este enigma pode ser também entendido como um significante que está ausente, quando se nota sua presença no tempo/espaço da narrativa, que é a "forma" e o "fundo" da memória do futuro no presente. A Ficção passa a preencher este vazio significante a partir de sua leitura, fechando-se, nesse sentido, o circuito comunicativo entre escritor e leitor, tendo como propósito a revelação da obra, que nunca se esgota em si mesma. Compreendemos, pois, que toda obra de ficção é uma memória aberta que se volta para o futuro, pois ela só terá existência no presente quando de sua descoberta pelo leitor num momento posterior ao de sua criação.

Tomamos aqui o conceito de narrativa em seu aspecto *lato*, pois em nossas concepções a narrativa é tudo aquilo que remonta a uma exegese cultural, contendo nela todos os eventos

da vida humana, em seus diferentes aspectos, os quais movem a História. Nessa ótica, ela pode ser, ou não, de cunho ficcional. No caso da narrativa de ficção, esta dissolve as linhas fixas da História, em seu sentido tradicional, para revelar diferentes aspectos do cotidiano. Denominamos este movimento da ficção de historicidade, que não é escrita por um sujeito da História, mas, antes, por subjetividades que ocupam um dado lugar de enunciação no tempo/espaço do tecido sociocultural. Esses lugares de enunciação influenciam os enunciados que as subjetividades irão construir simbolicamente nas narrativas culturais pela via da oralidade.

Podemos citar um exemplo bastante interessante de oralidade na narrativa de ficção, como é o caso do jagunço Riobaldo em *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa[8]. Esse intrigante personagem de Rosa, ao narrar as suas memórias, projeta uma fala que está intrinsecamente fundida a uma oralidade, que traz à tona outras vozes, de narrativas reveladoras sobre aspectos culturais e sociais do *modus vivendi* do sertanejo em certa localidade das Minas Gerais.

Em Guimarães Rosa, essa experiência de oralidade envolve um Eu-narrador, que conta suas experiências a um Outro, que se encontra do lado de fora do texto, portanto ele é extrínseco à narrativa. Nesse sentido, o Eu e o Outro se integram ao tecido sociocultural para garantir as narrativas de cunho autobiográfico, produzindo, dessa maneira, o registro vivo da historicidade que os anais da História Oficial não conseguem reter. Registro esse, que apenas a ficção é capaz de fixar, como na história de Riobaldo, que se apaixona pelo sertanejo Diadorim, sem saber do real sentido de sua paixão, já que "o jagunço" Diadorim habitava na verdade um corpo de mulher.

A ficção de cunho autobiográfico aproveita também o *locus* enunciativo das subjetividades agônicas em seus aspectos históricos, sociais, psicológicos, políticos, ideológicos, culturais e antropológicos, para criar no presente, com a presença implícita, tanto do autor quanto do leitor, novos significados simbólicos de uma subjetividade deslizante. Tais significados constituem os meandros da historicidade.

Procuramos, dessa forma, ampliar o conceito de memória do futuro, bem como o de historicidade, tornando-os válidos, e não os refutando como hipóteses, mas os confirmando também na autobiografia de ficção.

Ao cotejarmos duas vozes, distintas a priori, identificamos os mesmos timbres agônicos de estar-se em mundos de fim-de-século, reveladas pelos escritos intrigantes de João

do Rio e de João Gilberto Noll. Vozes que apontam para a ruptura do silêncio em torno das subjetividades sem anais, sem História que as possa representar, como vimos em *Memórias de um rato de hotel* e em *Bandoleiros*, respectivamente.

João do Rio, em seu instigante artigo jornalístico "O representativo do roubo inteligente", datado de 20/08/1911, publicado no jornal *A notícia*, induz o leitor a pensar nas *Memórias de um rato de hotel* como sendo os escritos de um Outro. Essas "memórias" teriam sido apenas lhe repassadas e por ele compiladas nessa peça autobiográfica de um suposto Artur Antunes Maciel,[9] um gaúcho de família abastada, que entrara para a arte do roubo, adotando o pseudônimo de Dr. Antônio, e que se especializou em praticar furtos de grande inteligência, nos mais diferentes hotéis de luxo do Rio de Janeiro, em pleno contexto da *belle époque* carioca.

Neste artigo, publicado por Plínio Doyle[10] na abertura das *Memórias de um rato de hotel*, na última edição de 2000, João do Rio, leitor de Maurice Leblanc,[11] logo fundamenta um paralelo entre o admirável gatuno Dr. Antônio e o engenhoso Arsène Lupin[12], de Leblanc, que tinha grandiosa habilidade para o furto de obras de arte, dando grande trabalho para a polícia francesa dos fins do século XIX.

Ainda no artigo, João do Rio tece uma crítica mordaz, e com grande dose de humor, ao que ele denominou de "representativo de nossa ladroeira", considerando que toda cultura que se preze deve ter um representante do crime, a exemplo de Arsène Lupin, verdadeiramente amado pelos seus leitores da nova burguesia francesa, entre muitos outros do gênero. O Dr. Antônio, então, irá preencher a nossa "falha cultural", em pleno contexto de efervescência republicana, visto que os escritos são datados de 1885, e atravessam o final do século, quando supostamente o Artur Antunes Maciel, já em idade madura, decadente e muito doente, escreve cronologicamente as suas memórias de dentro do cárcere.

Com efeito, o Dr. Antônio, ainda fora da prisão, descortina um arsenal de veleidades no novo tecido social glamouroso da *belle époque* carioca, a partir do projeto arquitetônico de Pereira Passos[13], iniciado com a derrubada do Morro do Castelo, e culminando com a abertura da então chamada Avenida Central, entre os anos de 1903 e 1904. A cidade se fragmenta e cede lugar aos novos sobrados e vitrines, chegados direto de Paris, através do espelho modelar do novo projeto de identidade cultural. Sua opacidade ocultava os resíduos disformes que a recém República não foi capaz de minimizar, como a questão da Abolição dos escravos, que foram banidos do Morro do Castelo, sendo obrigados a migrarem para outros morros nas

adjacências do centro do Rio de Janeiro. Formaram desde então, primeiramente cinturões de mocambos, e depois, as atuais favelas, que os sucessivos governos republicanos ignoraram por completo, como se pode observar no conto *Os livres acampamentos da miséria,* de João do Rio (1917).

Neste conto, João do Rio mostra o *modus vivendi* dos habitantes dos mocambos do Morro de Santo Antônio, na subida do Largo da Carioca, cuja existência o narrador jamais suspeitara nos arredores do Centro da *belle époque*. Mulatos de violão em punho, soldados em folga, mulheres de vida livre e trabalhadores de subemprego delineavam o cenário do Morro.

Em outro inquietante conto, João do Rio desvela subjetividades criminosas, que se encontram do lado de dentro das grades de uma galeria prisional, dividida por um imenso tapume. Neste conto, intitulado *A galeria superior,* (DO RIO, 1912), os detentos se deparam por entre as grades apenas com um tapume, pintado de cal, que impede a visão da outra galeria em frente, constituída pelos vários cubículos abarrotados de presos, em suas mais variadas delinqüências.

Quando diminuía a vigilância entre uma galeria e outra, os detentos trocavam jornais, cartas e outros objetos de recordação. Atiravam tudo por cima do tapume, conversavam entre si, mesmo sem poder se olhar. Aqui temos um diálogo de "cegos" que conspiram o ódio, a raiva e o desespero da confinação sufocante da superlotação. Os crimes são os mais diversos, desde estupro de crianças e jovens, até os furtos mais banais. Nas galerias a promiscuidade é algo de devastador, o que os torna ainda mais hostis e perversos. A pedagogia do crime solapa a mente dos mais desprovidos da sorte, trabalhadores humildes que por um deslize foram confinados na "chancelaria" do crime.

Com efeito, o Dr. Antônio, diferentemente dessas subjetividades agônicas, dotado da astúcia e da arte do disfarce, flana célere por entre as nobres galerias da *belle époque* e pelos hotéis de luxo, praticando os engenhosos furtos até, o momento do infortúnio prisional. Mesmo assim, o sofismático gatuno, ao estilo de Arsène Lupin, sempre escapa da prisão pela porta da frente, pois não há provas suficientes que o levem definitivamente para o confinamento judicial, fato que, como sugere João do Rio, tem seus dias contados para Artur Antunes Maciel, ou Dr. Antônio, como foi mais conhecido naquele contexto. Nesse sentido, a dúvida autoral permanece como enigma fundamental dos escritos das *Memórias de um rato de hotel*, que talvez nunca seja decifrado.

Bandoleiros, por sua vez, está para além, da materialização de um olhar-câmera, antimimético, em desobediência às formas mais evidentes do realismo sociológico da narrativa dos 1970, por exemplo. Observamos neste romance de Noll, o surgimento da subjetividade fractal em meio a um tecido sociocultural igualmente fragmentado. Noll capta, ao mesmo tempo em que incorpora à sua literatura cinematográfica, os detalhes mínimos do lado avesso da realidade do contemporâneo, em que não há mais um projeto político, ideológico ou mesmo de identidade, porque as fraturas no signo sociocultural resultam no surgimento de inúmeros projetos pertinentes às subjetividades deslizantes no todo social. Essas subjetividades, que denominamos de agônicas, se refletem, ao mesmo tempo em que são refletidas, nas novas mídias.

A fragmentação subjetiva, a mendicância, a decadência do espaço urbano são alguns dos temas que lastreiam o roteiro *sui generis* de *Bandoleiros*, longe de qualquer *glamour* da *belle époque* carioca. *Bandoleiros* é a autobiografia de um escritor decadente, vagando pelos espaços insólitos da cidade. Ele retira das imagens dos filmes *western*, assim como da realidade em volta, a matéria viva de sua ficção *Sol macabro*, que constitui a metáfora irônica desses fitas.

A memória em Noll é o aporte para o deslocamento das imagens e transferência de sentidos, traduzidos por meio das vivências do sujeito-narrador em seus constantes deslocamentos, em uma viagem sem rota e sem roteiros, constatando apenas a inexorabilidade do existir. O escritor de *Sol macabro* escreve as suas memórias para se manter no silêncio, no isolamento, no anonimato. Entretanto, este silêncio é rompido por meio de seus próprios escritos, que trazem à superfície outras vozes, outras subjetividades, outros lugares enunciativos, que pululam nos meandros da narrativa de Noll.

A partir desse silêncio de João Gilberto Noll, surge, em meio a um complexo cenário fragmentado brasileiro, na abertura dos anos 1980, uma ficção incomum, diferente e diferenciada do projeto realista dos anos 70. O ineditismo da linguagem cinematográfica, tridimensional, supra-real e enigmática, surge naquele período marcadamente heterogêneo – já gerenciado pelo incremento da globalização – com o timbre agônico do novo tecido sociocultural fragmentado.

Esse período também é caracterizado pela volta à legalidade dos partidos de esquerda, pela atmosfera de revitalização da sociedade civil organizada, pelas manifestações sindicalistas, pelos movimentos eclesiais de base, pela organização das feministas e do

movimento gay, para citar alguns exemplos dentre tantos outros projetos socioculturais e políticos, os quais se traduziram como tentativa de reformulação de uma identidade, no novo contexto democrático brasileiro.

João Gilberto Noll inaugura no Brasil o estilo do pastiche, dos cortes narrativos, como se a própria linguagem imprimisse no texto a mimese cinematográfica de curtas-metragens. Esta técnica se evidencia com a publicação de seu primeiro trabalho, o livro de contos *O cego e a dançarina* (1980), cujo imaginário sinestésico traz à tona a supra-realidade do drama humano de estar-se fragmentado no capitalismo tardio, igualmente fragmentado. No conto *Alguma coisa urgentemente*, do referido livro, Noll revela à contraluz cenas que coincidem com o período mais tenso do regime autoritário, contudo sem a roupagem panfletária ou mesmo de denúncia sociopolítica. Neste conto, o escritor apresenta uma narrativa simples e direta, de cunho mais simbólico, rompendo em definitivo com as outras narrativas coladas àquela realidade dos 1970. Vivemos a compressão dos espaços urbanos, em que as relações interpessoais são perpassadas por um silêncio entre vizinhos. Tal silêncio é revelador das vicissitudes humanas observadas, muitas vezes, pelas lentes dos binóculos ocultos dos *voyeurs*, como em *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago[14]. Este conto de Noll foi adaptado para o cinema em 1984 por Murilo Salles sob o título *Nunca fomos tão felizes.*

Por outras lentes, vemos no conto de Noll a diluição de um adolescente diante da ausência não explicada do pai, e sem qualquer referencial materno. O adolescente de 17 anos se vê sozinho em um apartamento na Avenida Atlântica, em Copacabana, emprestado por um amigo estrangeiro de seu pai, fato este implícito no texto. O pai aparece apenas esporadicamente para lhe deixar algum dinheiro. Depois de um longo intervalo, o pai surge repentinamente com um dos braços amputado, também sem nenhuma explicação para o jovem, que se vê em meio à decadência material e existencial, tendo de prostituir-se em um relacionamento homoerótico, no qual obtém apenas o necessário para a mensalidade do colégio.

O garoto, diante do quase cadáver do pai – depositário de uma memória cada vez mais inacessível a ele – tenta reunir forças para “fazer alguma coisa urgentemente”, como se estivesse imobilizado, em meio ao desmoronamento de sua única referência identitária. O garoto guarda, em seu pequeno mundo incomunicável, um segredo do qual sequer tem conhecimento. Ele conhece apenas os fragmentos de seu cotidiano: a mensalidade da escola atrasada, o dinheiro acabando, o apartamento sujo se desmoronando aos poucos, o sexo com a

empregada do colega, o cachorro-quente na barraquinha da Genial, e o silêncio mórbido do pai.

Alguma coisa urgentemente desvela uma impossibilidade comunicativa que se abre como uma via de mão dupla, na qual o silêncio do pai para com o filho se desdobra no silêncio desse para com os outros. Contudo, o silêncio do filho significa a sua incapacidade de converter um segredo em algo que o colocasse no lugar do enraizamento, no lugar da normalidade do cotidiano, da vida. O silêncio do pai clandestino se traduz na metáfora dos fragmentos descolados de um projeto utópico que não vingou na década anterior.

Mas, nos anos 1980, ao estabelecermos uma comparação entre *Bandoleiros* e outros textos de João Gilberto Noll, a exemplo de *Hotel Atlântico* (1989) e *Um quieto animal da esquina* (1991), poderemos notar diferenças características, visceralmente marcantes na narrativa de *Bandoleiros.*

Trata-se de uma escrita extremamente complexa, no qual o indeterminismo do foco narrativo revela um espaço textual deslizante, tanto ao nível do enunciado, quanto ao nível da enunciação. Podemos entender, em outras palavras, que a construção do texto não segue uma linearidade temporal, isto é, início, meio e fim cronologicamente dispostos na narrativa, mas, ao contrário, promove a descentralização na sua articulação, ocorrendo uma desconfiguração do roteiro, já que o texto compreende duas autobiografias que se entrecruzam.

O desenquadramento do foco narrativo e a disjunção do objeto textual incidem sobre o *locus* enunciativo, desarticulando a narrativa, do ponto de vista da ficção dita pós-moderna, causando a sensação de descontinuidade e estranhamento. Essa "desmontagem" presente no texto de *Bandoleiros* significa a metáfora da própria construção da ficção contemporânea. Nela há sempre um Eu-narrador interessado em contar as mazelas do cotidiano. Nessa rota, ele promove uma reinscrição de si mesmo, implicando numa auto-reflexividade textual.

O Eu-narrador de *Bandoleiros* transita entre dois grandes planos narrativos, os quais se entrecruzam, para dar formas a uma meta-narrativa. Tal articulação produz no leitor uma sensação de incompletude textual. O Eu-narrador, ao promover contínuos cortes, impele o leitor para o campo da dúvida, porque esses dois planos narrativos – *Bandoleiros* e *Sol macabro* – se misturam, não se detectando as fronteiras entre um escrito e outro. Essa dupla articulação narrativa propicia o desenquadramento do foco narrativo e, por conseguinte, o desfocamento em seus elementos periféricos, como o tempo, o espaço, o enunciado, a enunciação e o texto.

Em *Memórias de um rato de hotel*, os arquivos de revelação de um "estatuto do Eu", é construído, sobretudo, a partir de uma "história oral", que ocorre primeiramente, no contexto do fim do século XIX e, depois, em fins de século XX no Brasil.

Cabe explicar aqui que o conceito de história oral é diferente daquele usado tradicionalmente pelos historiadores, pois não se trata de investigação de acervos orais de ambos os contextos, tais como long-plays, fitas-cassete, entrevistas gravadas, vídeos, filmes, documentários ou qualquer outro tipo de material fonográfico que revele o documento oral.

O estudo da história oral vem sendo amplamente difundido no Brasil a partir da década de 1990, e tem como método de pesquisa a construção e investigação dessas fontes orais. Vejamos:

> A história oral é constituída graças ao contato multidisciplinar que leva-nos a reconhecer, nessa encruzilhada de caminhos e ofícios, a contribuição da psicologia e, em particular, da psicanálise, basicamente pela necessidade de considerar a existência de outras dimensões da realidade, como a inconsciente, especialmente no tratamento e na análise da informação oral. A partir da psicologia e suas derivações, desenvolveu-se um aspecto fundamental no ofício do historiador oral, que é a precaução metodológica mediante a utilização de certos controles sobre a geração e o tratamento da informação oral, assim como reflexões sobre a peculiar relação que se estabelece entre o informante e o entrevistador e os fatores que afetam sobremaneira a produção e o caráter das fontes orais (FERREIRA, AMADO, 1996, p. 20).

Este tipo de pesquisa poderia se voltar apenas para o segundo escritor, isto é, João Gilberto Noll, pelo fato de que se trata de um autor contemporâneo e vivo. No caso de João do Rio, não se sabe da existência de nenhum documento de imagem sonorizada, como um filme ou documentário, já que o cinema ainda era bastante precário naquela época no Brasil. Cabe acrescentar que o advento do gravador chegou ao Brasil apenas em meados da década de 1950, conforme atesta Eric Hobsbawm (2000).[15]

Procuramos, pois, formular um novo horizonte de expectativas em torno do que denominamos de história oral, não apenas no que se refere à autobiografia de ficção como matéria da historicidade, mas, também sobre a análise dos arquivos escritos e, eventualmente orais, no que diz respeito ao escritor João Gilberto Noll.

Compreendemos a oralidade, a partir de uma perspectiva filosófica, tomando como recorte teórico os *Ditos e escritos* (2004) de Michel Foucault[16]. Ao analisarmos o capítulo da

“escrita de si”, que passamos a grafar em nossa Tese como “escrito **do** si”. Nela identificamos a oralidade como parte indispensável na construção da comunicação entre os sujeitos, e seus conseqüentes câmbios simbólicos no bojo sociocultural.

No entender do filósofo, antes da instância dos escritos, localiza-se a instância dos ditos, que é revelada como uma espécie de treino do cotidiano. Essa instância do cotidiano constitui a fase pretérita da escrita do si, apresentando-se como experiência do espírito.

Na instância dos ditos reside o circuito das ações comunicativas entre um Eu que fala e um Outro que escuta. Nesse sentido, encontramos no dito a voz de quem fala e o silêncio de quem ouve. Mas, na instância dos escritos, Foucault atribui o caráter de ascese à “escrita de si”, ou seja, para ele a escrita autobiográfica configura uma prática aporética espiritual, permeada pelo silêncio, porque a instância dos escritos requer um distanciamento do circuito comunicativo. Apenas no silêncio o pensamento do escritor ocupa o lugar da oralidade.

Na instância dos ditos, que denominamos de oralidade, residem não apenas “o silêncio e a escuta do outro” (FOUCAULT, 2004, p. 146), mas, sobretudo, os aspectos cruciais do processo de construção do caráter imitativo da vida social. De outro modo, a oralidade constitui o veio mimético do signo sociocultural.

Por outro lado, compreendemos a oralidade como uma ruptura ao estado de ascese, ou de quebra do silêncio monástico, em que o caráter imitativo do signo social cristaliza as culturas, como vimos nos dois escritores.

Podemos dizer que a tragédia configura a quebra do silêncio, pois é na instância do dito que o caráter imitativo da vida social é passado de maneira pedagógica. Nesse sentido, a história oral, na Tragédia, forjou um novo treino imitativo do cotidiano entre os gregos.

Paul Ricoeur[17], revisitando Aristóteles, admite que o todo da vida social se traduz a partir de uma intriga, que é, na verdade, a prática constante do “agir humano com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade” (RICOEUR, 1994, p. 101), do ponto de vista mimético Refletimos, porém, sobre outras possibilidades para o conceito aristotélico de mimese, por exemplo, a fase “pré-histórica” dessa ação humana, que se localiza, em primeiro, nos atos de pensar e falar e, depois, nos atos da escrita.

A escrita, portanto, seja ela uma autobiografia factual ou de ficção, configura o registro vivo das ações humanas, pois o que está no foco é o “fundo opaco do viver” (RICOEUR, 1994, p. 86). É, então, do fundo narrativo que se podem extrair os entendimentos em torno dos referenciais simbólicos das culturas.

Para Ricoeur, a narrativa de ficção envolve três fases miméticas denominadas de “pré-configuração” (mimese 1), “configuração” (mimese 2) e “re-configuração” (mimese 3).

A primeira fase tem sua ocorrência naquilo que Ricoeur chama de “campo prático”, isto é, o campo dos eventos do “fundo opaco do viver”, no qual encontramos o contexto do texto. É nessa primeira fase que podemos identificar os referenciais da realidade objetiva, para que o leitor penetre na segunda fase da mimese, que se constitui na configuração desse plano prático do viver.

Para o teórico, é na primeira fase da mimese, ou mimese 1, que as ações humanas, bem como os eventos do cotidiano estabelecem referencialidades temporais dispersas no plano prático da realidade. Nesse plano, as ações implicam finalidades, cujas antecipações não estão intrinsecamente ligadas a algum resultado previsto ou predito, mas estão implícitas nos resultados produzidos pelas ações, que remetem a motivações para o bem ou para o infortúnio. Tais ações requerem um elenco de atitudes físicas e psíquicas, que consolidam a “trama” do cotidiano, articulando, por último, a “rede da intriga”. A “intriga” é a imitação da trama e articula a mimese 2, realizando a mediação entre os eventos que a precedem e os eventos que a sucedem, como configuração especular da mimese 1, que é o contexto da realidade objetiva.

É na segunda fase da mimese que encontramos a “literariedade” da Literatura, e também o “reino da narrativa”, como diz Ricoeur, em que vemos a “configuração” da experiência ficcional sobre as ações humanas, em uma temporalidade que está para além da mimese, longe de um caráter apenas imitativo da vida no tempo do presente.

Para Foucault, a configuração de si mesmo compreende a escrita de cunho autobiográfico que, em nossa concepção, ultrapassa ao simples registro dos fatos imediatos da realidade de quem escreve. Dessa maneira, a “escrita de si” não está necessariamente localizada apenas na primeira fase da mimese ricoeuriana, nem tampouco como estado aporético de ascese, em que o escritor fecha-se em si mesmo a fim de buscar no íntimo as tintas de sua própria angústia existencial.

Com efeito, a escrita autobiográfica não está a serviço de uma única temporalidade, a exemplo do tempo da epopéia, que agencia os feitos e os fatos do sujeito na História, como nos ensina mais recentemente Linda Hutcheon [18] (1991). Ainda assim, acreditamos que a autoficção também não compreende uma temporalidade trágica, localizada apenas nos fatos do presente, nem mesmo no tempo lírico, que se volta para a promessa do futuro.

A autobiografia de ficção traz em seu bojo, portanto, o passado, o presente e a memória do futuro, no mesmo espaço da escrita que chamamos “do si”. Essas temporalidades se inscrevem ulteriormente no campo da pré-configuração, e posteriormente, no campo da reconfiguração. No entanto, apenas a memória do futuro permanece soberana no “reino da intriga”, isto é, ela ocupa o *locus* enunciativo autoral, na segunda fase da mimese.

Finalmente, a mimese 3 é o terceiro estágio do circuito mimético proposto por Ricoeur, e nela é engendrada a recepção da narrativa por parte do leitor. Tal operação receptiva traduz uma temporalidade realizável em algum lugar do futuro.

É, então, no ato da leitura que se consolida a reconfiguração do tempo e da narrativa, porque reconfigurar significa reinterpretar algo que já foi interpretado no tempo/espaço narrativo. Compreendemos que, nessa última fase da mimese, a recepção da obra também se fará a partir da oralidade, visto que o leitor tende a verbalizar as suas impressões sobre a obra, seja ela literária, seja ela artística.

Cabe, pois, ao crítico de arte ou ao crítico literário transportar as suas impressões orais para as impressões escritas. Estas últimas nem sempre traduzem a opinião do público, ou mesmo do autor, que busca fundir na obra as instâncias do real, do simbólico e do imaginário[19], retidas em mimese 1, bem como em mimese 2, em que a obra ganha um caráter de imanência, como vimos em Adorno.

Entendemos por instância simbólica, ou por símbolo, a cadeia de signos abreviados que substituem uma longa cadeia de operações lógicas, tendo sua identificação nas expressões de duplo sentido, como no modelo da metáfora.

De acordo com Ernest Cassirer [20], todo e qualquer signo possui formas simbólicas, na medida em que essas últimas são processos culturais que articulam as experiências das ações humanas implicadas nos eventos do cotidiano. Nesse sentido, os referenciais simbólicos são passíveis de decifração pelos atores sociais, uma vez que estes participam das operações cotidianas realizadas no tecido cultural de uma dada sociedade.

A instância do simbólico aponta para duas situações que a caracterizam. A primeira diz respeito ao caráter de imanência do símbolo, quando de sua utilização nas artes e na Literatura, implicando aí a recepção de novos significados, que serão atribuídos aos referenciais simbólicos da obra vista, em seu sentido mais abrangente.

A segunda característica do símbolo se refere à linguagem como paradigma de construção dos símbolos culturais. Nessa ótica, cabe aos atores sociais interpretarem os

referenciais simbólicos como dados da realidade e das ações humanas, forjadoras da "trama simbólica da cultura" (RICOEUR, 1998, p. 92).

Com efeito, a autobiografia, ou escrita do si, pressupõe as marcas simbólicas da realidade, urdidas por meio da oralidade de um Eu-autor, que está inserido num dado contexto. Nessa ótica, a autobiografia factual, e também a de ficção, revelam os fios discursivos que estão dispersos no bojo da mimese 1. Explicando melhor: os discursos ocorrem preliminarmente pela via da oralidade, mais precisamente nos atos do falar e do ouvir, residentes da pré-configuração, como já ressaltamos.

A pré-configuração, portanto, se relaciona diretamente aos "valores sensoriais, práticos, estéticos e axiológicos" (RICOEUR, 1994, p. 11) da vida social, e que se refletem nas demais instâncias da mimese. Tais processos tornam-se inerentes à ficção, na medida em que esta instância da mimese engendra efetivamente a chamada verossimilhança. Por mais intrigante que a obra seja, ela propicia uma abertura para o mundo exterior, para o mundo da realidade objetiva, permitindo que o leitor penetre nessa fenda (mônada) significativa da ficção, a fim de se identificar com o "silêncio-falante" do escritor.

Os valores sensoriais, na autobiografia de ficção, dizem respeito ao pensar + falar + agir = intriga. Essa "axiologia" concentra "as artes de si mesmo" para o desenvolvimento de uma "estética da existência", como vimos em Foucault.

Compreendemos, assim, que a pré-configuração determina os aspectos "intrigantes" e desordenados das ações humanas, como, por exemplo, o juízo de valor sobre as coisas do mundo, dentro de uma moral pré-estabelecida culturalmente, e que incide sobre "aquilo que pode, ou não, ser dito", como vimos nas *Memórias de um rato de hotel*. O Dr. Antônio escreve as suas memórias para romper o silêncio de uma ordem imposta pela força do dito. Isso se evidencia pela "voz de prisão" que o gatuno *belle époque* recebia, com total cinismo. Tinha intimamente a certeza da impunidade, pois nada era provado de fato contra ele.

Observamos nesta "troca axiológica" entre o falante e o ouvinte da "intriga", que surge um intervalo comunicativo entre o Eu e o Outro como momento de tensão do "dito". Este "intervalo" não compreende um momento de ascese, mas, antes, o entrelugar da escrita do si, como faz o Dr. Antônio ao escrever as suas memórias do cárcere. Escrever as próprias memórias não significa para ele um momento de ascese ou busca espiritual, mas, antes, a revelação da decadência finissecular. Com efeito, essa "trama simbólica" que reside na primeira instância da mimese, bem como nas demais instâncias, é a matéria viva da

autobiografia. Não há narrativa sem antes a experiência "intrigante" da vida, passível de repetição, de mimese, de escrita.

Na autobiografia de ficção, os processos narrativos ocorrem, obrigatoriamente, a partir do que chamamos a "experiência do vivido", que já é percebida entre os antigos como a "arte do viver". As ações do viver envolvem uma atitude artística, que requer uma interpretação e, portanto, elas passam a pertencer à instância do simbólico e não do real propriamente dito.

A instância do real, de acordo com Lacan[21], localiza-se na rede do significante, porque o real não existe totalmente, mas se constitui a partir de sua intangibilidade. O real é, nesse sentido, "um processo, um vazio a ser preenchido por um significante, o qual sempre estará ausente" (LACAN, 1998, p. 45). Então, no intervalo entre o vivido e o narrado por onde passam as manifestações das "experiências do vivido", e apenas na narrativa escrita é que ocorre a suspensão axiológica da oralidade entre o Eu e o Outro, na qual a "arte do viver" se instaura em sua instância simbólica:

> Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo. (FOUCAULT, 1983, p. 146).

Na "suspensão" comunicativa, o Eu-autor passa para o ato da "escrita de si" aquilo que não pôde ser dito. A escrita autobiográfica passa a ser envolvida num momento de recolhimento, meditação e ascese.

Nas narrativas de João do Rio e João Gilberto Noll, permeadas pela ordem do real, do simbólico e do imaginário, vemos a construção de uma escrita intrigante, pois ambos retiram da experiência imediata do vivido a matéria-prima da historicidade, baseada na oralidade, em torno da cultura, das mentalidades, dos comportamentos, da moda, da política, da religião, da ciência, bem como dos seus discursos ficcionais de esgotamento de fim-de-século.

Com efeito, não blindamos a nossa Tese em torno da autobiografia de ficção, ou mesmo não tornamos refratários os nossos objetos conceituais, tais como a historicidade, a memória do futuro, a subjetividade agônica, a oralidade, além de muitos outros conceitos ulteriormente discutidos por vários teóricos, com os quais dialogamos ao longo deste nosso trabalho, tais como: Luiz Costa Lima, Michel Foucault, Theodor W. Adorno, Martin Heidegger, Jacques Le Goff, Paul Ricoeur, Homi Bhabha, Stuart Hall, Zygmunt Bauman [22], Linda Hutcheon, entre outros.

A escrita do si, que concebemos como autobiografia de ficção, possibilita o acesso às reentrâncias de uma subjetividade imanente em todos os tempos em que ela se faça presente no cenário cultural, como verificamos em João do Rio e em João Gilberto Noll. Apontamos, comparativamente, a historicidade do decadentismo nos dois autores de final de século, tomando como parâmetro a escrita do si, como um grande arquivo de memórias.

Nos dois diferentes contextos de fim-de-século: o XIX e o XX no Brasil, vemos surgir o mesmo lugar enunciativo das transformações significativas pelas quais passou o tecido sociocultural, e que apenas as manifestações artísticas, em sua plenitude humana, são capazes de registrar, longe dos anais oficiais da História.

Em nossa Tese, adotamos o recorte transversal nos contextos finissecular em torno de João do Rio, autor de *Memórias de um rato de hotel*, cuja narrativa se passa a partir de 1885 e percorre o cenário da *belle époque* carioca, e João Gilberto Noll, autor de *Bandoleiros*, que conta a história de um escritor sem leitores, em meados de 1985, perambulando entre duas Américas: o Brasil e os Estados Unidos.

Neste corte transversal, evidenciam-se aspectos significativos para a identificação dos fios que tecem, em ambas as obras, a *autobiografia de ficção como matéria de historicidade*, trazendo à superfície o que Walter Benjamin denomina de história a contrapelo e que a vemos revisitada em Adorno, por meio dos objetos simbólicos e artísticos, em seu caráter de "imanência".

Adorno vê na realidade empírica a matéria prima da construção histórica, na qual os artefatos artísticos se apresentam como produtos do trabalho social, que se "comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo" (ADORNO, 1982, p. 14). A experiência da realidade, tanto na forma quanto no conteúdo dos objetos artísticos, guarda os resíduos vivos da memória e da história humanas.

A partir dos nossos objetos literários, convertemos esta concepção adorniana na matéria da historicidade – por meio da autobiografia de ficção –, porque a concebemos dentro de um caráter de imanência e não de transcendência.

Diferentemente da História, a historicidade não se constitui por meio de um processo linear em uma "tempo-espacialidade" mergulhada nos substratos de datas e fatos, como tradicionalmente se apresenta, ou mesmo pela via do marxismo que vê a história como uma grande espiral para o infinito, em que nas curvas da "mola" do tempo as ocorrências históricas tendem a se repetir.

A historicidade é o aqui-e-agora da subjetividade, e nela levantamos a tese de que o seu substrato é impregnado de múltiplas vozes, bem como de múltiplas temporalidades, que pressupõem múltiplas oralidades. Oralidades essas que se abrem como instância primeira de uma reapresentação intelectual do vivido.

Explicando melhor: para os pré-socráticos, os gregos clássicos, bem como para Sêneca, por exemplo, a experiência do vivido traz, a partir dos escritos, "os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa" (FOUCAULT, 2004, p.157).

Estes sinais vivos de uma ausência se fazem presentes como traços da escrita do Eu, que se apóia na instância do Real, configurando-se na experiência do vivido, no tempo e no espaço, antecedendo as atividades inerentes à escrita, passando em seguida pela ordem do simbólico, e, por último, pela ordem do imaginário.

É nessa tríplice estrutura da "experiência do vivido" que encontramos o *locus* enunciativo da mimese, concebido por Paul Ricoeur em três aspectos distintos, como já ressaltamos anteriormente. Essas três fases da mimese apontam, a nosso ver, para três temporalidades que se completam e que se apresentam na autobiografia de ficção: a temporalidade do Real, a do Simbólico e a do Imaginário.

Esclarecemos, desde já, que tomamos o conceito de escrita, bem como o de oralidade, dentro de um horizonte de expectativas mais amplo, longe das conceituações tradicionalmente discutidas em várias áreas do conhecimento, buscando aí formar um novo *corpus* teórico em torno de ambos os conceitos.

A primeira concepção se refere ao que Foucault denomina de "ditos" e a segunda é a que tomamos por "escrita de si". Para Foucault, a escrita ocorre em dois movimentos, em que o primeiro é linear e depende do exercício do pensar, com base nas experiências do vivido, como já ressaltamos. O segundo é de caráter circular, e diz respeito ao pensar, ao ler e, finalmente, ao escrever. De outro modo, a "meditação precede as notas, que permitem a releitura, que por sua vez, revigora a meditação" (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Por outro lado, compreendemos a oralidade como condição pretérita da mimese, que transcende as tradições orais, que marcaram as culturas judaica e grega em diferentes momentos históricos. Essas culturas sobreviveram graças à oralidade, reforçando a memória, passada de geração em geração, como troca simbólica das narrativas coletivas na instância do real, fixando-se mais tarde, a partir dos escritos, na instância do simbólico e do imaginário.

A autobiografia de ficção é, primeiramente, o produto de uma oralidade, já que a concebemos como produtora de memórias do presente para o futuro. Por outro lado, em sua fase da escrita de si para o Outro, ela é produtora de historicidade, em seu caráter imanente, como nas *Memórias de um rato de hotel*, onde conservou através dos tempos os discursos de um presente que se fez passado e futuro a um só tempo pela via da memória.

De acordo com Foucault, podemos dizer que a escrita, como concepção discursiva, constitui o registro vivo das inter-relações pessoais na vida cotidiana, pois o Ser para Si é também Ser para o Outro, e possui a necessidade de "ordenar" simbolicamente a desarmonia do mundo à sua volta.

A "escrita de si", então, apresenta-se como configuração ordenada do vivido, funcionando dentro do circuito comunicativo entre o Eu e o Outro. Nesse sentido, observamos nas autobiografias de ficção, em João do Rio e em João Gilberto Noll, a fala de um Eu-autor, que remonta a uma "história oral" , como produto dos eventos cotidianos, dispersos no bojo sociocultural. Nessa rota, a escrita do si e a oralidade são intermediárias no processo de reconhecimento dos fatos do vivido. Assim, compreendemos que especialmente a autobiografia de ficção acaba assumindo uma "função *ethopoiética"* (FOUCAULT, 2004, p. 147).

De outro modo, a "escrita de si", de acordo com Foucault, quando manifestada a partir de sua forma gráfica, apresenta-se como a mimese 2, de Paul Ricoeur, isto é, sob a forma da configuração que, em nossa concepção, conforme já ressaltamos, abrange a um só tempo as temporalidades do simbólico, do imaginário e do real.

É na "configuração" da "intriga" que se refletem subliminarmente os discursos culturais e comportamentais de uma dada sociedade, consolidando assim a mimese também na autobiografia de ficção.

Com efeito, trataremos desses conceitos sobre a mimese dentro da nossa concepção de historicidade como antítese não pedagógica, como previu Aristóteles com o "nascimento da Tragédia", mas, antes, como a própria expressão do trágico frente ao mundo de subjetividades que flanam agônicas entre a subversão da ordem do "dito" e a rasura na ordem do "escrito".

A subversão do "dito" requer o paradoxo do contradito da ordem vigente, como vimos nas *Memórias de um rato de hotel*, pois o narrador, o Dr. Antônio, um finório mestre da arte das mãos leves, mostra o contraditório de um signo social de *belle époque*, longe do franco glamour impositivo de uma recém-burguesia republicana.

Por sua vez, as rasuras dos escritos de João Gilberto Noll mostram as fraturas de uma pós-modernidade, já em ruínas, que nos faz lembrar os "ditos" da música de Caetano Veloso, *Fora da ordem*: "Aqui parece que era linda a construção e já é ruína/ tudo é menino e menina no olho da rua/ A ponte, o asfalto, o viaduto ganindo pra lua/ Nada continua..." (Tropicália 2, 1994). Nos escritos rasurados de João Gilberto Noll nada parece ter continuidade. Em *Bandoleiros*, os cortes e recortes da escrita configuram a fala de um escritor de si mesmo, decadente e sem perspectivas de subsistência.

Por último, vimos que o narrador das *Memórias de um rato de hotel*, o Dr. Antônio, bem como o narrador inominado de *Bandoleiros*, renunciam à própria realidade, para cair na instância do real, do trágico, do imaginário.

Em João do Rio, o registro das memórias do Dr. Antônio é a resistência ao esquecimento, tanto na ordem do "dito", quanto na "desordem" do contradito. O Dr. Antônio traz à tona o decadentismo da ordem policial vigente por um lado e, por outro, aponta todas as contradições de uma *belle époque* desfigurada.

Em João Gilberto Noll, escrever é um ato de recusa às lembranças de se estar perdido na América, caindo então numa febre amnésica, porque aquele Eu-narrador só consegue reter as imagens dos *westerns* norte-americanos, projetando-as numa Outra escrita, a do texto de *Sol macabro*.

Finalmente, vemos aqui que a instância do simbólico é configurada a partir de uma outra escrita dentro da escrita, que reflete as "experiências do vivido como forma de recusa ao desaparecimento de um traço, de um ponto final". "Espetar o ponto final" para o narrador de *Sol macabro*, significaria o desaparecimento de si. Por essa razão é que ele insiste na construção de manuscritos, mesmo com as rasuras agônicas da luta pela sobrevivência, de bar em bar, de porre em porre, para fugir, como o Dr. Antônio, às lembranças da realidade do capitalismo tardio.

1. Os arquivos da memória, a autobiografia de ficção, os ditos e os contraditos em um contexto *belle époque* no último quartel do século XIX

1.1. A oralidade como forma de Poder: o Eu-autor e a veracidade dos ditos e dos escritos nas Memórias de um rato de hotel

Neste tópico introdutório de nossa tese, procuramos focalizar as categorias dos ditos e dos escritos, como nos ensina Foucault (2004), a partir do que chamamos de arquivos da memória, os quais englobam o contexto sociocultural, bem como toda a produção humana nele depositada. Nessa perspectiva, tomamos o último quartel do século XIX como escopo interessante na visualização de grandes transformações da vida política e social, no contexto da chamada *belle époque* carioca. E, sendo assim, evidenciaremos os aspectos mais centrais desse período, a fim de propiciar um entendimento relevante para a compreensão dos textos literários, e também dos jornalísticos, em torno do que chamamos historicidade.

Tomaremos, inicialmente, a obra *Memórias de um rato de hotel* (1912), como um texto de João do Rio, apesar dessa obra ser assinada por um outro autor. Nesse intrigante relato de um presidiário, lemos na ficha catalográfica do livro o nome do autor, como sendo MACIEL, Artur Antunes (1865-1912). Não consta, de fato, nenhum indício de que a obra teria sido escrita pelo cronista e jornalista Paulo Barreto, o João do Rio.

Entretanto, apraz-nos a dúvida autoral, como benefício para a nossa cronopsia em torno de pistas, ainda que falsas, sobre uma escrita reveladora da oralidade de uma época, de uma bela época no Rio de Janeiro, e que Cronos não foi capaz de apagar. Ao contrário, a distância reforça-nos o entendimento de que esta voz memorialista fala muito de um tempo que não passou. João do Rio vê no espaço degradado da cidade a melhor matéria para construção de uma prosa precursora. O cronista vivencia a fundo os eventos do cotidiano, e os traduz como expressão estética, a partir de uma linguagem viva. Tudo em volta adquire um valor estético, a exemplo do conto “A mais estranha moléstia”, do livro *Dentro da noite* (1910). Esse conto, de inspiração decadentista, foi dedicado a Afrânio Peixoto:

> Era o momento verde, o momento do aperitivo outrora absinto, hoje uma série de envenenamentos de cores variadas e de nomes ingleses, a que a leve estética sem inventiva dos cafés e das confeitarias continuava de chamar sempre o momento da água glauca. Por hábito, sentara-me a uma das mesas do terraço de confeitaria, os olhos perdidos na contemplação da Avenida, àquela hora vaga tão cheia de movimento e de ruído. (CUNHA, 2001, p. 93).

João do Rio transforma os fatos mais banais da vida cotidiana em elementos estéticos, para delinear a forma e o fundo de sua instigante narrativa. À luz de Paul Ricoeur, e com a ajuda de sua obra *Tempo e narrativa* (1994), podemos entender *Memórias de um rato de hotel* como a configuração sintética entre um tempo que já se esvaiu nas dobras de Cronos e a narrativa de um Eu-autor contemplativo sobre o seu presente. Esse último captura agudamente a forma e o fundo mais opacos da realidade, para criar seus escritos de memórias do futuro. Essa atividade implica numa temporalidade desenvolvida no espaço da memória e, nesse sentido, vemos que a narrativa envolve pelo menos três diferentes temporalidades: o passado que se apresenta em forma de memória, o presente como instante da narrativa, e um devir, que está localizado para além do texto.

Para Ricoeur, o tempo torna-se humano quando de seu aprisionamento pela narrativa ficcional. O tempo humano, no entender do filósofo, opõe-se ao tempo mítico a fim de tornar a narrativa uma condição da existência temporal. Nossa tese torna essa premissa mais abrangente, na medida em que assumimos o tempo e a narrativa como algo mais amplo, pois ambos nascem primeiro dos eventos da cultura, depois, do desejo humano de enunciar tais eventos, em um dado espaço de tempo.

Eis aqui os primeiros pilares para a construção do conceito em torno da oralidade, que se volta para a fusão entre os eventos do viver, os atos de narrar tais eventos, e o presente contínuo. Noutro sentido, o tempo e a narrativa não se localizam apenas no reino da ficção, como nos explica Ricoeur, porque ambos permanecem como registros do cotidiano. A ficção apropria-se da narrativa, do tempo humano, e também dos eventos dispersos no bojo da cultura. O tempo é, então, uma construção cultural, marcado pela oralidade e, conseqüentemente, pelas diferentes narrativas sociais.

O nosso propósito é refutar o modelo de Ricoeur sobre o tempo e a narrativa de ficção, para dizer que esta última é responsável pela criação do tempo, aliás, dos vários tempos implicados em uma dada cultura. O tempo e a narrativa são demandadores da historicidade, e não da História propriamente dita. É na historicidade que ocorrem os fatos e manifestações da vida comum. Tais ocorrências delineiam as narrativas das subjetividades. Essas traduzem, por sua vez, as narrativas coletivas e também as ilhas de tempo que se refletem nos ditos e nos escritos das diferentes épocas.

Na nossa tese, vemos a apreensão do tempo humano pela ficção também como apreensão da memória, que terá existência apenas no futuro. Vamos estudar, mais adiante, a problemática da historicidade, do lugar e da memória do futuro, de maneira mais ampla. Por enquanto nos concentraremos na oralidade como uma categoria que abrange diferentes perspectivas, como as manifestações culturais, artísticas e literárias na formação dos escritos, que são os nossos arquivos de memórias.

Na tese da oralidade, vemos que o contexto sociocultural, mesmo o mais trivial, é dominado por diferentes ilhas de tempo. Essas ilhas temporais remontam os fragmentos do contraditório, como por exemplo, o choque de gerações, o antigo e o novo; o progresso e o atraso, o passado e o presente, os museus e a arte pós-moderna, a moda, as artes visuais. A nosso ver, tais temporalidades convivem em um mesmo lugar de enunciação. É exatamente nesse *locus* enunciativo que as chamadas subjetividades autorais transitam, a fim de buscar subsídios para as suas narrativas, sejam elas de ficção, sejam elas apenas para fins de trocas simbólicas dispersas no bojo do cotidiano.

As ilhas temporais se tornam mais evidentes no cenário do capitalismo tardio, a partir da nova ordem mundial: a globalização. Mesmo nesse tecido sociocultural, a história não consegue registrar, em seus anais, estes fragmentos temporais que configuram os eventos da vida comum e dos fatos do cotidiano, produzidos pelos Eu-autores.

A questão se torna problemática quando observamos a fusão, não apenas entre tempo e narrativa em João do Rio, mas, sobretudo, quando trazemos à tona o Eu-autor da historicidade, bem como o contraditório e seus objetos estéticos, expropriados pela história. A História pretende mostrar coerência, clareza e objetividade no tratamento de documentos factuais, sem considerar, portanto, a autoria viva das manifestações simbólicas do cotidiano. A historicidade, ao contrário da História, é uma via de mão dupla, em que em uma das pistas trafegam, livres, as subjetividades, espectadoras da criação artística de um outro autor. Na outra via expressa, encontram-se os produtos simbólicos dessas mesmas subjetividades autorais. Aqui vemos o cruzamento entre ética e estética, entre produto e produtores, entre arte e poder, sobre os quais nos fala Michel Foucault.

Para Foucault, a reinvenção da subjetividade pelo capitalismo, ao longo do século XIX, implicou, sobretudo, em mudança de paradigma em torno da moral burguesa, que já não via sentido na castração do sujeito, como forma de poder e dominação do Estado capitalista. As formas coercitivas do poder pertenciam ao plano da exterioridade subjetiva, a exemplo dos

símbolos dogmáticos do catolicismo, os quais levavam o sujeito às práticas de castração, repressão sexual, arrependimento e confissões.

Com efeito, a produção artística também foi afetada por essas concepções em torno de um sistema de regras, que submetiam a estética ao seu juízo de valor. No entanto, quando a nova ética do capitalismo se destacou da sua face católica, surge o que Foucault denomina de estética da existência, baseada nas relações intrínsecas do poder no ser, isto é, o domínio de si e do outro como prática estatizante. O sujeito passa a ser contaminado interiormente pela linguagem do poder. Tal linguagem, ou melhor, oralidade, passa a produzir no sujeito dois efeitos distintos, porém, complementares.

O primeiro aponta a vontade mimética de alguma forma de poder, seja pela política, seja pelo saber ou pelo belo. O segundo efeito indica o antagonismo ao poder vigente, a exemplo das manifestações políticas dos grupos ditos de esquerda, bem como as minorias insurgentes e o terrorismo islâmico, que também foi objeto de análise de Foucault. Ele considera que as subjetividades mais comuns é que dão sentido às mudanças paradigmáticas ao longo da História.

A partir dessas considerações de Foucault, podemos entender que as artes, bem como a escrita de si, configuram a construção de uma moral estética subjetiva, que propõe o apagamento da solidão e das virtudes do poder. *Memórias de um rato de hotel* mostra o contraditório da moral burguesa sobre o crime, e, conseqüentemente, o contraditório das virtudes do poder, no contexto da *belle époque* no Rio de Janeiro de entres séculos. Foucault, ao propor uma estética da existência, se distancia de si mesmo, como também fez João do Rio.

A nossa tese propõe que a existência humana agencia as ações estéticas e, por isso mesmo, ela passa a ter um cunho eminentemente plástico, estético. Instalamos aqui uma primeira noção sobre a autobiografia de ficção. Nela vemos os elementos da existência como potências reveladoras da escrita do si. Com o intuito de escrever as suas considerações a respeito da experiência auto-subjetiva, em seu *Ética, sexualidade e política* (2004), Foucault, por meio da fala de um outro Eu, adota o pseudônimo Maurice Florence. Nesse caso, distanciar-se de si mesmo significa vivenciar o seu Eu mais profundo:

> Michel Foucault tenta agora, sempre dentro do mesmo projeto geral, estudar a constituição do sujeito como objeto para ele próprio: a formação dos procedimentos pelos quais o sujeito é levado a se observar, se analisar, se

> decifrar e se reconhecer como campo de saber possível. Trata-se, em suma, da história da 'subjetividade', se entendermos essa palavra como a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um Jogo da Verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo. (FOUCAULT, 2004, p. 51).

Entretanto, ao recorrermos a Adorno, pensamos que essa intervenção estética do Eu em si mesmo aponta para o caráter imanente da expressão artística, e passa a ser fator determinante para a consolidação da ética no que toca a produção da obra de arte. Na autobiografia de ficção, esses dois elementos, Ética e Estética, formam um binômio indissociável, para a construção de um novo pacto autobiográfico. Queremos dizer com isso que a autobiografia de ficção é assumida por um Eu-autor, que transforma fatos da própria vida em elementos de ficção. Por outro lado, os escritos autobiográficos de ficção possuem um caráter de autenticidade, criando assim, condições para a sua recepção estética, a exemplo de *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago.

Neste romance, o escritor apropria-se de duas distintas vozes autobiográficas para narrar memórias dos outros – memórias essas, que são reveladas nas duas partes que compreendem o livro e apresentadas como narrativas de si mesmo: Graciliano Ramos e o Inconfidente Cláudio Manuel da Costa figuram como os autores das narrativas. Mas Silviano Santiago, o verdadeiro autor deste blefe, constrói um imaginário ficcional em torno de duas memórias autorais, de maneira brilhante, como se fossem as suas próprias.

Na obra de Silviano há uma superação do pacto autobiográfico, em seu sentido mais tradicional, como propôs Philippe Lejeune, em seu *O pacto autobiográfico* (1975). Nela o nome do autor da obra não coincide com os autores das duas narrativas. Mesmo assim, os sentidos estético e ético não deixam de existir, porque o autor, em jogo sério, assume uma máscara autoral convincente para esse propósito. Entretanto, não recomendamos o entendimento de que a obra *Em liberdade* seja lida sob a claridade opaca das autobiografias de ficção, porque ela é antes uma 'alterbiografia', isto é, a narrativa de uma terceira pessoa contada por um Eu-autor, que assume os ditos e os escritos como se fossem de sua autoria.

Discutindo ainda a questão da ética na estética, recorremos a Walter Benjamin. De acordo com esse filósofo, a ética artística no contexto da sociedade capitalista aboliu um certo pacto autoral, visto que toda obra de arte é passível de sua reprodução, como ele defende no seu artigo "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985). Em nossa concepção, este pensamento de Benjamim não se traduz como verdade indelével, e sim como sendo uma meia

verdade, pois a imanência da obra de arte erige-se como o construtor de um impedimento legal de sua reprodução. Isto significa dizer que do ponto de vista apenas técnico, de fato o autor perde os seus direitos autorais, vez que a sua obra pode ser reapresentada por meio de outros elementos simbólicos do capitalismo, a exemplo da litogravura, da fotografia, do cinema, bem como das novas mídias, já no contexto da chamada pós-modernidade.

Para Adorno, em sua *Teoria estética* (1982), a cópia de uma maçã, reproduzida numa tela a óleo, jamais será a maçã. Nessa ótica, podemos dizer que a reprodução do já reproduzido não atingirá a originalidade essencial que dominou o artista no momento da criação, isto é, no momento de sua projeção imanente. Por essa razão, a imitação, ou cópia vulgar de uma obra de arte, sempre imprimirá falhas, rasuras, que serão identificadas pelo olhar atento do espectador. Nesse sentido, o aspecto criminológico passa a ser a presença do caráter ético e imanente da obra de arte.

Ao longo dos tempos, foram inúmeras as tentativas de se reproduzir, imitar, copiar ou duplicar o famoso quadro de Leonardo da Vinci, a *Mona Lisa* (1503), também conhecido como *La Gioconda.* Este quadro é um dos retratos mais famosos na história da arte, senão, o quadro mais famoso de todo o mundo. Trata-se da imagem de uma mulher com uma expressão introspectiva e um pouco tímida. O sorriso meio contrito, mostrando um pouco os dentes, é a expressão enigmática de todo o quadro, visto que geralmente ninguém discute a posição da mão dessa mulher, ou mesmo o tamanho dela desproporcional ao resto do que é mostrado no quadro. A tela é óleo sobre madeira de álamo, com 77 x 53 cm, e pertence ao Museu do Louvre, em Paris.

Na atualidade, a pirataria, que designa imitação ou cópia não autorizada, tenta invalidar o caráter de imanência da obra de arte, sobre o qual trata Adorno. Seria impossível um outro escultor reproduzir com fidelidade todas as nuances, todas as filigranas da famosa escultura em mármore *David Nu* (1501), de Michelangelo, por exemplo. Ou ainda pensemos em alguma imitação barata do estilo do mestre Machado de Assis, na Literatura. Certamente, tal *imitatio* não passaria de uma paródia, ou mesmo um pastiche mal acabado. A narrativa de Machado é única, e reveladora de uma oralidade muito própria, assim como a de João do Rio. Tais exemplos configuram não apenas a expressão da oralidade de uma época, mas também as ilhas temporais do contraditório, e que a historicidade não despreza. Ao contrário, elas sedimentam a matéria orgânica da vontade estética humana, a exemplo do *David Nu*, que contrariou os dogmas de moralidade do catolicismo, naquele contexto da Renascença.

Na autobiografia de ficção, a imitação da vida de um outro Eu-autor compromete, sobremaneira, os direitos autorais, como fez Silviano Santiago, e a escrita do si já não possui um valor ético, mas, sobretudo, estético. Por outro lado, entendemos que a vontade estética passa a ser o vetor da oralidade, e, conseqüentemente, da historicidade, bem como do contraditório, que se manifesta sob as diferentes temporalidades, que denominamos de ilhas temporais. Apenas a Ficção, as novas mídias, bem como a crítica jornalística, consolidam a matéria da historicidade, por meio de diferentes oralidades do contexto sociocultural. O contraditório, então, é parte integrante da historicidade, e procuraremos iluminar os seus rastros nas *Memórias de um rato de hotel*, pois eles revelam a expressão de uma oralidade temporal.

Ainda na concepção de Ricoeur, "a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal" (RICOEUR, 1994, p. 85). Ao transferirmos tal hipótese para as *Memórias de um rato de hotel*, vemos surgir, nesse horizonte de expectativa, a fala autobiográfica como sintoma de uma fusão tempo-espacial. Fala e Tempo, nas memórias autobiográficas, colaboram para a reconstrução simbólica daquilo que já foi vivido em algum lugar do passado. Ao término da escrita autobiográfica, o passado torna-se presente num dado *lócus* enunciativo, como numa ilha temporal, a exemplo da narrativa de Dr. Antônio, que atravessa o último quartel do século XIX. O autobiografista detém o poder de reinventar o seu texto, e nele atribuir novos significados aos eventos passados de sua vida. Entretanto, ele não consegue interferir objetivamente no contexto em que está inscrito, porque ele não é capaz de transcender às evidências do lugar de sua enunciação, de sua historicidade, de sua cidade. Aqui observamos que os eventos do cotidiano e a realidade da cidade, em suas múltiplas facetas, constituem-se como objeto de veracidade da autobiografia, seja de cunho factual ou ficcional. O espaço da cidade, com os seus significados do contraditório, é transformado pelo Eu-autor em perspectiva estética, assim como os fatos de sua vida, que também passam a ter um caráter estético, como a experiência fora do cárcere, supostamente vivida por Graciliano Ramos, e que foi narrada por um outro autor, neste caso Silviano Santiago. Mesmo assim, não consideramos a obra nos parâmetros do que intuímos como autobiografia de ficção.

João do Rio, ao contrário de Silviano Santiago, esquiva-se dos direitos autorais das *Memórias de um rato de hotel*, pois ele não assina a obra com o próprio nome, e sim com o nome de um outro autor. Supomos que o cronista se utilizou desse mecanismo para

distanciar-se de si mesmo, a fim de falar de um Eu-autor, cujas memórias enunciam um jogo lúdico do contraditório, entre o roubo e a ordem policial vigente, entre o glamour *belle époque* dos hotéis de luxo e a sordidez da penitenciária.

Por outro lado, numa perspectiva do contraditório, Silviano Santiago cola-se à vida de Graciliano Ramos e de Cláudio Manuel, para reinventar um texto ficcional no cruzamento com o contexto real, em que dados e fatos da historicidade de ambos tentam dimensionar uma verossimilhança às narrativas. Por sua vez, João do Rio subverte a desordem do contexto, atribuindo o texto ao Dr. Antônio, o pseudônimo mais conhecido do ladrão gaúcho Artur Antunes Maciel, para traduzir a fusão estética da cidade, entre uma moral burguesa falida, como já apontara Machado de Assis, e o novo projeto arquitetônico de Pereira Passos, de 1904.

Plínio Doyle, o descobridor da primeira edição dessa singular narrativa de João do Rio, entre traças e livros de matemática na velha estante de seu pai, foi o responsável pela segunda edição da obra, em 2000, pela Dantes Editora, quando completava 94 anos, pouco antes de sua morte. Uma historicidade interessante em torno da reedição de uma obra perdida, numa velha e empoeirada estante: fato que não podemos deixar de destacar, não como um evento banal do cotidiano de um velho crítico de arte, mas, principalmente, como uma ação de oralidade que resultou num fato estético. Para Doyle, as *Memórias de um rato de hotel* foram, de fato, escritas por João do Rio, como constava no prefácio da primeira edição, assinado por Francisco Prisco, um importante intelectual e contemporâneo de Paulo Barreto.

Doyle entendia as *Memórias de um rato de hotel* como uma deliciosa narrativa policial, gênero ainda inexistente na literatura brasileira, naquele contexto de fim-de-século. Poderíamos, pois, entender as *Memórias* como a nossa primeira novela policial? Certamente esta seria uma interessante especulação, visto que tal gênero já circulava pela Europa nesse mesmo contexto. Na segunda edição, o prefácio de Francisco Prisco foi suprimido e em seu lugar temos um instigante artigo do próprio João do Rio, escrito ainda à época da publicação da primeira edição, no Jornal *A Notícia*, de 20 de agosto de 1911. Isso nos leva a crer que Plínio Doyle tinha razão quanto ao caráter policial da obra. Contudo, este aspecto não será o nosso objeto de pesquisa. No artigo, João do Rio não se assume de fato como autor das *Memórias*, e delineia, peculiarmente, o perfil do Dr. Antônio, atribuindo-lhe os direitos autorais, sobre tão inventiva narrativa. Essa não-revelação de si, bem como a supressão do

prefácio de Francisco Prisco na segunda edição, colaboram para a articulação de um grande quebra-cabeça, em que um outro autor fictício, Artur Antunes Maciel, é parte integrante para a configuração de uma trama lúdica, em que o enigma autoral passa a ser a sua auto-reflexividade ficcional.

João do Rio compõe esta trama enigmática nas *Memórias de um rato de hotel*, para tocar, sobretudo, no desejo de uma criação artística genuína, como forma de alegoria às influências internacionais no espaço urbano de fins-de-século no Rio de Janeiro. Discorrendo sobre a questão ideológica do representativo, admite, no artigo, que no Brasil apenas as belezas naturais configuram o paradigma do representativo cultural, diferente da Europa, que de tempos em tempos consagrava os seus *representative men*, como uma espécie de contrapeso cultural, no fortalecimento de suas dicções ideológicas.

Para Foucault, os ditos da insurreição revelam a contraface do Poder institucionalizado. O Poder é então responsável pela produção das subjetividades agônicas, isto é, aqueles indivíduos que estão à margem do social. Elas são agônicas porque oscilam entre a ética e o crime: "um delinqüente arrisca sua vida contra castigos abusivos; um louco não suporta mais estar preso e decaído; um povo recusa o regime que o oprime" (FOUCAULT, 2004, p. 80). Sob esse enfoque, a fala do Dr. Antônio, o suposto autor das *Memórias*, revela uma insurgência contra a ordem policial vigente, e também contra o Poder, na desordem do contexto finissecular. Ressalta João do Rio:

> Lucrecia foi, em certo ponto, representativa da honra romana. Aspásia é uma representativa da moral helênica, como a Susana Castera da cultura dos nossos vícios, tanto assim que já recebeu o mérito agrícola e caminha a passos largos para o merecido prêmio da Legião de Honra. Roosevelt é um representativo da confusão pretensiosa e balofa do cérebro ianque, o Dr. Gabriel de Piza, representativo da submissão positivista. A Inglaterra, que criou a expressão *representative men*, tem representativos para todos os casos: para o teatro, para os partidos políticos, para a poesia, a escultura, a pintura, o amor, a greve, o livre cambismo, o assassinato, o roubo. Se tinha Jack o Estripador, comparável no seu representativismo mundial, a Rossetti, a Gladstone, a Tse ou ao gatuno Birning, como lhe faltasse um representativo na classe dos agentes de segurança, inventou Sherlock Holmes, que ficou logo com um renome formidável. O mesmo aconteceu à América com o insuportável Nick Carter. Compreende-se por aí o valor de um complexo de representativos. Nós a princípio tivemos apenas a natureza. É conhecida a frase:
> - Oh! A "natureza" do Brasil!... (DO RIO, 2000, p. 21)

Era preciso, pois, criar a nossa própria novela policial e dar vida ao nosso homem representativo, pertencente a um certo substrato cultural brasileiro. Certamente ele não seria o detetive exemplar, cheio de virtudes e charme, a exemplo de Sherlock Holmes (1887), do consagrado autor inglês Sir Conan Doyle. O nosso "representativo do roubo inteligente" constitui-se como personagem do contraditório *belle époque*, e que via na prática do roubo a expressão artística de uma mente genial, como a de Arsène Lupin, o bom ladrão de Maurice Leblanc. Lupin arrancava a admiração do público francês nesse mesmo contexto de fim-de-século, e ele também transitava nos mais diferentes meios sociais. O Dr. Antônio, como Lupin, é a expressão do contraditório de uma época, em que ética e estética habitam fronteiras muito diminutas. Escreve ainda João do Rio:

> Que diferença entre um grande artista, um grande político e um grande gatuno? Mas, no ponto de vista da finura para realização de uma obra precisa, nenhuma. Ainda não vira o ladrão de estrada, terror das populações, como os há na Itália, na Córsega, e como dizem há no Norte o Silvino. Mas o gatuno da cidade é uma flor de estufa. Não tem força, tem gênio; não tem revólver, tem habilidade; não incute pavor, inspira simpatia. A sua obra é sutil e irônica. Ela passa como um imposto ocasional à ladroeira organizada. No seu vivo olhar vive o facho da anarquia; na sua mão esperta e delicada, vibra o arrepio das reivindicações sociais; no seu sorriso há dinamite que não estoura. (DO RIO, 2000, p. 25).

Queria João do Rio mimetizar um *status quo* de modernidade na recém inaugurada República? Para tanto, foi necessário o apagamento autoral do jornalista e do cronista, pois distanciar-se significou mostrar de perto a plasticidade das formas mais insólitas das subjetividades autorais, as que escrevem os eventos que movimentam o tecido sociocultural, em seus mais variados aspectos. Nessa rota, podemos dizer que as subjetividades autorais produzem os scripts da historicidade, enquanto os atores sociais constroem a farsa da História. Na ficção alegórica do mestre Machado de Assis, por exemplo, identificamos essas subjetividades autorais dispersas no bojo do texto, para alegorizar o contexto, como no conto *A sereníssima República* (1876).

Neste conto, publicado primeiramente na *Gazeta de Notícias*, Machado remonta, de forma muito irônica, as influências dos novos avanços tecnológicos e científicos que chegavam ao Brasil em forma de livros importados de Portugal, Inglaterra e França, a maioria no final do reinado de D. Pedro II, que muito engrossaram o acervo da Biblioteca Nacional e do Real Gabinete Português. O Cônego Vargas, em sua conferência realizada numa tribuna,

perante uma platéia que parecia ser composta por políticos, assume a autoria inusitada de um trabalho científico, publicado em primeira mão no Jornal *O Globo*, no ano de 1876, a exemplo de um sábio inglês que teria escrito tese sobre a fala dos insetos. O Cônego, lançando mão de argumentos e exemplos científicos sobre Darwin e Büchner, estudara a respeito da vida psíquica dos animais. No estudo ele descreve a sua descoberta em torno da "sociedade das aranhas", as quais, segundo ele, possuíam uma gramática completa, e capacidade de organização social e política. Aqui vemos o forte conteúdo irônico da fala de Machado, quando alegoriza as mesmas velhas práticas políticas no novíssimo regime. Aqui vemos que os ditos do Poder parecem ganhar uma nova linguagem, afinada com as novas configurações simbólicas do mundo moderno. João do Rio, não menos irônico, no espaço privado de um hotel sem luxo, aponta para os resíduos do contexto da ex-Monarquia no conto intitulado "Aventura de hotel", da obra *Dentro da noite*. Nesse interessante conto, os hóspedes parecem encarnar vivamente as ruínas do ex-regime. Naquela pequena sociedade, os seus atores ocupavam o entrelugar do ser e do não-ser. Alguns deles já não eram mais o que tinham sido no passado:

> Naquele hotel da rua do Catete havia uma sociedade heteróclita, mas toda bem colocada. O proprietário orgulhava-se de ter o senador Gomes com as suas sobrecasacas imundas, o ex-vice-presidente da ex-missão do México, a primeira ex-grande atriz de revista, com o seu cachorro, Mme de Santarém, divorciada pela quarta vez em diversas religiões, o barão de Somerino, do Instituto Histórico, um negociante tuberculoso chegado das altitudes suíças com o fardo enorme da esposa, o engenheiro Pereira mais a mulher, mais sete filhos, mais a criada, a notável trágica Zulmira Simões em conclusão da sua última peregrinação provincial em companhia do elegante Raimundo de Souza, duas senhoras entre viúvas, solteiras ou estritamente casadas, enfim, todo um mundo variado, mas que pagava bem. De resto, o proprietário, como assegurava a ex-estrela de revista, correspondia, isto é, servia com cuidado. (CUNHA, 2001, p. 57).

No conto de Machado, a linguagem das aranhas seria o representativo irônico das teias viscosas do sistema eleitoral republicano. Mesmo entre esses inofensivos bichinhos, segundo o Cônego Vargas, uma vez organizados politicamente, praticavam fraude, pois um dos dirigentes da sociedade colocava na urna duas vezes o mesmo nome de uma aranha concorrente. Eis aqui a alegoria dos ditos machadianos a respeito do novo poder já corrompido. Já no conto de João do Rio, o hotel é a síntese alegórica do Brasil heterogêneo. Os contos de Machado de Assis, as crônicas de João do Rio, bem como as notícias

jornalísticas compartilhavam o mesmo espaço de difusão de idéias e ideologias, que chegavam ao público por meio da Imprensa escrita, cada vez mais opinativa, em fins do século XIX. Tomamos, assim, a Imprensa como o grande arquivo de memórias, e nelas vislumbramos os resíduos do passado no futuro.

Machado entende que a república surgiu de uma domesticação, de um treino intelectual sobre a vida sociopolítica. De fato, o povo fora domesticado para a aceitação de um novo regime, cujo objetivo era a democracia. Entretanto, deste treino intelectual o povo foi excluído e jogado nas teias viscosas de um golpe militar. Na madrugada do dia 14 para o dia 15 de novembro, as redações de vários jornais já preparavam a notícia da Proclamação da República. Vale a pena a análise de alguns exemplares, ressaltando-se desses artigos não apenas os fatos históricos, mas, sobretudo, aquilo que chamamos de história oral. Vejamos:

> A partir de hoje, 15 de novembro de 1889, o Brasil entra em nova fase, pois pode-se considerar finda a Monarquia, passando a regime francamente democrático com todas as conseqüências da Liberdade. Foi o exército quem operou esta magna transformação; assim como a de 7 de abril de 31 ele firmou a Monarquia constitucional acabando com o despotismo do Primeiro Imperador, hoje proclamou, no meio da maior tranqüilidade e com solenidade realmente imponente, que queria outra forma de governo. Assim desaparece a única Monarquia que existia na América e, fazendo votos para que o novo regime encaminhe a nossa pátria a seus grandes destinos, esperamos que os vencedores saberão legitimar a posse do poder com o selo da moderação, benignidade e justiça, impedindo qualquer violência contra os vencidos e mostrando que a força bem se concilia com a moderação. Viva o Brasil! Viva a Democracia! Viva a Liberdade! (*Gazeta da Tarde*, 15 de novembro de 1889).

Trata-se de uma fala visivelmente a favor da extinção do regime monárquico, em que se faz ressaltar a importância do Exército brasileiro nesta e em outras empreitadas. Há um claro sentimento de que é chegado o progresso da Pátria, ante a expectativa da tão sonhada liberdade e democracia, como já vigoravam na Europa, especialmente em França. A moderação é a tônica perfeita do discurso, assim esperando que ocorra o mesmo no discurso dos vitoriosos que, certamente, não se utilizariam de violência para coibir qualquer ação contrária dos vencidos. Vejamos outra fala:

> Despertou ontem esta capital no meio de acontecimentos tão graves e tão imprevistos que as primeiras horas do dia foram de geral surpresa. Rompeu com o dia um movimento militar que, iniciado por alguns corpos do

> exército, generalizou-se rapidamente pela pronta adesão de toda a tropa de mar e terra existente na cidade. A conseqüência imediata desses fatos foi a retirada do ministério de 7 de junho, presidido pelo Sr. Visconde do Ouro Preto, que teve de ceder à intimação feita pelo Sr. Marechal Deodoro da Fonseca, que assumiu a direção do movimento militar. À exceção do lastimoso caso do Sr. Barão do Ladário, que não querendo obedecer a uma ordem de prisão que lhe fora intimada, resistiu armado e acabou ferido, nenhum ato de violência contra a propriedade ou a segurança individual se deu até o momento em que escrevemos estas linhas. (*Jornal do Commércio*, 16 de novembro de 1889).

Observamos aqui um outro aspecto de uma mesma notícia. A expressão colocada logo no início do artigo: "Despertou ontem esta capital no meio de acontecimentos tão graves e tão imprevistos que as primeiras horas do dia foram de geral surpresa" representa o contraditório dos ditos, em torno do novo regime que chegava, o qual não significava, de fato, uma "surpresa" para a sociedade. Ao contrário, o Projeto Republicano foi, sem equívocos, também uma construção intelectual de fim-de-século. Vejamos:

> O dia de ontem foi de surpresas para a pacífica população industrial desta cidade. Um ministério forte deposto sem combate, uma revolução militar triunfante, os corpos constitucionais arredados sem discussão alguma e o regime de governo atacado com êxito inesperado, são fatos que pareciam inexplicáveis se não se conhecesse a índole especial desta cidade, sempre disposta a aceitar os fatos consumados. (...) A revolução de ontem é filha unicamente das energias e espírito de classe dos militares, e foram os oficiais superiores que, passando-se para a causa democrática, a tornou vencedora no momento. Os elementos civis foram nulos ou improfícuos e só apareceram depois de realizado o movimento, e segundo é de esperar, para ocupar as posições oficiais. É, portanto, a classe militar que deve se considerar como único poder existente de fato e do qual depende o êxito ou insucesso da revolução. Mesmo por não andar envolvida em nossas intrigas civis, mesmo pelas suas ilesas virtudes cívicas, é que a classe militar poderá evitar-nos os inconvenientes de uma surpresa que não tem ainda a sanção do voto nacional. – Diário do Commércio, 16 de novembro de 1889.

Aqui vemos, quase que de maneira explícita, a chamada para a responsabilidade que os militares assumiram para si, e que teriam por dever manter este *status* democrático que significou o triunfo do novo regime. Contudo, o estado democrático e republicano seria apenas consolidado a partir do voto nacional, como é colocado ao final da notícia. Observamos, ainda, que o artigo foi publicado no dia seguinte à Proclamação da República. Tais narrativas configuram não apenas os registros imediatos dos fatos, mas, sobretudo, a

dicção de subjetividades autorais que sofrem as influências do lugar de onde fala. Vejamos mais um exemplo:

> A população fluminense despertou hoje com a notícia de que se havia o exército recusado a cumprir ordens do governo por julgá-las ilegais e ofensivas ao seu brio. Dois batalhões que haviam recebido ordem de seguir para pontos afastados do Império, decidiram não obedecer esta ordem. A Noite de Ontem: Às duas horas da madrugada estavam no quartel-general do exército, o sr. Ajudante-general e diversos oficiais. Em forma, no quartel, estavam um batalhão de infantaria e um regimento de cavalaria. Havia de prontidão uma força de mais de 400 praças do corpo de polícia. Para aumentar essa força, foram retiradas praças de várias estações urbanas. Até depois da meia-noite, esteve o ministério em conferência. Hoje: 6 horas da manhã – O ministério está reunido na secretaria do império. Estão fechados os quartéis do 7º, do 10º e do Corpo de Bombeiros. Desembarca na corte, vindo de Niterói, uma parte do Corpo de Polícia da província. Outra parte da força está na ponte da Armação à espera da lancha que a conduza à corte. 7 horas – Sobe a rua do Ouvidor uma força de fuzileiros navais. Os soldados estão em pé de guerra. Os oficiais trazem revólver. 8 horas – É quase impossível chegar ao Campo de Santana. Uma força do 10º está no largo da Lapa para impedir a passagem provável de estudantes da Escola Militar. Das janelas do palacete Itamaraty parte uma descarga sobre o povo. 9 horas – À porta de uma taverna, na esquina da rua são Lourenço, está sentado, com um ferimento na fronte, o Sr. Barão do Ladário, ministro da marinha. O ferido está com um gramete ao lado. (...) Estão fechadas todas as estações de polícia. 9 ½ – (...) O quartel está fechado. Dentro está o batalhão que não quer, segundo consta, seguir para onde foi removido. O ministério continua reunido. 10 horas – (...) Confirma-se o boato de que o ministério pediu demissão. (...) 10 horas e meia – Os alunos da Escola Militar sem ordem, nem todos fardados, mas armados, tendo à frente uma corneta do 22º seguem para o Campo de Santana, dando vivas à Nação brasileira e ao exército. O ministério que estava preso e guardado pelo exército, rende-se. O general Deodoro entra no quartel em triúnfo, abraçado, entre aclamações entusiásticas. O exército dá vivas à República. É o grito que se ouve em todo o Campo de Santana. (...) 10 e ¾ – O general Deodoro é carregado em triúnfo. O 2º de artilharia dá uma salva de 21 tiros. Povo, exército e marinha dão vivas à Nação brasileira. (*Cidade do Rio*, 15 de novembro de 1889).

Neste último retalho de jornal, vemos a narrativa se fundir ao tempo cronológico para configurar a veracidade dos fatos descritos, sinalizadores de um contexto já fragmentado entre os ditos do poder vigente e os escritos de um autor insurgente. O tempo e os relatos fiéis dos acontecimentos compartilham o lugar da sincronia narrativa, em que a ordem dos fatos domina os discursos ideológicos. A escrita jornalística ganha um tom estético, e por isso

mesmo, ela possui um caráter de ficcionalidade. Exatamente às 10 e ¾ (dez horas e três quartos), o general Deodoro da Fonseca é carregado em triunfo e aclamado pelo povo. Essas ilhargas de tempo confidenciam a consolidação da "rede da intriga" narrativa, para a confirmação de uma mudança paradigmática, na configuração do novo modelo lingüístico de Nação.

Mas, voltando ao artigo de João do Rio, o cronista tece verdadeira ode ao Dr. Antônio, como se fosse ele um *sui generis*, personagem concreto do contexto *belle époque*, flanando pelas esquinas, sendo visto nos cafés, nas rodas boêmias, sempre com um olhar terno, inspirador futuro dos poetas modernistas. Teria sido o Dr. Antônio, ou Artur Antunes Maciel, uma dessas subjetividades à margem, que surgem de tempos em tempos, no tecido sociocultural, como metáfora da urbanidade degradada? Seria o Dr. Antônio arquitetura e arquiteto das subjetividades agônicas escondidas por detrás das fachadas coloniais que o projeto Pereira Passos não foi capaz de apagar? Seria o Dr. Antônio como aquelas subjetividades lendárias, das quais o Rio antigo foi vitrine, num cenário propício às mais inusitadas histórias, como aquela em torno do arco do Teles, em meados do século XIX? Ou seria ainda como aquela tocante perambulação do Profeta Gentileza, que escrevia mensagens de paz e fraternidade pelos muros da cidade, na década de 1980, também no Rio de Janeiro? José Datrino era o verdadeiro nome do Profeta Gentileza, que, segundo uma lenda urbana, teria sido protagonista de uma horrível tragédia em 1961, quando estaria ele com a família em um espetáculo circense em Niterói, Rio de Janeiro. Um incêndio de grandes proporções rapidamente varreu o circo, enquanto Gentileza saía para comprar sorvete para os seus filhos. Centenas de pessoas foram consumidas pelas chamas, entre as quais estariam seus filhos e a esposa. [23] Com o suposto choque pela perda de sua família, e depois de várias internações no hospício, José Datrino perambula pelas ruas e avenidas do Rio e começa a escrever pelos muros da cidade palavras de gentileza, fraternidade, paz e amor. Junto com as inscrições artísticas, o Profeta Gentileza, como ficou conhecido, pintava enormes painéis, restaurados entre 1999 e 2000, em parceria da Universidade Federal Fluminense com a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, tendo como resultado a publicação de um livro sobre sua vida e obra.

Por último, ainda no artigo em pauta, João do Rio defende a idéia de que para se entrar definitivamente no mundo civilizado é necessária, também, a existência de um grande gatuno, um amigo do alheio, que marque a sua presença na sociedade moderna. Um gatuno de terno

bem talhado, gravata borboleta, cartola e bengala, bem ao gosto do novo figurino francês que dominava os corpos de homens e mulheres, trafegando nos novos corredores do Castelo, sob o sol escaldante carioca. Um gatuno que não causasse náusea ou repulsa nas cocotes, mas que causasse a excitação do imaginário social. Comenta João do Rio:

> Como é possível que um país entre no concerto da civilização sem ter um grande gatuno representativo, mas gatuno mesmo, só gatuno, campeão de apanhar o alheio contra a vontade do possuidor? E nós não o tínhamos, a não ser talvez o Dr. Antônio, que, aliás, está para Arsène Lupin como a Avenida Central está para a linha dos boulevards ou para Oxford Street. O Dr. Antônio possuía topete e calma. Era elegante, era bem-falante, era um *sportsman* da caça de carteiras, verdadeiramente razoável. Aparecia nos melhores lugares, tranqüilamente. Operava com um sangue-frio digno dos melhores aplausos. Mantinha vivaz a inteligência. Lembro-me que um dia mostraram-no na Rua do Ouvidor.
> - É aquele o Dr. Antônio!
> Olhei-o com respeitoso carinho. Só o saber que enganava os outros, sem que a polícia o pudesse prender, dava-lhe uma auréola de superioridade mental. Que diferença entre um grande artista, um grande político e um grande gatuno? (DO RIO, 2000, pp. 24-25).

A cena descrita, em plena Rua do Ouvidor, provavelmente nas proximidades da Confeitaria Colombo, da qual João do Rio era freqüentador assíduo, remonta a um imaginário popular risível, em torno da figura real ou ficcional do gatuno de casaca, o Dr. Antônio. A aura cômica em se deparar, João do Rio, com a sua própria invenção, é o resultado pretendido pelo autor das memórias de um outro. Memórias que revelam projeções subjetivas de muitos outros que flanavam, anônimas, pelas ruas encantadoras da bela época. Eis aqui a veracidade do dito de um autor que se distancia de si mesmo para dar lugar a um sentido estético aos eventos do cotidiano. João do Rio reinventa a própria subjetividade para penetrar nas formas mais agudas da ficção, em um contexto intelectual altamente contaminado pelas mais diferentes influências internacionais, fossem de cunho político, ideológico, cultural e, sobretudo, literário. Do cruzamento dessa mixagem de influências, não é arriscado dizer que a reinvenção do espaço urbano, por Pereira Passos, dá formas a um novo projeto de identidade cultural, já muito distanciado daquele projeto ulteriormente forjado pelo Romantismo, no qual a Natureza era elemento estético do desejo de Nação. Cabe dizer que este projeto republicano configura o novo paradigma artificial sobre o *modus vivendi* das subjetividades autorais de

fim-de-século. Tal advento colaborou frontalmente para o surgimento de uma nova expressão estética no Brasil, especialmente na obra de João do Rio.

No próximo tópico, vamos estudar mais profundamente a oralidade convertida nos ditos de outros autores que se encontram à margem do novo contexto da *belle époque* carioca. Desceremos mais a fundo no projeto de Pereira Passos, a fim de observar melhor as transformações dos paradigmas culturais, comportamentais e literários. Acreditamos que tais transformações promovidas no espaço urbano criaram condições para a produção de uma nova identidade literária. Nesse sentido, João do Rio também inaugura uma estética urbana, que se revela na autobiografia do Dr. Antônio, o nosso "representativo do roubo inteligente".

1.2. Conversações à margem da oralidade: dândis, mocinhas e prostitutas; Dr. Antônio, o *voyeur* da *belle époque*

No tópico anterior, discutimos a oralidade como representação simbólica de poder, na perspectiva do novo projeto nacional, erigido sobre os pilares da República – em sua face ideológica –, e sobre os alicerces do projeto urbanístico de Pereira Passos – em sua face *belle époque* carioca, não menos ideológica. Desse cruzamento materializa-se, em fins de século XIX, o novo cenário cultural brasileiro, em que uma nova dicção literária ganha espaço na escrita instigante de João do Rio. A imprensa é o grande álbum público na difusão e disseminação de idéias, em seus mais variados aspectos. Idéias essas que encontram ressonância nos acalorados debates entre os jornalistas. As novidades vindas da Europa, especialmente de Londres e Paris, logo ganhavam a cor local dos jornais, que atendiam as demandas ideológicas das várias tendências no último quartel do século XIX.

Neste tópico, procuramos focalizar a oralidade em seus aspectos mais subliminares da vida comum, sejam eles dispersos no contexto urbano, político ou social. Tomamos essa face de subliminaridade da oralidade como uma hipótese fundamental, na formação daquilo que denominamos de historicidade. A oralidade passa a figurar como o conjunto sutil dos fatos e eventos da vida comum, em suas relações de troca, principalmente pela via dos discursos. Tais trocas são de ordem simbólica e têm como propósito convencer algo de si para o outro. Verificamos esta hipótese mais claramente nos discursos jornalísticos, como empreendimentos do poder, e com os quais João do Rio promove uma ruptura, mostrando outras conversações e também outras oralidades à margem.

De acordo com João Carlos Rodrigues, em sua obra *João do Rio: uma biografia* (1996), a renovação da Imprensa brasileira ocorreu principalmente a partir do *Jornal do Brasil* e da *Gazeta de Notícias*, que divulgavam, notadamente, as novidades da Europa, em forma de manchetes, subtítulos, reportagens e caricaturas, sendo esta última largamente utilizada na Europa desde a inauguração da Imprensa. João do Rio ingressa como cronista no *Gazeta de Notícias* em 1903, indicado pelo então Deputado Nilo Peçanha, e acentua o teor crítico de suas crônicas, fossem de cunho político ou social. Devemos acentuar que tais questões eram a matéria-prima mais viva e mais tocante na construção de uma verve literária, que contaminou para sempre a escrita de João do Rio.

Escrevendo na coluna "A cidade", do jornal *A Gazeta de Notícias*, Paulo Barreto testemunha as transformações urbanísticas pelas quais passou o centro do Rio de Janeiro, com

a nova arquitetura de Pereira Passos. Aceitando o grande desafio, Pereira Passos foi nomeado pelo Governo Rodrigues Alves para a Secretaria de Obras, depois para prefeito da cidade, com a incumbência de transformar o Rio de Janeiro no espelho de Paris. Faleceu treze anos depois da reconstrução do centro cultural do Rio de Janeiro. Vejamos:

> A notícia da morte, a bordo do Araguaia, que partiu desta capital a 19 do mês próximo findo, com destino à Europa, do Sr. Francisco Pereira Passos, causou profunda surpresa e intenso pesar, porque não se esperava que aquele combatente forte, bem disposto, sadio, apesar dos seus 77 invernos, tombasse tão cedo, em pleno mar, quando com sua família demandava terras adiantadas que ele ia, de novo percorrer. (...) Aceitando o convite que lhe fôra feito pelo governo do Sr. Dr. Rodrigues Alves, o ilustre engenheiro Pereira Passos, para as altas funções de prefeito do Distrito Federal, o seu primeiro cuidado foi pedir carta franca para dirigir a cidade, pois profissional que era, tinha em mente planos de sua remodelação completa, absoluta. (...) E o Sr. Dr. Pereira Passos, sem mais detença, pôs em evidência o seu plano de remodelação da cidade, dando trabalho a milhares de operários, pondo abaixo pardieiros, prédios novos e velhos, mostrando que tudo que existia e estava de pé não prestava, era um atestado do nosso atraso, da nossa vergonha, de falta de capacidade administrativa e de pusilanimidade. Um trabalho ingente, foi um movimento como jamais se viu o que se fez durante a administração do grande engenheiro. O programa do Dr. Passos para sanear e embelezar a nossa hoje formosa cidade iniciou-se sob os melhores auspícios, tendo-se trabalhado com intensa afana na abertura de três avenidas, no alargamento de doze ruas, no prolongamento de outras três e de uma travessa e na canalização dos rios Carioca, Berquó, Banana Podre, Maracanã, Joana, Trapicheiros e Comprido.
> Os pessimistas, os retrógrados, os estacionários sorriam, zombateiramente, dizendo ser impossível transformar a cidade em um céu aberto, mostral-a outra, muito diferente do que era e que isso custaria a ruína do país, o empobrecimento das nossas finanças. E o Dr. Pereira Passos, sereno e surdo, mas apoiado, pelo governo e com os aplausos da população, caminhava na sua obra, fazendo a Avenida Beira Mar, essa beleza e esse encanto, dando-lhe 5.200 metros de extensão com uma largura de 39 metros. O trabalho foi indigente e porfiado. (*A República*, 3 de março de 1913).

A partir do fragmento acima, cabe observar que as obras de Pereira Passos não estiveram concentradas apenas na abertura da Avenida Central, hoje conhecida por Avenida Rio Branco, mas, também ganharam dimensão nas adjacências do centro da Capital Federal, expandindo-se para outros bairros. Era necessária e urgente a modernização da cidade, como sinônimo de um anseio civilizatório, que foi representado pela abertura das largas avenidas, a exemplo da Avenida Beira-Mar, como é conhecida até hoje.

Com efeito, o projeto de Pereira Passos nasceu de um diálogo entre médicos e o governo. Algumas organizações civis, ligadas à Igreja Católica e ao poder vigente, a exemplo da IAPB – Igreja e Apostolado Positivista do Brasil, formularam um documento decisivo para o estabelecimento formal de providências para a higienização, tanto do corpo físico da cidade, como do corpo individual. Com o calor carioca e pouca ventilação no centro da cidade, em razão dos morros em volta, especialmente o Morro do Castelo, os surtos endêmicos eram freqüentes.

De acordo com Myriam Bahia Lopes, em seu brilhante trabalho de pesquisa *O Rio em movimento: quadros médicos e história – 1890-1920* (2003), a reurbanização do centro da cidade, guiada por Pereira Passos, se consolida a partir da chamada revolta da vacina, em 1904. A vacinação tinha por objetivo debelar um surto de varíola, fundamentalmente nas áreas mais pobres do centro da cidade. Por determinação do Governo Rodrigues Alves, as brigadas sanitaristas, acompanhadas da polícia, tinham poder para entrar nas residências e espetar a vacina em homens, mulheres, idosos e crianças. Imediatamente a revolta se espalha entre a população e é respaldada pelos médicos positivistas que acreditavam na concepção holística da medicina, em que o meio natural determinava as regras de saúde e não o poder vigente. Vejamos alguns arquivos jornalísticos sobre a matéria:

> O governo arma-se desde agora para o golpe decisivo que pretende desferir contra os direitos e liberdades dos cidadãos deste país. A vacinação e revacinação vão ser lei dentro em breve, não obstante o clamor levantado de todos os pontos e que foi ecoar na Câmara dos Deputados através de diversas representações assinadas por milhares de pessoas. De posse desta clava, que o incondicionalismo bajulador e mesureiro preparou, vai o governo do Sr. Rodrigues Alves saber se o povo brasileiro já se acanalhou ao ponto de abrir as portas do lar à violência ou se conserva ainda as tradições de brio e de dignidade com que, da monarquia democrática passou a esta República de iniqüidade e privilégios. O atentado planejado alveja o que de mais sagrado contém o patrimônio de cada cidadão: pretende se esmagar a liberdade individual sob a força bruta... (*Correio da Manhã*, 7 de outubro de 1904).

No recorte acima destacado, notamos os discursos subliminares de uma determinada classe social, reveladores de uma oralidade afinada com o pensamento dos médicos positivistas que se antagonizavam tanto ao fato da vacinação pública, quanto aos atos do governo republicano. O povo, por total falta de conhecimento e temor à dor, provocada pela injeção, reagiu de maneira irracional e violenta. Nesse aspecto, vimos uma forma de

oralidade que está localizada à contra-margem do poder, como observamos também no seguinte fragmento:

> Manhã de ontem, pela Rua Senhor dos Passos, às 7 horas da manhã, subia uma grande massa de populares, dando morras à vacina obrigatória. Pelos indivíduos que a compunham foram atacados alguns bondes da São Cristóvão. Ao entrar na Praça da República, foram virados os seguintes bondes: ns. 140, 95, 113, 27, 55, 105, 87, 101, 38, 41, 85, 56, 31, 13, 130, 101 e 129. Em alguns casos os populares atearam fogo. A Jardim Botânico sofreu também prejuízos. Seus carros no Catete e Larangeiras foram atacados. BOMBAS DE DINAMITE: "Já ontem apareceram as terríveis bombas de dinamite, como elemento de guerra. A 3a Delegacia foi alvejada por inúmeras bombas atiradas pelos populares; estes, ao fim de algum tempo, conseguiram repelir a força de polícia, que foi substituída por praças do corpo de marinheiros." "A cada passo, no centro da cidade, erguiam-se barricadas e trincheiras de onde os populares atacavam as forças militares. As ruas da Alfândega, General Câmara, Hospício, S.Pedro, Av. Passos etc. foram ocupadas pelo povo." "Os alunos da Escola Militar do Brasil, depois de deporem o general Costallat do comando desse estabelecimento, elegeram, em substituição, o sr. General Travassos, e em seguida saíram em grupos, naturalmente para se reunirem na praia de Botafogo. Ao seu encontro seguiu do Palácio o 1o de infantaria do exército, sob o comando do coronel Pedro Paulo Fonseca Galvão." (*Gazeta de Notícias*, 14 de novembro de 1904).

Os resíduos dessa oralidade ainda se fazem presentes no contexto atual. Quando diante de algum tipo de ameaça, real ou mesmo imaginária, o povo é tomado de um espírito bélico, que configura, entre outras coisas, a mimese de um contra-poder em sua face mais crua, mais violenta. Destruir, depredar, incendiar os objetos simbólicos do poder significa destruir o sistema e a ordem social vigentes. Foucault, ao analisar os partidos de esquerda, bem como o Islã, admite que tais grupos radicais não visam de fato a conquista do poder, mas, antes, permanecer em estado de revolução. Isso porque, é na revolução que se consolida a oralidade política de convencimento às massas para a luta contra o sistema vigente: "A luta contra o poder cotidiano tem, pelo contrário, o objetivo de ter êxito. Eles acreditam que, de fato, vão ganhar. Se eles pensam que a construção de um aeroporto ou de uma central elétrica em tal ou tal lugar é prejudicial, eles a impedem até o fim." (FOUCAULT, 2004, p. 34).

Atravessamos o século XX, o cenário mudou, mudaram os governos, e, no entanto, as práticas continuam as mesmas, em que se repete o mesmo jogo de linguagem entre o poder institucional e o desejo revolucionário do povo. Movido pelas paixões políticas, o povo

acredita verdadeiramente na derrubada do sistema ora estabelecido, como ainda analisa Foucault. A legitimidade da causa é o argumento decisivo para a propagação do conflito corpo-a-corpo, como foi o caso da revolta da vacina no Rio de Janeiro, entre muitos outros exemplos que a historicidade nos oferece.

Ainda no artigo do jornal, vemos a descrição de cenas grotescas em vários pontos da cidade, como a queima dos meios de transporte público, e que hoje se repetem na mídia televisiva, revestidas com novas roupagens. A revolta da vacina traduz a oralidade da morte, e que reverbera em duplo sentido. De um lado, a rejeição à vacina significa os ditos inconscientes de morte iminente, produzindo uma espécie de apagamento do corpo social. De outro, este corpo-a-corpo com a força policial configura-se como a escrita do poder sobre os eventos de um cotidiano em movimento, na inauguração de um projeto de urbanidade.

A palavra de ordem evocada em uníssono nos vários cantos da cidade "morra a vacinação obrigatória" remete, sem equívocos, às outras inscrições fúnebres das vítimas da revolta da vacina, que se lê nas lápides dos cemitérios da cidade. João do Rio resgata este conturbado contexto no conto "A peste" (1910). O desespero toma conta de um jovem, que diante do quadro funesto que se descortina com o alastramento letal da varíola, vai em busca de seu amigo desaparecido há dias. Parte em pânico para o hospital do centro da cidade em busca de ajuda. Diante do médico, na sala da Direção do hospital, o jovem ouve os telefonemas aflitos, entrecortados pelos diálogos atônitos entre médicos e enfermeiras. A brancura higiênica da sala da Direção lhe tortura o ânimo com o dilacerante contraste entre o que vê fora e dentro do hospital. Até à chegada do jovem ao hospital, a varíola já fazia a vítima de número quatrocentos e vinte e cinco. Finalmente o jovem encontra o amigo prostrado num leito, com muitos outros quase cadáveres em volta:

> (...) com infinito cuidado, pegou das pontas do cobertor e foi levantando aos poucos. Fechei os olhos, abri-os, tornei a fechá-los. "Não há engano?" "-A papeleta não erra. É ele mesmo."
> Eu tinha diante de mim um monstro. As faces inchadas, vermelhas e em pus, os lábios lívidos, como para arrebentar em sânie. Os olhos desaparecidos meio afundados em lama amarela, já sem pestanas e com as sobrancelhas comidas, as orelhas enormes. Era como se aquela face fosse queimada por dentro e estalasse em empolas e em apostemas a epiderme. Quis recuar, quis aproximar-me. Só consegui dizer para o horror: "- Francisco, Francisco, então como vais?" Os lábios moveram-se, e uma voz, outra voz, uma voz que era outra, passou vagarosa: "- Ah! És tu?"

> Enquanto isso o corpo não fazia um gesto. Era ele, ele sim, porque sobre o travesseiro, só uma coisa não desaparecera dele e da podridão parecia tomar um redobro de brilho: a sua enorme cabeleira negra, com reflexos de ouro azul-tinta...
> Então veio-me um louco desejo de chorar, um desejo desvairado. Fiz um vago gesto. O funcionário abriu-me a porta e eu saí tropeçando, desci o morro a correr quase, entre os empregados num vaivém constante e as macas que subiam com as podridões. Um delírio tomava-me. As plantas, as flores dos canteiros, o barro das encostas, as grades de ferro do portão, os homens, as roupas, a rua suja, o recanto do mar escamoso, as árvores, pareciam atacados daquele horror de sangue maculado e de gangrena. Parei. Encarei o sol, e o próprio sol, na apoteose de luz, pareceu-me gangrenado e pútrido. Deus do céu! Eu tinha febre. Corri mais, corri daquela casa, daquele laboratório de horror em que o africano deus selvagem da Bexiga, Obaluaiê, escancarava a face deglutindo pus. E atirei-me ao bonde, tremendo, tremendo, tremendo... (DO RIO, 1910, *in* http: // www.biblio.com.br / Conteúdo / Paulo Barreto / apeste.htm).

João do Rio, nesse conto, adensa mais ainda a aura doentia que tomava conta das mentes e do corpo da cidade, também mergulhado na iminência da contaminação da "peste". O narrador, depois de ter reconhecido o amigo no leito fúnebre, e mergulhado pelo terror da contaminação, passa a revestir as imagens em torno de si com essa mesma aura funesta. Até mesmo o sol irradiava purulências, tornando-se um sol macabro, na clarividência de um contexto que João do Rio tingiu com as cores da realidade na sua escrita trágica, e que um século depois João Gilberto Noll retomou em um outro *Sol macabro.*

Mas, retornando aos arquivos, para os médicos positivistas, a saúde poderia se fortalecer se houvesse um projeto moralizador de hábitos e costumes da população, intuindo o retorno às sagradas leis da natureza, passando pela reabilitação do papel da mulher: o elo de ligação entre o natural e o social. Eis aqui os argumentos ideológicos, por parte do saber médico, no convencimento da necessidade do chamado bota-a-baixo. A solução então viria não exatamente da vacinação, evitando-se a invasão dos corpos e dos lares, mas, precisamente, da mutilação do corpo físico da cidade, pela intervenção cirúrgica na paisagem. Assinala João Carlos Rodrigues:

> A reforma era ambiciosa e de longo prazo. Em menos de uma década desaparecerão todas as praias e prainhas entre o Arsenal de Marinha e o Caju. A Prefeitura e a Saúde Pública proíbem hortas e chiqueiros no perímetro urbano; legislam contra os chalés térreos de madeira favorecendo os sobrados; interditam a venda em via pública de vísceras expostas às moscas; abolem a ordenha de vacas em plena rua; e ainda caçam milhares

> de cães vadios e ratazanas empestadas. A construção da Avenida Central (atual Rio Branco) foi conseguida às custas do despejo sumário de 20 mil pessoas e a derrubada de quase dois mil imóveis. Foi o famoso "bota-a-baixo", que enlouqueceu a cidade durante 1903 e 1904, exatamente o período em que Paulo Barreto entrou na *Gazeta* na coluna *A Cidade*. (RODRIGUES, 1996, p.42)

O novo corpo urbanizado afetaria o corpo individual, que passaria a adquirir outros hábitos e comportamentos sociais na correção arquitetônica da cidade, com o surgimento do espaço da bela época. A reurbanização do Rio de Janeiro significou, naquele contexto, a confirmação de um projeto ideológico e cultural, objetivando a promoção do apagamento colonial. João do Rio assiste a todas essas transformações, de corpo, alma, pena e bloco de notas na mão, convertendo a oralidade do degradado e da morte, os quais pairavam em torno de si nos mais diferentes ruídos da *belle époque*, em crônicas, primeiro de cunho jornalístico, depois de cunho literário, sendo todas publicadas nos jornais, como vimos no conto acima destacado. João do Rio assim misturava realidade a ficção, crônica jornalística ao escopo de uma nova literatura, cuja narrativa colocava no primeiro plano a decadência moral e material escondida nos escombros da bela época.

Paulo Barreto assumia assim, mais do que a postura do jornalista atento, a do contador de histórias da realidade, que surgia então na cena cultural carioca. Histórias que se multiplicavam nos vários espaços palpitantes das ruas, logo corporificadas nas surpreendentes crônicas, escritas com fervor pela ágil tinta da alma. João do Rio, o *voyeur* da *belle époque* carioca, não se contentava apenas com a transparência da nova arquitetura da cidade, de belas vitrines, através das quais se via o movimento dos novos cidadãos. Quando o veludo da noite cobria a cidade, lá estava o *voyeur*, buscando os melhores espaços mal iluminados e decadentes, ou ainda subia a trilha que levava ao antigo Morro de Santo Antônio, experimentando outras sensações menos translúcidas do viver, próprias dos que se destinam ao decadentismo. Quando o barulho do centro da cidade se tornava insuportável, João do Rio não hesitava em flanar por outros lugares inusitados, à margem do cordão intelectual das rodas boêmias no espaço da Livraria Garnier, localizada na Rua do Ouvidor. A livraria era o ponto de encontro das várias tendências ideológicas, políticas e, sobretudo, literárias. E lá estava Machado de Assis, que a tudo ouvia e nada dizia, cercado por nomes como Olavo Bilac, Artur Azevedo, José Veríssimo, Sílvio Romero, Medeiros de Albuquerque, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Coelho Neto, João Ribeiro, Gustavo Santiago, Nestor Victor,

Gonzaga Duque, Fábio Luz, Rocha Pombo, Cardoso Junior, entre outros literatos, críticos, dândis e poetas, adeptos ou não do decadentismo, como ele próprio, João do Rio, leitor de Huysmans e Oscar Wilde. Cabe observar que o conceito de decadentismo foi reinterpretado ao longo dos tempos na cultura ocidental. Apenas em fins do século XIX foi incorporado às manifestações estéticas, especialmente em Paris e em Londres. Vejamos:

> Embora não se tenha encontrado nenhum registro do termo decadência nem em grego nem em latim, a invenção do conceito é comumente atribuída aos pensadores e historiadores latinos que fizeram uso de verbos no particípio para exprimir suas opiniões. Os termos latinos que melhor exprimem a idéia de decadência são *labes* (queda) e *ruina* (ruína). A palavra latina decadência apareceu apenas na Idade Média. Entre os séculos XV e XVIII, uma série de vocábulos mais ou menos semelhantes surge nas obras, constituindo um campo semântico para a idéia de decadência em seus diversos sentidos. Os principais deles são: *declinatio, inclinatio, lapsus, vacillatio, eversio, conversio, perversio, subversio e corruptio.* Porém, prevaleceu o termo *inclinatio* usado por Cícero, dando origem depois ao vocábulo francês *déclin.* A partir do Renascimento, usou-se preferencialmente *décadence* em francês, *decadenza* em italiano, *decline* em inglês, *Verfall* ou *Untergang* em alemão. Todas estas palavras registram uma oscilação entre a identificação do conceito com um sistema biológico, que estabelece um paralelo com o envelhecimento e a morte, e um sistema astronômico, segundo o qual a decadência se assemelha ao pôr-do-sol ou ao outono. (LEVIN, 1996, p. 15).

Quando não estava na Garnier, João do Rio era sempre visto em outros ambientes, bem menos intelectuais. A qualquer hora do dia ou da noite, lá estava ele, conversando com dândis, mocinhas e prostitutas, passando a freqüentar o Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), reduto de homossexuais, e os mocambos do Morro de Santo Antônio. De lá obteve a inspiração para escrever uma série de crônicas, publicadas entre fevereiro e março de 1904 no jornal *A Gazeta*, e que deram origem à publicação de sua primeira obra, *As religiões no Rio de Janeiro*, de 1905.

É deste instigante contexto, recheado de subjetividades agônicas transitantes em espaços decadentes, que João do Rio apropria-se das tintas do real, para compor o ficcional. Nas *Memórias de um rato de hotel* vemos a realidade compor os ditos do Dr. Antônio: “Devo dizer que em tenra idade, ainda no colégio, veio-me uma propensão especial pelas mulheres de má vida.” (DO RIO, 2000, p. 40). E foi por causa das mulheres de má vida que o nosso dândi botou a perder a riqueza do pai. Artur Antunes Maciel, o nome de batismo do Dr.

Antônio, prevalecia-se do fato de ser o filho mais velho, e assim conseguia prestígio junto aos banqueiros da cidade. Depois veio viver no Rio de Janeiro, e não mais deixou de freqüentar as mulheres, fossem de má vida ou fossem elas puras e ingênuas, como a doce Inês: "Oito dias depois já visitava a família Guimarães e notava o enleio constante da doce Inês, posta em desassossego pelo meu luxo." (DO RIO, 2000, p. 124). A ingênua mocinha encantara seriamente o gatuno que a conhecera na rua, depois de ter praticado um furto de vinte contos de réis. Mas o Dr. Antônio não tinha talento para o enleio amoroso, preferindo trocar os vinte contos, deixados nas mãos da mãe de Inês, pela vida mundana. O Dr. Antônio desvela, entre as sombras do crime e a aparência luminosa do dândi, os traços do decadentismo, sobre os quais nos fala Orna Messer Levin:

> Durante a década de 1880, os conceitos introduzidos por Baudelaire em *Les fleurs du mal* deixaram de estar limitados à poesia, extrapolando os gêneros literários com a entrada em massa dos traços decadentistas na prosa. Os escritores adeptos de Baudelaire, com o intuito de divergir das imposições colocadas pelo método naturalista, exploravam o sensualismo perverso e os desequilíbrios nervosos, dando uma caracterização excepcional aos heróis da prosa. Todas as possibilidades da psicopatologia eram experimentadas a fim de criar fisionomias singulares, desvios voluntários, isto é, criar vidas conscientemente regidas pelo gosto da corrupção. (LEVIN, 1996, p. 35).

Passando do texto ao contexto, João do Rio, depois da publicação do seu primeiro livro, torna-se alvo de severas críticas por parte de vários intelectuais e escritores, como Lima Barreto, com quem trocava farpas veementes pelos jornais. Alguns desses intelectuais chegaram mesmo a agredi-lo fisicamente em público, por ser mulato e homossexual. Mas o dândi seguia flanando pelas ruas dos quatro cantos do Rio de Janeiro. Ele encarnava mais a figura de um *voyeur* do que propriamente a do *flâneur* da modernidade.

Walter Benjamin, discutindo a obra de Baudelaire no contexto capitalista, diz que o *flâneur* é aquele que possui o desejo de ver a cidade, a fim de buscar distração ou simples observação: "Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador; pode se estagnar na estupefação – nesse caso o *flâneur* se toma um basbaque" (BENJAMIN, 2000, p. 69). João do Rio ultrapassa essas duas perspectivas, na medida em que o olhar lançado sobre os lugares "invisíveis" da cidade é o vetor de excitação para os seus escritos. O *flâneur* pretende a distração, o entretenimento na experiência da flanagem. Ele não está interessado em refletir sobre o mundo que o cerca, apenas passa por ele, e dele leva a memória dessa

flanagem. João do Rio penetra agudamente no corpo nu e destroçado da cidade, para contar de suas mazelas, veladas pela luz ofuscante do projeto de Pereira Passos.

João do Rio, o *voyeur* da *belle époque*, por onde passava, por vezes era apenas um anônimo de roupas exóticas, por outras vezes era reconhecido como o jornalista das críticas ácidas e demolidoras do governo do bota-a-baixo. Apesar de considerar necessária a reurbanização da cidade, não se furtava em apontar nas suas crônicas, especialmente na *A Gazeta de notícias*, o desaparecimento de várias áreas, que remetiam à sua infância. E como doía na alma transgressora de João do Rio presenciar o apagamento da memória das ruas de sua vida!

O cronista agarra-se com unhas e dentes à sua palavra escrita para lutar contra o esquecimento, contra o desaparecimento dos ecos da infância e da adolescência, para sempre aprisionadas na alma de sua literatura. Dessa flanagem de João do Rio pelos subúrbios mais longínquos é que surgem as suas personagens, preferencialmente extraídas daquelas subjetividades à margem, e com as quais o cronista não hesitava em conversar, fossem elas músicos ambulantes, seresteiros, tatuadores, prostitutas, homossexuais, mendigos, presidiários, ou mesmo um lavador de cadáveres. Certamente, do diálogo com os presidiários emerge a sua mais intrigante personagem: o Dr. Antônio, um finório ladrão de casacas e cartola.

Benjamin afirma, ainda, que o capitalismo gerou centenas de *flâneurs*, os quais constituíam a massa proletária, e também os vagabundos da chamada "boêmia". Baudelaire inspirou-se nos textos da cidade, em sua flanagem poética, para a escrita das *Flores do mal*. Assim, os *flâneurs* floresciam como erva daninha na modernidade, no contexto de Paris. A multidão impregnava a paisagem moderna, ora de negro, ora de cinza da fuligem produzida no interior das fábricas. Para Baudelaire, essa multidão enfeitiçada pelas maravilhas do capitalismo constituía-se de heróis, porque "para viver a modernidade é preciso uma constituição heróica" (BENJAMIN, 2000, p. 73).

João do Rio cada vez mais mergulha no submundo do decadentismo, o qual rondava, insuspeitado, na nova cidade imaginada, a partir da concepção de um projeto-vitrine de modernidade. Tal projeto se funde nas práticas discursivas do poder, que, por sua vez, se refletem nas práticas urbanísticas inscritas no processo civilizatório da Capital Federal. Entretanto, a partir da fala do Dr. Antônio, nas *Memórias de um rato de hotel*, vimos surgir outras conversações à margem dessa oralidade de poder, em que o humor e a ironia são

presenças constantes ao longo da narrativa. Nas personagens de João do Rio, o perfil do herói da modernidade de Baudelaire é completamente diluído, e nele vemos a face aparente do decadentismo.

Ao analisarmos os eventos ditos históricos, situados nos textos jornalísticos acima destacados, tencionamos trazer a foco os resíduos da historicidade contada pela via jornalística. A nossa tese reconhece os arquivos jornalísticos como componentes da historicidade em todos os contextos. Neles vemos os eventos do cotidiano revestidos pelos discursos subliminares e pela memória de quem os organiza em forma de escritos. Neste caso, referimo-nos à crônica jornalística. Todos os eventos da vida comum viravam matéria de jornal, ou mesmo eram colocadas nas páginas dos tablóides, como notas rápidas, mas que definiam a oralidade da vida, no contexto urbano. Vejamos abaixo uma interessante notícia sobre o surgimento do jogo do bicho no Rio de Janeiro republicano:

> A empresa do Jardim Zoológico realizou ontem um magnífico passeio campestre ao seu importante estabelecimento, situado no pitoresco bairro de Vila Isabel. Em bondes especiais dirigiram-se os convidados e representantes da imprensa àquele local e, depois de visitarem o hotel, que se acha nas melhores condições, os jardins, as gaiolas em que se acham os animais e aves, tomaram parte em um lauto jantar, em mesa de mais de 60 talheres, presidida pelo digno diretor daquela empresa, o sr. Barão de Drummond. O 1º brinde foi levantado pelo Sr. Sergio Ferreira ao sr. Barão de Drummond, que em seguida com toda a gentileza brindou à imprensa, sendo correspondido pelo nosso representante. Trocaram-se ainda outros brindes, sendo o último ao sr. Vice-presidente da República. Como meio de estabelecer a concorrência pública, tornando freqüentado e conhecido aquele estabelecimento que faz honra ao seu fundador, a empresa organizou um prêmio diário que consiste em tirar à sorte dentre 25 animais do Jardim Zoológico o nome de um, que será encerrado em uma caixa de madeira às 7 horas da manhã e aberto às 5 horas da tarde, para ser exposto ao público. Cada portador de entrada com bilhete que tiver o animal figurado tem o prêmio de 20$ (vinte mil réis). Realizou-se ontem o 1º sorteio, recaindo o prêmio no Avestruz, que deu uma recheiada poule de 460$000. A empresa tem em construção um grande salão especial para concertos, bailes públicos, e vai estabelecer no jardim jogos infantis e outros diversos para o público. Às 9 horas voltaram os convidados, pessoas de alta distinção, penhorados todos à gentileza do Senhor barão de Drummond e seus dignos auxiliares. Foi uma festa esplêndida. (*Jornal do Brasil*, 4 de julho de 1892).

No fragmento destacado dos arquivos da memória de entre-séculos, temos toda a atmosfera festiva de um grande evento social que reuniu a nata da sociedade carioca e

também a Imprensa, de vital importância na transcrição do evento em notícia de papel. Décadas depois, o jogo do bicho iria se tornar o mais popular e ilegal jogo de azar, popularizado apenas no Rio de Janeiro.

De acordo com Foucault, ao passarmos da instância dos ditos para a dos escritos, também promovemos a resistência ao esquecimento. Ao escrevermos sobre o outro, sobre a cidade e seus eventos, configuramos a nossa própria historicidade. De outro modo, tais argumentos também são válidos na composição da escrita íntima, a escrita do si para si, porque, inevitavelmente, ao focalizar o outro e os eventos que nos cercam, registramos as nossas impressões mais íntimas sobre a realidade. Entretanto, segundo Foucault, refletir-se por meio dos escritos mais íntimos, uma carta a um amigo, por exemplo, significa, sobretudo, registrar as impressões sobre a realidade através do corpo e da alma. O Dr. Antônio quis registrar as suas memórias para resistir não apenas ao esquecimento de uma vida aventureira, mas, sobretudo, para resistir à inexorabilidade da morte.

Ainda cumprindo pena, o Dr. Antônio encontrava-se fraco, sofrendo dos pulmões e do coração. Haviam se passado vinte anos que chegara ao Rio de Janeiro, vindo de Porto Alegre. Nesse dia encontrava-se na enfermaria da carceragem, quando foi chamado à sala do Delegado. Havia um jornalista à sua espera. Muito surpreso, o Dr. Antônio perguntou-lhe do que se tratava, e logo ouviu a resposta: “Quero que conte a sua vida para o meu jornal.” (DO RIO, 2000, p. 33). Desconfiado de tal proposta, o Dr. Antônio tende a resistir à idéia num primeiro momento, e passa a especular sobre as razões pelas quais o jornalista desejaria publicar sua vida em folhetins, vez que ele ainda cumpria pena por um crime que não cometera, e pelo qual se encontrava na prisão “injustamente”. A resposta vem novamente à queima-roupa: “A sociedade deixará de apreciá-lo, se você não continuar a ser o ‘Dr. Antônio’!” (DO RIO, 2000, p. 34).

Tomado de grande emoção, afinal ele era reconhecido pela sociedade e não poderia deixar escapar a oportunidade de escrever as suas memórias, as quais atingiriam o grande público, resolve o gatuno aceitar o convite do jornalista anônimo. Ao iniciar os manuscritos, o Dr. Antônio remete o leitor ao artigo que havia lido sobre si mesmo, publicado em um jornal pelo mesmo jornalista que agora o abordava para tal intento. Escrever para resistir ao esquecimento, escrever para contar a “outra história” sem anais, é dialogar com o inacessível de si e do outro. Escrever para resistir à morte e à degradação da prisão representa para o Dr. Antônio, sobretudo, legitimar em papel histórias sem escrita.

Para Foucault, os eventos mais banais da vida ganham importância na escrita mais íntima. Os estados emocionais e psicológicos do autobiografista comunicam a oralidade do contexto, no qual ele está inserido e dele transgride. A transgressão ocorre em diferentes sentidos, porque narrar intimamente os estados do corpo e da alma é atravessar significantes para produzir novos significados e se fazer presente diante dos olhos do leitor.

Em nossa concepção, a escrita de si, quando acessada pelo outro, também produz novas oralidades, isto é, novos significados, que re-atualizam os ditos, como prática comunicativa do viver. Vejamos:

> Às vezes, trata-se também de lembrar os efeitos, do corpo na alma, a ação desta no corpo, ou a cura do primeiro pelos cuidados dispensados à segunda. Assim, a longa e importante carta a Lucilius: ela é dedicada em sua maior parte ao problema do "bom uso" das doenças e do sofrimento; mas começa com a lembrança de uma grave enfermidade de juventude sofrida por Sêneca, que fora acompanhada de uma crise moral. Sêneca conta, a respeito do "catarro", dos "pequenos acessos de febre" de que Lucilius se queixa, que ele também os experimentou, muitos anos antes: "No início não estava preocupado com eles; minha juventude tinha ainda a força de resistir às crises e de resistir bravamente às diversas formas do mal. Mais tarde cheguei ao ponto em que toda minha pessoa se fundia em catarro e em que me vi reduzido a uma extrema magreza. Tomei inúmeras vezes a brusca resolução de acabar com a existência, mas uma consideração me deteve: a idade avançada de meu pai." O que lhe proporcionou a cura foram os remédios da alma; entre eles os mais importantes foram "os amigos, que o encorajavam, o vigiavam, conversavam com ele, e assim lhe traziam alívio". (FOUCAULT, 2004, p. 160).

Vamos observar no trecho acima destacado, que Sêneca narra, em resposta a Lucilius, os aspectos de sua enfermidade, de maneira muito mais enfática e abrangente, em comparação ao que Lucilius se reporta anteriormente. Para o primeiro missivista, a enfermidade que o acometera na juventude se caracterizou apenas pelo "catarro" e dos "pequenos acessos de febre", significando apenas breves achaques do físico. Mas, para o segundo missivista, a doença transgride aos simples estados do corpo, para penetrar em graus de significação subjestéticos.

Narrar os sintomas físicos significa purgar a enfermidade corpórea, por meio da alma das palavras. No trecho da carta destacado por Foucault, podemos dizer que Sêneca pretendeu penetrar no mais recôndito de si mesmo, utilizando-se dos sintomas do corpo enfermo, para tocar nos planos mais sutis de sua alma. Nesse sentido, Foucault acentua o que

ele chama de “bom uso da enfermidade”, pois Sêneca promove um resgate de si mesmo quando escreve ao amigo, lembrando-se de acontecimentos da juventude. Além disso, os escritos íntimos provocam, a partir de suas impressões subjetivas, uma razão estética, isto é, uma subjestética ou estética subjetiva.

A nossa tese compreende, então, que a escrita autobiográfica configura em seu bojo a matriz estética do sujeito. Nela o leitor se propõe decifrar o grande enigma do outro, por meio dos escritos do si mesmo. Válido lembrar a famosa epígrafe de Sócrates: “conheça-se a si mesmo”. Na autobiografia, esta epígrafe passa a ter um valor essencial, pois é no ato dos escritos do si que se configura o conhecimento dos estados do corpo e da alma, mesmo que este processo por vezes seja de cunho inconsciente, pois o autobiografista não possui controle total sobre sua própria escrita. Esta premissa não tem a mesma validade no que se refere às biografias, ou a escrita sobre o outro. Nessa concepção, identificamos a autobiografia como a escrita dos ditos do si, e nela se manifesta uma operação de cunho estético, que ocupa o entre-lugar de um enigma e sua decifração, vale lembrar a inscrição na entrada do Oráculo de Delfos: "conheça-se" (ΓΝΟΤΙ ΣΕΑΨΤΟΝ) ampliada mais tarde por Sócrates. Tal operação exige a participação do Eu e do outro, do autor e do leitor, como enfatiza Philippe Lejeune em seu *O pacto autobiográfico* (1975).

Para Adorno, as relações entre o autor e a realidade empírica forçam o envolvimento estético, visto que a obra carreia para si, a partir da oralidade que cerca o autor, novos e intrigantes significados. Narrar os estados físicos, ou psicoemocionais de si mesmo, não compreende uma simples e banal descrição de um fato médico, porquanto tais descrições subjetivas criam um suporte de oralidade. Vemos nele a configuração de um sistema de regras, de cunho estético, que serão identificadas pelo leitor. Tais regras produzem um efeito de repetição ou de recusa, e podem ser aceitas pela coletividade, de maneira subliminar, em seu sentido mais profundo de sublimação. O Dr. Antônio, ao narrar as suas memórias, promove sentidos de identificação nos seus leitores, consolidando a historicidade de uma mentalidade em fins do século XIX, no Rio de Janeiro:

> Nunca pensei em escrever memórias. Nunca fui dado à literatura e à fantasia, sendo muito limitado o número de livros que tenho lido. Escrever memórias não seria coisa que me passasse pela imaginação em nenhuma hipótese. O meu advogado deve ficar muito desgostoso, se as vir publicadas. Mas depois de uma vida agitada de plena celebridade, a princípio em contacto com os nossos homens mais importantes, depois a

> caminhar só no perigo – eu tenho seguidamente sido vítima da polícia e da justiça, preso e condenado seguidamente, quando não tinha culpa. Dessas condenações, dos sustos, da perpétua tensão nervosa em que tenho de trabalhar, veio-me o mal do coração. Positivamente morro de uma grave lesão da aorta. Passo as noites sem poder dormir, com dispnéias; estou magro, macilento, com olheiras, as mãos trêmulas. E por cima de tudo isso, espera-me uma condenação por um crime que não cometi. (DO RIO, 2000, p. 32).

E assim, vemos que o relato das memórias do Dr. Antônio traduz as suas afecções do corpo e da alma, à maneira da carta de Sêneca a Lucilius. Esse mesmo roteiro subjetivo reforça-nos a tese de que é necessário fundir o corpo à tinta da alma, a fim de criar impressões estéticas sobre si mesmo e sobre a realidade na qual se encontra mergulhado o autor. Ao fazer afirmações sobre si, o Dr. Antônio acaba por trazer à tona outras afirmações que revelam fronteiras muito diminutas entre o olhar do *voyeur*, sobre o contexto contaminado, e os fatos da vida: "Mas depois de uma vida agitada de plena celebridade, a princípio em contacto com os nossos homens mais importantes, depois a caminhar só no perigo" (DO RIO, 2000, p. 33), afirma o Dr. Antônio com certa nostalgia.

Buscamos ainda compreender a tese de que nessa dupla articulação, entre os ditos e os escritos autobiográficos, há o cruzamento constante entre a realidade e a ficção. O Dr. Antônio desliza por entre esses dois planos, em que de um lado está aquilo que o gatuno alude ao blefe sobre sua identidade – na tentativa de sublimar o peso da prisão –, e de outro, o castigo como inscrição de poder. O Dr. Antônio, às vezes disfarçado de celebridade, aparece ao lado de homens importantes, provavelmente políticos e intelectuais da bela época. Por outras vezes, ele assume a imagem do ladrão de casacas, travestido de dândi, percorrendo as ruas sempre na penumbra, deparando-se ora com mocinhas indefesas, ora com prostitutas. Mas, qual será a verdadeira identidade do Dr. Antônio? No próximo tópico abordaremos as configurações subjestéticas da *belle époque*, bem como as fantasmagorias autorais da autobiografia de ficção.

1.3. As configurações subjestéticas de um rato de hotel: o crime e as rasuras na fantasmagoria autoral

Neste tópico, pretendemos descer um pouco mais a fundo naquilo que denominamos de subjestética, ou a estética da subjetividade. A nosso ver, ela configura a base da autobiografia de ficção. Nosso propósito é extrair tal conceito das *Memórias de um rato de hotel*, tendo suas ressonâncias na narrativa de *Bandoleiros,* como veremos no próximo capítulo.

A subjestética, que Foucault também denomina de estética da existência, nasce de uma vontade de se auto-representar, em que a motivação da escrita dá forma às projeções imagéticas da memória. Representar-se a si mesmo através da escrita é provocar lacunas na memória, porque as lembranças configuram-se no texto como sinalizadoras do não-dito. Lembra-se apenas daquilo que se quer lembrar, excluindo-se da escrita de si outras vivências, inconfessáveis.

Da escrita encarcerada do Dr. Antônio, em seus enquadramentos estéticos, extraímos as pistas, ainda que falsas, em torno da subjestética. Nesse caso, consideramos que a experiência prisional do Dr. Antônio constituirá argumento fundamental para o entendimento do objeto da escrita autobiográfica. Não simplesmente como paradigma memorialístico, mas, sobretudo, como resistência ao isolamento. É nessa escrita encarcerada que surge o desejo estético, para promover uma espécie de libertação, ao menos da alma. Para Foucault, em seu *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* (1999), "o castigo fere mais a alma do que o corpo". (FOUCAULT, 1999, p. 26).

As manifestações subjestéticas não se traduzem na escrita do si como controle da memória. Pelo contrário, a escolha feita do caminho a seguir ganha autonomia ao longo da narrativa, em que os fatos e acontecimentos da vida vão preenchendo rapidamente os manuscritos. Não há tempo a perder, a memória escorre veloz, o espaço do papel é curto para ocupar todas as reminiscências autorais. É preciso então escolher aspectos da vida para resistir ao esquecimento, até o ponto final. Aqui vemos a completa fusão entre o ato de pensar e o ato de escrever, os quais remontam ao caráter de revelação dos estados da alma do escritor. Sobre a escrita do si, Foucault afirma que, "revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior". (FOUCAULT, 2004, p. 145). A autobiografia constitui-se desse arranjo de sombras disponíveis na memória autoral, que se dissipam à luz dos escritos de si.

Nas *Memórias de um rato de hotel*, a escrita do si se faz presente em razão de um aprisionamento, em que o corpo liberta do cárcere da alma as necessárias tintas para o falar de si mesmo. O espaço da prisão é, para o Dr. Antônio, a revelação das sombras fantasmagóricas que o cercam, e o impelem ao registro de uma natureza criminológica, que vê na ordem social vigente as rasuras na moral burguesa.

Depois de longos anos na prisão, o Dr. Antônio quebra o silêncio por meio de seus escritos, que o colocam diante de seus livres acampamentos da memória. A linguagem provoca uma ruptura das "figuras invisíveis do mundo", fazendo o leitor cair nas "verdades secretas do homem". (FOUCAULT, 1999, p. 511). São essas verdades secretas que se projetam na escrita autobiográfica como elementos estéticos da subjetividade, em que o pano de fundo das experiências concretas endossa o reconhecimento de si, o reconhecimento das paixões humanas que atravessam os significados da existência, bem como o reconhecimento do outro, produzindo-se, então, novos significantes. Estes somente podem ser apreendidos a partir da escrita do si, com a leitura que se faz dela, pois são invisíveis ao plano da realidade:

> Li de um fôlego, a declaração. Meu pai fazia ciente à praça e aos amigos que não se responsabilizava por dívida alguma de Artur Antunes Maciel, seu filho maior... Amarrotei o jornal e caí no sofá com a cabeça entre as mãos. Era como nos dramas. Mas eu tinha dentro de mim uma raiva tremenda. (DO RIO, 2000, p. 47).

Aqui vemos a raiva como sintoma das paixões endêmicas, sobre as quais nos fala Foucault em sua obra *A história da loucura na idade clássica* (2004). Tais sentimentos atiram o autobiografista no bojo cru da vida, com os rastilhos vivos de uma estética que transcende a fala do si para si mesmo. O Dr. Antônio não quer apenas contar as suas experiências vividas, mas tenciona, sobretudo, afetar esteticamente o outro, isto é, o leitor de suas memórias. Para ele, apenas os "dramas" são capazes de afetar o outro, porque sem o drama, tais paixões permaneceriam sucumbidas para sempre, a exemplo do complexo de Édipo que Freud não descobriria:

> Não dei dois safanões. Não. Por quê? Ainda hoje penso nesse momento. Foi tão importante na minha vida!... Se dissesse que acreditei, mentiria. Filho de homem rico, conceituado, considerado, sem nunca ter tido um leve sinal desse vício, não era muito provável que me tornasse de repente no que dizia a cartomante. Rapaz estróina, certo estava de o ser. Mais que estróina, fazendo contas, dando pequenos desgostos à família. Mas aquilo...

> E, muita vez, sem querer, me encontrava olhando a mão esquerda. O interessante é que as mulheres, infamíssimas, espalharam logo a pilhéria da quiromante, e que eu sentia nos seus olhos uma absoluta transformação.
> Que extraordinário estudo para um homem de talento seria o que se deu comigo! Era para apreciar uma alteração precipitada da personalidade sob a ação da dúvida, do "pode bem ser". As mulheres contavam comigo? Sei lá. Elas olhavam-me como sendo eu mais que os companheiros de "farra". "Podia bem ser". Eu ia a pouco e pouco sentindo que havia dentro de mim um sujeito humilhado e que se revolta contra a humilhação. E continuava a tentar "facadas" nos amigos de meu pai. (DO RIO, pp. 45-6).

Diferentemente do conto de Machado de Assis, *A cartomante*, cujas previsões de amor não se confirmam para Camilo, em relação à sua amante Rita, o Dr. Antônio é perseguido pelo seu destino implacável. Mas, ao contrário da Tragédia de Sófocles em *Édipo Rei*, ele se aparta definitivamente do pai. A cartomante coloca o destino em suas mãos, enquanto que no conto de Machado, outro destino move Camilo para um trágico desfecho de sua triangulação amorosa: "Nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e pejadas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino". (MACHADO, 2004, p.19). Sim, o destino fora indiferente a Camilo, que, tomado pela paixão, deixou-se guiar pelas cinzas asas da curiosidade. O Dr. Antônio, porém, ciente do seu destino, enreda-se nele, deixando-se aprisionar no labirinto da criminalidade, e sem fio de Ariadne que o puxasse para o lado de fora.

É interessante observar que na autobiografia verídica o autor-narrador possui o controle da narrativa, pois os caminhos a percorrer já são conhecidos por ele. Nesse sentido, o autobiografista pode escolher previamente o que contar, como contar, até chegar ao seu destino. Nas memórias do Dr. Antônio, ele primeiro cumpre um destino, para depois narrá-lo em sua autobiografia encarcerada. Na ficção autobiográfica, é necessário que a subjestética careça de drama, de contradições, da tinta fresca da realidade, para colorir a insensatez do mundo de imagens misturadas, nas quais se pode ver através dos escritos as paixões, os desregramentos, a violência das cidades entre luz e sombra, e as excitações da liberdade. É na excitação da liberdade que o Dr. Antônio vivencia o seu drama real, praticando, como diria Carlos Drummond, os seus crimes suaves, desprovido da dor de consciência, esquivando-se de qualquer tratamento moral: "crimes suaves que ajudam a viver / os ferozes leiteiros do mal / os ferozes padeiros do mal / por fogo em tudo, inclusive em mim..." (DRUMMOND, 1948, p. 54).

A ação dramática do Dr. Antônio parece mover um "teatro mental", para nos

utilizarmos da expressão de Paul Valery (1871-1945), em que os seus espectadores encontram-se do lado de fora da narrativa. O gatuno, então, sente-se mais à vontade para praticar seus atos criminosos nos hotéis da cidade, posto não entendê-los dentro de algum sentido de moral. Antes, esta ação criminosa revela-se como vetor de uma estética, pois a narrativa flutua numa aura cosmética, em que os efeitos plásticos tornam a escrita mais leve, apontando, por vezes, para um drama cômico, do qual o leitor é impelido hipnoticamente a participar:

> Nessa mesma noite estava no jardim do Recreio, vendo as mulheres, algumas abrilhantadas e de chapéu, outras de cesta de flores pelo jardim. A impressão que o Rio causava no provinciano era de transtornar a cabeça. Ir ao Pascoal e ao Cailteau à tarde, ir aos teatros à noite, ver o luxo, as mulheres, aquela gente animada. Fui gastando o dinheiro à larga, mas pagando o meu hotel sempre em dia. Ainda não pensara no amanhã. Ia sair uma tarde, quando vi pela janela de uma área envidraçada, um outro hóspede que contava dinheiro e o guardava numa gaveta. Ocultei-me um pouco. O homem vestiu-se e saiu. Então voltei para o meu quarto, deixei o chapéu alto, o *frack*, as botas e vim até à janela. Saltei-a, fui pelo arame até o quarto, abri a gaveta.
> Continha 1.530$000. Tirei 400$ e tornei a voltar pela tela de arame, entrei no meu quarto e saí calmamente. Como fiz isso? Não sei dizer. Posso afirmar que uma vontade superior me impelia como em estado de hipnose. É um outro ser que toma conta de mim. O "Dr. Antônio" entrava no corpo de Artur Maciel. (DO RIO, pp. 61-2).

No bojo da narrativa, vemos surgir da penumbra o contexto da chamada bela época, em que foram erguidos hotéis de luxo, em conjunto com as novas ruas e avenidas que mimetizavam a iluminada Paris. A nova vida burguesa da cidade incitava e excitava as mais diferentes demandas da sociedade, que via no novo atrativo arquitetônico de Pereira Passos o convite para a diversão, para a luxúria e também para o crime. O Dr. Antônio, recém-chegado ao Rio de Janeiro, vai se incorporando ao movimento da cidade como um migrante endinheirado que se hospeda em hotéis para estrangeiros. Os hóspedes abastados são as vítimas preferenciais do gatuno que, a certa altura, questiona de onde viriam tão altas somas que ele encontrava em poder dos hóspedes.

Os objetos estéticos da autobiografia de ficção surgem da relação entre o Eu e as ocorrências empíricas com a realidade. Não são produtos do inconsciente, mas antes, do esforço social, como afirma Adorno em sua *Teoria estética* (1982) a respeito do caráter imanente da obra de arte. Tais objetos estéticos adquirem essa imanência, quando

apresentados como a realidade no tecido sociocultural, em que as impressões autorais que o cercam configuram-se como marcas de um contexto sociocultural e humano, especialmente no que se refere às obras das artes plásticas. Na ficção essa imanência pertence primeiramente ao plano da realidade e, depois, ao plano da subjetividade autoral, quando de sua apropriação indébita. Mais especificamente, o caráter de imanência na autobiografia conjuga-se a partir da fusão entre pensamento, memória e escrita. O autobiografista detém no exercício do pensamento os fatos e acontecimentos vividos por ele na realidade objetiva, pela via da memória. Por sua vez, a memória opera, subjetivamente, a permanência dessas ocorrências simbólicas no objeto livro, pela via da escrita. Assinala Foucault:

> Sêneca insiste nisto: a prática de si implica a leitura, pois não se poderia extrair tudo do seu próprio âmago nem se prover por si mesmo de princípios racionais indispensáveis para se conduzir: guia ou exemplo, a ajuda dos outros é necessária. (FOUCAULT, 2004, p.148).

A autobiografia guia-se tanto pela memória de si quanto pela memória dos outros, bem como pela memória do lugar que o autobiografista ocupa no todo social. Para Sêneca, a escrita do si não se sustentaria por si mesmo sem haver um diálogo com o outro. A troca das cartas configura, portanto, este diálogo de decifrações do inconsciente. A nosso ver, a realização da escrita de cartas não passa apenas pelo desejo de escrever objetivamente sobre seus próprios anseios e sobre a realidade em volta, mas também desvela escritos do inconsciente sobre os quais não se pode ter acesso sem as tintas mediadas da escrita autobiográfica.

Um exemplo bastante interessante de escrita de si, recentemente publicada em Portugal, é a *Vida do Capitão Alonso de Contreras* (1582-1633). O livro configura as memórias do então Soldado Contreras, que participara da guerra dos 30 anos, em que narra o mais inverossímil da realidade à sua volta, em cenas por vezes cáusticas, por vezes permeadas de humor. Assinala o articulista Francisco Neves:

> Alonso de Contreras nasce em 1582 e quinze anos depois, expulso da escola por dar umas facadas num colega, torna-se soldado. O poder de Espanha estende-se então por grande parte da Europa. Alonso vai para Malta e para a Sicília. No Mediterrâneo, testemunha e aprende a arte do corso contra a navegação do império otomano. Escreve um roteiro náutico que ainda hoje existe. Alonso e os seus fazem escravos e reféns para resgate. Rondam as ilhas gregas, fazem rapinas na costa da Líbia e da Palestina. Pilham sedas,

> damascos, linho, sabão, açafrão, tudo o que viesse a bordo das embarcações que abordavam. O dinheiro dos saques é derretido no jogo, em tabernas e mulheres: "Voltamos contentes para Malta, eu gastei o pouquito que ganhara. Porque as 'quiracas' daquela terra são tão formosas e astutas que são donas de tudo quanto os cavaleiros e os soldados têm.". (*Mil Folhas*, Lisboa, 11 de março de 2006).

Nas *Memórias de um rato de hotel,* essa apropriação dos objetos da realidade para a configuração de uma escrita de si contradiz Adorno, num certo sentido, para corroborar com o pensamento de Foucault. O objeto da escrita surge no horizonte da subjetividade, isto é, os objetos pertinentes à realidade nascem a partir das experiências subjetivas, as quais passam a constituir os objetos simbólicos e imanentes nas relações sociais concretas. Podemos dizer que toda e qualquer autobiografia de ficção, em forma de livro, é a materialidade de uma estética existencial, cujos objetos configuram-se por meio de dois grandes planos: o da realidade objetiva, e o da subjetividade, que ocupa também o lugar do inconsciente. Nesses dois planos são permeadas as experiências de um possível vivido. A autoficção, isto é, a autobiografia ficcional, não está comprometida com uma experiência vivenciada pelo seu autor no bojo da realidade, mas aproveita a realidade de um outro seu interlocutor, real ou fictício, para dar forma e conteúdo à escrita do si mesmo, como fez Silviano Santiago na obra *Em liberdade* (1981). Nessa rota de análise, podemos dizer que a autobiografia de ficção compreende esses dois planos em que se comunicam e se completam.

A subjestética não pode abrir mão da realidade empírica, nem tampouco da camada inconsciente, porque na ficção do si mesmo a escrita não se materializa de maneira consciente, como no caso das autobiografias verídicas, nas quais o autor narra com certo grau de consciência fatos e eventos da própria vida. Já na ficção autobiográfica, o escritor funde-se à escrita de maneira inconsciente, em que ocupa o *locus* enunciativo de um outro, a exemplo de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956). O jagunço Riobaldo assume o controle da narrativa para contar um evento marcante de sua vida. Riobaldo é esse outro autor, e assume a narrativa de maneira autônoma, constituindo-se como uma espécie de duplo inconsciente do escritor. Aqui vemos a sombra fantasmagórica do escritor projetada na escrita de um outro seu. Nesse sentido, a subjestética promove em seu bojo também um caráter biográfico. João do Rio, ao criar as *Memórias de um rato de hotel*, confere ao personagem-narrador, o Dr. Antônio, o seu próprio olhar radiográfico a respeito do submundo, pois o cronista aproveita-se de seu testemunho ocular sobre uma realidade que

estava oculta na cena cultural, porém se faz presente à sombra do novo projeto de modernização do espaço público. O moderno e o belo passam, então, a ocupar o lugar dos comportamentos sociais voltados para a moda importada, bem como para as novas tendências pré-modernistas.

Na autobiografia de ficção, o escritor empresta uma máscara autoral ao seu duplo, atribuindo-lhe uma outra identidade, uma outra trajetória, uma outra vida no jogo da escrita do si, como fez João do Rio ao reconfigurar o seu personagem-narrador sobre uma dupla identidade: a do Dr. Antônio, que por sua vez é um duplo fantasmagórico de Artur Antunes Maciel. Mesmo assim, o escritor aproveita também as suas próprias experiências, relativas ao plano da realidade, para criar as imagens da memória, sob a aparência de um outro autor, de uma outra subjetividade, que, por sua vez, irá apropriar-se da escrita, para dar forma a uma voz autoral ficcional.

Na escrita do si ficcional, o autor irá buscar os elementos para a reconstrução das experiências do vivido, no cruzamento entre a realidade objetiva e as impressões subjetivas que se tem dela. Nessa operação, o autobiografista descola de si mesmo as ocorrências simbólicas vividas por este outro seu, e que surgem como sombras fantasmagóricas na escrita do si mesmo. Isto é, o autor da autobiografia de ficção não coincide com o escritor que assina oficialmente a obra, fato que se torna problemático nas *Memórias de um rato de hotel*, pois como já ressaltamos, o que encontramos na ficha catalográfica não é o nome de João do Rio, e sim o nome de Artur Antunes Maciel.

Entretanto, é como se esse escritor fugisse de sua própria sombra para se fundir à escrita de um outro, que se faz presente como um fantasma dele. Em outras palavras, João do Rio, suposto autor da obra, cria um outro autor, que assume a autoria da narrativa, na qual é projetada a fala de um outro seu: o Dr. Antônio. Nessa fantasmagoria, vemos as sombras desdobradas de um duplo fantasmático, em que João do Rio não se faz presente como autor das *Memórias*. Os escritos do suposto autor, Artur Antunes Maciel, revelam uma estética de um outro, que irá assumir o controle da narrativa, em que a sombra do autor não é o autor, porém significa a sua projeção artificial, e, portanto, estética. Nas *Memórias*, o escritor cria uma máscara autoral de si mesmo para ocultar a verdadeira identidade autoral da obra. Nesse sentido, o leitor permanece na escuridão da dúvida: “Na escuridão do beco as duas vozes deixaram de ser fingidas, falando pela primeira vez francamente”. (DO RIO, 2000, p. 50).

Para o crítico Wilson Martins: “Sim, sem dúvida, toda literatura é autobiográfica, mas, no que se refere à poesia, trata-se de metáforas, pensadas por imagens, não de referências factuais, pensadas por idéias”. (*Jornal do Brasil, Caderno Idéias*, 01 de abril de 2006). Nesse pequeno fragmento, vemos que Martins acredita que a Literatura (em prosa) possui um caráter autobiográfico, e opera “referências factuais” e idéias no plano da realidade. Para ele, apenas a Poesia é capaz de transcender aos sentidos mais referenciais.

Contudo, na autobiografia do Dr. Antônio, a narrativa adquire valor de verdade quando velada pelas sombras fantasmagóricas de seu autor, isto é, Artur Antunes Maciel, como já ressaltamos. Paradoxalmente, nas *Memórias de um rato de hotel* é na “escuridão do beco” que a fala autoral destitui-se do fingimento para tocar na veracidade dos acontecimentos que o autor presencia à sua volta. Mas, é lícito indagar se a autobiografia de ficção do Dr. Antônio está comprometida com essas referências factuais, apontadas por Martins, ou se o verossímil do real guarda, principalmente, certos fingimentos que se escondem à luz ofuscante de seus crimes? “E eu os vi que se perdiam na sombra. Eram duas da manhã”. (DO RIO, 2000, p. 53).

A sombra parece velar, de fato, a verdadeira identidade do Dr. Antônio por um lado e, por outro, confirma a veracidade das ocorrências criminosas, enquanto que a claridade do dia traz à tona o fingimento da ordem social vigente. O Dr. Antônio inicia-se na arte do roubo, promovendo o seu primeiro furto contra o próprio pai:

> Entrei, fechei a porta, coloquei a vela na secretária, abri a gaveta. Lá estava a chave. Voltei-me para o baú, curvei-me, meti a chave, abri. Fizera todos aqueles gestos com calma e aparente tranqüilidade. A vista dos títulos deu-me porém um medo convulsivo. Tremia, os dentes batiam-me. Peguei de um ao acaso, tornei a fechar o baú, meti a chave na gaveta da secretária, saí para o corredor, fui pé ante pé para o meu quarto. – Que horror! Que horror! Que fizeste! Volta atrás! Dizia-me uma voz dentro d’alma.
> Mas outra murmurava: Como é fácil! Como é simples! Como é rápido! (DO RIO, 2000, p. 53).

Vemos aqui mais uma vez as sombras do autor projetadas pelas tintas vertiginosas entre a dor do arrependimento e a excitação do crime. A oscilação entre esses dois planos sob a Luz da vela, configura, de acordo com Adorno, a conciliação dos contrários, originando-se daí o pacto da autobiografia de ficção em seus contornos estéticos, da maneira que a concebemos. O corpo encarcerado não se reconcilia a uma alma inquietante, sedenta de

vivenciar o crime e suas conseqüências, das quais o Dr. Antônio sempre quer escapar. Para Foucault (1999), o corpo do indivíduo transita na rede das relações sociais, numa perspectiva de eterna vigilância, liquefeita em suas mais diferentes máscaras sociais. Para ele, o corpo não é livre, mesmo estando em liberdade. Nesse sentido é que o corpo passa a ser uma instância dupla, entre o poder e a política. Vigiar para punir, eis a lógica da modernidade tardia.

Adorno, lembrando Kafka, mostra que o desejo estético nasce da angústia sobre o real, o qual produz no outro o desejo e não propriamente a vontade de recusa, como definiram Kant e Freud, a respeito da obra de arte como instância instauradora do belo. O belo funcionaria, então, como recusa à realidade em volta. Mas essa lógica kantiana acaba por ceder lugar ao sublime do grotesco, e não é propriamente a sublimação do grotesco do real pelo belo. Para Adorno, os estados mais abissais da alma, provocadores da náusea de se estar em um mundo instável, como na *Metamorfose* (1912), de Kafka, em que Gregor Samsa sucumbe às trevas do aniquilamento, são o aporte para o desenvolvimento do interesse do outro, por esses estados agudos do ser, produzindo-se os efeitos estéticos necessários à engrenagem artística: “No mundo falso, toda forma é falsa. Por conseguinte, o desejo sobrevive na arte”. (ADORNO, 1982, p. 23).

Poderíamos acrescentar que muitas outras coisas sobrevivem na arte, até mesmo o belo e o feio, daí o caráter de imanência. O desejo tingido por Adorno com as cores do ficcional humano, significa adentrar-se profundamente no fundo artístico que somente a estética proporciona, para se tocar no real, nublado pela “experiência opaca do viver”. Mas, para Paul Ricoeur, a relação entre obra e autor requer duas operações intelectuais: a hermenêutica e a semiótica:

> É, em compensação, a tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um autor, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o do texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá obras, autores e leitores. (RICOEUR, 1994, p. 86).

Na subjestética, as experiências do fundo opaco do viver incidem sobre a resistência ao desaparecimento dos artefatos simbólicos da realidade. Nesse sentido, apenas as artes e a Literatura configuram os mecanismos de permanência desses objetos estéticos no tecido

social. Na escrita do si para o outro, identificamos uma hermenêutica subjetiva que funciona como suporte de uma memória que também é o aporte do caráter de imanência da Literatura. Nas *Memórias de um rato de hotel*, esta empiria sobre o real também resiste ao esquecimento, e seu desvelamento é apenas possível se estando à sombra, pois nas sombras os corpos ilícitos se movem ágeis, longe da vigilância do poder: “Momento doloroso! Passei negramente triste. Não saía com medo de encontrar gente conhecida que já soubesse da história e me recusasse o cumprimento. Era preciso partir. Mas para ser o quê?” (DO RIO, 2000, p. 59).

Com efeito, vemos aqui não apenas as sombras enegrecidas do mundo real, mas também, os estados sombrios da alma, que se colam aos estados estéticos da escrita do si. Nesse sentido, podemos concluir que as formas falsas do real se fundem ao fundo opaco do Ser para si e para o . Na estética existencial, ou subjestética, configura-se a vontade de se revelarem os estados mais sutis da alma e do corpo pela escrita, mesmo que a alma passe a ser o cárcere do corpo, como acentua Foucault (1999): “Eles então se desmascararam por completo. – Queres ser dos nossos? Indagou Júlio. O capitão ergueu-se.” (DO RIO, 2000, p. 59).

Na estética da subjetividade é preciso retirar as máscaras, desnudar-se dos artefatos moralizadores das escritas mais conservadoras, a fim de que a tinta da alma respingue e contamine o outro. Na autobiografia não pode haver a máscara repressora de uma autocensura, sob a qual a escrita passaria a sofrer o controle de um censor ativado no imaginário do autobiografista, a exemplo de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1891). Wilde rompe com qualquer laivo de censura a um imaginário que discute, entre outras coisas, as rasuras de uma moral burguesa decadente.

Mas é preciso enfatizar que o autor da estética subjetiva não pretende tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes, ele se assemelha à obra, realizada como uma espécie de seu duplo fantasmático, como também faz João Gilberto Noll em *Lorde* (2004). É neste desdobramento entre o autor e sua fantasmagoria que as metamorfoses da alma vão preenchendo os vazios da memória. O autobiografista, deslizando por entre os abismos da escrita de si, vai escapando ora ali, ora acolá, daquele quarto escuro no qual se diluiu Gregor Samsa.

O Dr. Antônio, diferentemente do jovem Samsa, em seu auto-aniquilamento frente às mazelas do mundo pequeno-burguês, pratica os seus crimes para fugir à realidade, para fugir à morte: “Eles eram ladrões narcotizadores, ratos de hotel, batedores de carteira. Faziam parte

de uma quadrilha de Montevidéu. Estavam fugidos. Eu poderia trabalhar por conta deles, levando uma comissão." (DO RIO, 2000, p. 1).

Pronto! Agora o Artur Antunes Maciel cai para sempre na arte dos ratos de hotéis, assumindo uma outra identidade, cujo pseudônimo mais conhecido, especialmente pela polícia, foi o de Dr. Antônio: "Porque era em fins de novembro de 1889... O "Dr. Antônio" nasceu com a República." (DO RIO, 2000, p. 60).

Como se vê, trata-se de uma ironia de João do Rio, justificada naquele artigo jornalístico de 1911 a respeito dos representativos culturais. Eis aqui a peça que faltava na engrenagem de uma estética que está para além do texto, para além do crime. Sintomaticamente, o gatuno nasce juntamente com a República, que já se encontrava contaminada por outras tintas estéticas da vida política, cultural e literária, a exemplo das manifestações estrangeiras em solo brasileiro. Vejamos alguns exemplos desses eventos nas notícias jornalísticas, abaixo destacadas:

> Os srs. Segreto e Salles inauguraram ontem, na Rua do Ouvidor, andar térreo do Club dos Reporters, as funções que aí vão dar com o animatógrafo Lumière. A sessão foi exclusivamente para a imprensa e o aparelho funcionou perfeitamente, agradando bastante. Os quadros da dança Serpentinas e o das melancias foram bisados. O aparelho é movido por uma mola a gás de força de 15 cavalos, fabricado por White e Midleton. A instalação da eletricidade foi dirigida pelo engenheiro Augusto Grillet. (*Folha da Tarde*, 31 de julho de 1897).

> (...) O crime político está, enfim, implantado nos costumes brasileiros. O assassinato de hoje, sem precedentes na nossa história por isso mesmo, lançando profunda consternação no seio da sociedade, provoca a mais justa indignação. O braço que se estendeu contra a pessoa venerada de sr. Presidente da República; que assassinou os sr. Marechal ministro da Guerra, e que feriu quase mortalmente o sr. Coronel Luiz Mendes de Moraes, é simplesmente o instrumento inconsciente dessa agremiação política que se quer impor ao país pelo terror, pela anarquia. Narremos Os Fatos: Acabavam de desembarcar na ponde do trapiche do Arsenal de Guerra o sr. Presidente da República, ladeado pelo sr. Marechal ministro da Guerra e coronel Luiz Mendes de Moraes, chefe da casa militar. Grande número de oficiais de todas as patentes o acompanhavam. O povo abria alas à passagem do venerado chefe da nação. Os vivas estrugiram nos ares e as bandas de música fizeram ouvir o hino nacional. As últimas notas deste acabavam de soar, quando um clamor se elevou do grupo de que fazia parte o Sr. Dr. Prudente de Moraes. O soldado Marcellino B. de Miranda, 3ª companhia do 10º batalhão de infantaria, armado de uma pequena faca, investira contra o Sr. Presidente da República. Neste momento o Sr.

Marechal Ministro da Guerra, em um rasgo de sublime heroicidade colocou-se entre o soldado e a cobiçada vítima dos furores jacobinos, protegendo-se com o seu corpo e com a sua espada. A arma homicida penetrou fundo no coração do bravo e leal ministro. O coronel Mendes de Moraes, procurando também defender o Presidente da República, recebeu grave ferimento no baixo ventre esquerdo. As espadas dos oficiais saíram das bainhas e ameaçaram de morte o miserável assassino, que deveu a sua vida ao Sr. Presidente da República, que declarou que o assassino pertencia à Justiça. Era uma hora e cinco minutos da tarde. Toda essa cena, rápida, mais rápida do que o tempo que gastamos em descrevê-lo, passou-se sob uma amendoeira que defronta com o portão da Minerva. Três minutos depois era cadáver o Sr. Marechal Carlos Machado Bittencourt que foi conduzido nos braços de diversos oficiais e paisanos para a sala das entradas, da Intendência da Guerra, de onde mais tarde foi transportado para a capela do Arsenal. O seu cadáver está coberto com a bandeira nacional, e diversos amigos e parentes velam à sua cabeceira. O Sr. Coronel Mendes de Moraes foi conduzido para a sua casa em padiola, carregado por 4 oficiais e acompanhado por uma força do 10º batalhão. O assassino, bastante machucado, em conseqüência da resistência oposta no ato da prisão, foi recolhido ao xadrez do arsenal, onde está incomunicável. (*Cidade do Rio*, 5 de novembro de 1897).

Hoje deve ser entregue ao trânsito público a primeira Avenida construída no Rio de Janeiro, que recebeu o nome de Central. Como é igualmente sabido, esta grande artéria será oficialmente inaugurada hoje pelo Sr. Presidente da República, que cortará as fitas que a fecham. Quase todos os prédios concluídos terão as suas fachadas ornamentadas com bandeiras e galhardetes. Dentre estes, destacam-se os do Sr. Eduardo Guinle, posto à disposição da comissão construtora da Avenida e do qual o Sr. Presidente da República assistirá ao desfilar das tropas, e da Rio Light and Power. O primeiro acha-se internamente decorado com muito gosto, tendo nos vastos salões, além de escudos com bandeiras encimadas por guirlandas de flores, muitos festões cruzando os tetos assim como nas sacadas que dão para a Avenida. O outro prédio que se destacará pela sua ornamentação é o em que se vê instalada a Light, que além de outros enfeites terá a fachada iluminada por 500 lâmpadas elétricas incandescentes multicores, tendo no centro uma estrela formada pelas mesmas lâmpadas. Esse prédio pertence ao Sr. Conde Sucena. (...) Os mastros fincados ao longo da Avenida, em número de 348, terão galhardetes e serão ligados por festões. Em 41 desses postes serão colocados escudos com os nomes dos engenheiros da comissão da Avenida, assim como também alguns com os nomes de vários construtores. Os coretos, em número de sete, acham-se colocados nos seguintes pontos da grande artéria: um em frente à Casa Guinle; dois na praça circular; um em frente ao 1º Barateiro, em forma de açafate de flores (este coreto será o mais belo); um em frente ao Teatro Municipal e dois no trecho entre a rua do Passeio e Santa Luzia. (*Gazeta de Notícias*, 15 de novembro de 1905).

Em última análise, podemos dizer que os exemplos acima destacados revelam as tintas coloridas da novíssima República. Nesse cenário, via-se multiplicar outras manifestações à contraluz da radiante bela época, como o anarquismo – do veio político mais radical -, e como a estética do decadentismo.

No entanto, o decadentismo também configura mais um produto importado da Europa, e se fez presente nos contos e crônicas de cunho ficcional de João do Rio. Essa estética de sombras é o contraditório da transparência higiênica, também idealizada pelo Dr. Oswaldo Cruz. No novo cenário da capital federal passam a transitar diferentes subjestéticas, que vivenciavam as diversas tendências do momento. O crime e os vícios completavam esse cenário de final de século, fosse no *glamour* dos bares, cafés e confeitarias, fosse nas sombras das vicissitudes mais ocultas. É neste cenário que o Dr. Antônio encontra o terreno mais fértil para vivenciar a excitação da liberdade e do crime, diante das mazelas da sociedade capitalista, que se afirmava no novo contexto pequeno-burguês da nova república. Ainda nas *Memórias de um rato de hotel*, vamos explorar no próximo tópico a figura do dândi e o decadentismo como paradigmas estéticos. Sem dúvida, a vida é a tinta mais forte da estética.

1.4. Estados imanentes do contraditório: decadentismo e dandismo na estética autobiográfica de João do Rio

Nosso propósito neste tópico é focalizar o decadentismo e o dandismo como manifestações do contraditório, na ambiência do final do século XIX, em que a produção artística sofre as influências externas, especialmente na Literatura, como nas obras de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Paulo Barreto, além de outros. Queremos dizer com isso que a subjetividade autoral passa a ser contaminada por diferentes tendências, todas vindas da Europa e alojadas no espaço da livraria Garnier, no centro do Rio de Janeiro.

Para tal abordagem, situaremos os estados de imanência na escrita autobiográfica de João do Rio, destacando alguns Contos, além das *Memórias de um rato de hotel*, como argumentos válidos para a confirmação das nossas hipóteses, discutidas nos tópicos anteriores. Tais hipóteses criaram condições para a formulação de nossa tese em torno da subjestética, em João do Rio, ou, nas palavras de Foucault: a estética da existência, como princípio da escrita do si.

A tinta fresca da realidade opera plasticamente a força motriz que gerencia a escrita autobiográfica, seja ela de cunho verídico, seja de cunho ficcional, como já ressaltamos. Mas, para essa operação plástica, entre ficção e realidade, é vital a escolha dos eventos mundanos, com os quais o escritor irá fixar a sua narrativa no pano da ficção. Esses eventos pertencem ao plano dos contextos reais e compreendem diferentes aspectos da vida material. Eles são de cunho simbólico, e inevitavelmente gravitam em torno do escritor, que acaba por projetá-los como inspiração viva, na confecção da escrita do si. Nesse sentido, fixar tais eventos simbólicos do real, com a tinta da ficção, é também revelar os meandros mais inverossímeis de uma mesma realidade.

Com efeito, o estudo do decadentismo, pela via literária de João do Rio, é sempre uma questão problemática, visto que essa manifestação de inspiração européia é estudada a partir da obra de Baudelaire, especialmente em *Les fleurs du mal* (1868). Para Adorno, por exemplo, o poeta, numa extrema busca de inovação poética, rompe com a realidade à sua volta, para penetrar no mais profundo irreal de si mesmo. Degeneração neurótica, realismo fantástico, efeitos excitantes, indisposição com o meio, rejeição a valores morais, sensação de declínio do mundo, transe opióide, sensualismo perverso, desequilíbrios nervosos, psicopatologias, álcool e drogas “eram experimentadas a fim de criar fisionomias singulares, desvios voluntários, isto é, criar vidas conscientemente regidas pelo gosto da corrupção”

(LEVIN, 1996, p.35). Aspectos que se configuram não exatamente por meio de um escopo de realismo-naturalista, mas, sobretudo, de um mergulho nos artificialismos obscuros do Eu criativo.

A partir de Baudelaire, abrem-se duas vertentes do decadentismo: uma na poesia e outra na prosa. Na primeira, permaneceram o gosto pela corrupção, os desejos mórbidos e as perversões, como sinalizadores de uma metafísica, concebida por Baudelaire, que se voltava para a convicção de que a maldade é um estado natural humano, e o bem pode ser criado artificialmente no tecido social. Aqui temos exatamente a proposta teórica a respeito do artificialismo, como método de criação poética baudelairiana. O artificialismo, então, apresentar-se-ia destituído do caráter mimético, cristalizado em outros gêneros literários, a exemplo do realismo.

Já na prosa, o decadentismo projetou-se de maneira intensa, cujos traços acentuaram sobremaneira as perversões sexuais e os desvios religiosos, ambos explicados pelos desequilíbrios psicológicos. Na prosa decadentista, os sadismos, as relações incestuosas e as paixões desmedidas voltam-se para uma certa arbitrariedade significativa em relação aos artificialismos encontrados na poesia de Baudelaire, para tocar nas possibilidades concretas da psique humana. Aqui o foco se fecha por sobre os escombros da realidade que não se pode ver a olho nu. É preciso ir buscá-la nos meandros mais obscuros da mente humana, como fizeram os decadentistas, a exemplo de Huysmans e Oscar Wilde entre outros, em fins do século XIX. Na prosa, as personalidades neuróticas, pervertidas e diabólicas, as quais transitam nos universos decadentistas, geram uma sensação de mal-estar frente à realidade. Elas sofrem de uma instabilidade em torno do mundo que as cerca. As personalidades decadentes, não raro, se revelam com a incompletude que as coloca na rota dos vícios e das degenerescências humanas.

As diferenças que suportam tanto a poesia quanto a prosa decadentista emanam da mesma necessidade artística, em que a expressão estética novecentista remonta o desejo simbólico de apontar as contradições e os desgastes provocados pela vida moderna. O final do século produz um efeito de grande expectativa sobre o porvir, ao mesmo tempo em que provoca uma recusa ao estado de decadência física no homem contemporâneo da *polis*. A nosso ver, o decadentismo vai muito além da simples ruptura do romantismo e do naturalismo, no contexto finissecular, como propõem alguns teóricos. Ele penetra agudamente no lado mais obscuro da mente humana, cujos artificialismos da *polis* e da

política tentam encobrir. João do Rio promove em seus escritos um decadentismo mais voltado para as mazelas da cidade, principalmente no contexto da *belle époque*, que anuncia o final do século XIX, tanto em Paris, quanto no Rio de Janeiro.

No romance *La-bas* (1891), Huysmans trata o diabolismo "como uma simbologia do desgaste da vida contemporânea". Ele aparece numa representação da desordem espiritual de uma época em que não se pode mais aceitar as doutrinas (LEVIN, 1996, p. 37). Aqui vemos a contraface do medievalismo, que exortou o homem aos antagonismos demoníacos, restando apenas a crença em um único Deus. Huysmans mostra, no entanto, que a decadência da vida material leva à decadência da vida espiritual, cujas referências religiosas já não servem para a purificação dos estados imanentes do corpo e da alma. Para ele, quanto maior for o grau de artificialismo da vida moderna, maior será o grau de decadência humana. Baudelaire vivenciou os artificialismos como metáfora de sua poética, produzindo um efeito de desconexão com a realidade. Mesmo assim, *As flores do mal*, no pensamento do poeta, indiciam o mal como instância natural da mente humana, enquanto o bem, assim como a beleza, se originam do cálculo e da razão. Baudelaire acredita que a beleza, enquanto criação artificial humana, é capaz de elevar o espírito, tornando as mentes criativas, artificiais e, em nossa concepção, estéticas. Mas, se Adorno entende que "a obra aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo." (ADORNO, 1982, p.18), podemos concluir que o mundo, tanto quanto seus objetos, se originam de um princípio artificial e, portanto, estético. Ao mesmo tempo em que o espírito modela o mundo, ele sofre os efeitos dessa modelagem, contrapondo-se, em um fluxo contínuo e inesgotável, a essas mesmas reconstruções plásticas do espírito, para sempre crucifixadas na sociedade. Adorno, por essa razão, acredita que a obra de arte, uma vez retida no tecido social, ganha um caráter imanente, desde que ela seja reconhecida como obra artística. As obras passam a habitar o social, ao mesmo tempo em que adquirem uma potência antitética ao próprio tecido social que nele habitam. Nessa concepção, os artificialismos de Baudelaire, mesmo dentro de um caráter de ruptura mimética, incidem sobre o espelho social, ainda que essa projeção narcisista seja velada pelos espasmos neuróticos do poeta, da maneira que Adorno o entende. A nossa tese é que as operações entre a opacidade do espírito e a claridade do todo social produzem, sem equívocos, as interfaces necessárias entre vida e obra. Vale ressaltar que esta operação é uma via de mão dupla, pois, na ordem diretamente inversa, e de acordo com Adorno, os objetos artísticos, fixados no

tecido social, também influenciam os vários aspectos da vida, seja no âmbito comportamental, sociocultural, político, ideológico ou da moda. Em relação aos aspectos comportamentais e da moda, os quais perpassam a aura decadentista, observamos que, mesmo nos estados mais degenerados da mente, as tintas do espírito jamais serão apagadas pela corrosão do tempo. Baudelaire intuiu os artificialismos do mundo como sintomas contraditórios dos estados de imanência do espírito, a partir da revelação artística.

Para o poeta, os acessórios da moda, as performances do vestuário, as maquiagens, os perfumes, disfarçam os instintos mais primitivos do ser humano, ao mesmo tempo em que enlevam a mente para os estados de fuga da realidade. Aqui vemos surgir a configuração do dândi, de indumentária exótica, geralmente fraque negro de rendas na lapela, cartola alta, bengala francesa, cigarrilha e, para completar o visual, um monóculo pendurado na ponta do nariz. O dândi é a expressão sintética do contraditório da realidade que o cerca. Na aparência, ele evoca a metáfora da moda, em que é aceito nos mais diversificados meios. Na alma, é o registro da decadência humana, em seus aspectos de luxúria, satanismo e esquizofrenia.

Com efeito, a versão tropical do decadentismo em João do Rio configura-se a partir de um dândi que se entrega profundamente às vicissitudes mundanas, ao mesmo tempo em que sofre de um tédio diante de uma realidade igualmente decadente. Nesse sentido, o decadentismo na estética de João do Rio não ocorre como comportamento afirmativo a uma classe em ascensão, como se deu na Europa, mas antes, como reação frente à decadência da vida material, em meio ao novo regime político. Tanto o decadentismo quanto o dandismo, em João do Rio, compreendem duas faces de uma mesma moeda, em que não se vêem os excessos amorosos do romantismo, nem tampouco a genética naturalista em suas formas mais realistas. Na estética realista de Machado de Assis, as nuanças ainda remontam, em nossa concepção, aos artificialismos do romantismo europeu, como vemos em *Dom Casmurro* (1900). Trata-se de uma narrativa de cunho memorialista, escrita pelo Dr. Santiago em seu exílio de amor. Nesse texto de Machado, ocorrem ainda algumas tonalidades da estética romântica, em que a interpretação dos acontecimentos passa, exclusivamente, pela fala de um Eu-autor, que vê a realidade à sua volta pelas lentes do mesmo pessimismo de Lord Byron (1788-1824). O Dr. Santiago transfigura os olhos de Capitu em olhos de ressaca. São como as horrendas ondas turvas que tragaram para o fundo do mar, e desengoliram o amigo Escobar, já morto. Há um forte trânsito entre a natureza interior, revolta no sofrimento

amoroso, e a natureza externa, envolvida numa aura crepuscular, ainda contaminada pela veia romântica e trágica. O Dr. Santiago cai nos abismos da decadência humana, frente ao esgarçamento das relações amorosas, pela via do adultério. Contudo, ele oscila entre a dúvida do amor de Capitu e a certeza da traição da esposa. Essa certeza se apresenta na aparência do filho Ezequiel, que cada vez mais se assemelha ao amigo. Por fim, ele opta pelo exílio do amor que não vivera em profundidade, mas agora o vivencia platonicamente, com as sombras fantasmagóricas no silêncio, nas reminiscências da infância vivida ao lado de Capitu, na mesma casa replicada de um passado que não voltará. O Dr. Santiago, um dândi burguês, tenta superar a decepção amorosa nos braços de amantes eventuais, sem jamais recuperar o mesmo amor dedicado a Capitu. Assim, a narrativa de *Dom Casmurro* move a acrópole de melancolia, angústia e morte.

João do Rio, ao contrário de Machado de Assis, destitui-se de qualquer chama romântica, para cair nos diferentes abismos do mundo de final de século. Ele penetra agudamente nos meandros de uma realidade mesclada pelas diferentes inspirações do espírito humano, seja pela aura crepuscular do romantismo europeu, seja pelo realismo-natural grotesco de Emile Zola, que inspirou Aluísio Azevedo em *O cortiço* (1890), por exemplo. Tais mesclas afirmam-se, na estética de João do Rio, como forte tendência do momento literário, e que mais tarde se somou à potência libertária do Modernismo. O romantismo-realista de João do Rio assume, porém, outras tintas, em que o cinismo destitui por completo a dúvida machadiana. Um interessante exemplo para este contraponto está no conto de João do Rio *A amante ideal*, no qual a figura da mulher é permeada pelas vicissitudes do adultério.

A cena se passa na casa do novo burguês, mulato e rico, Ernesto Pereira, onde as reuniões com os amigos eram freqüentes, regadas a champagne. Naquela tarde estavam reunidos Otaviano Rodrigues, André Figueiredo, Clodomiro Viegas, o Comendador Andrade, Teodoro Gomes, Godofredo de Alencar, um literato endinheirado, e Júlio Bento. A discussão girava em torno da definição do que consideravam uma amante ideal, visto que todos ali possuíam uma. Foi quando Júlio Bento narrou aos amigos uma aventura de amor, na qual tivera o que chamavam de amante ideal. Júlio conhecera Adelina à saída do teatro. Quatro dias depois marcaram encontro. Adelina era casada, mas não possuía vínculos conjugais com o marido, era sustentada por um velho Diretor de Banco. Adelina era uma amante ardente, contava Júlio com entusiasmo. Amava-o com ardor, nada dizia, nada cobrava e nada pedia, nem mesmo o seu nome perguntara inicialmente. Era, aos olhos de Júlio, a amante ideal.

Viveram assim por alguns anos, sempre com os encontros clandestinos e ardentes. Porém Júlio se ressentia com o fato de Adelina não querer saber os detalhes de sua vida, vez que ele também era casado. Algum tempo depois, Júlio resolveu se vingar da amante: viajou, e nada lhe contou de antemão. Passado um mês, Júlio retornara à pensão dos encontros vespertinos. Foi a velha francesa que relatou o ocorrido. Adelina, oito dias depois da ausência de Júlio, tinha caído doente, fora operada de apendicite e morreu na mesa cirúrgica. Os amigos ouviram a história sem emoções, e diziam se tratar de uma aventura apenas inédita para aqueles tempos, em que as amantes falsas lhes arrancavam a alma. O criado de Ernesto entra na sala para avisar a Júlio que uma Senhora estava à sua espera num automóvel, chorando. Era a nova amante de Júlio, Hortência. Aqui vemos que o Bento de João do Rio não se entrega à melancolia da perda da amante, tampouco ao exílio da solidão. Pelo contrário, ele parece dar continuidade ao ritual do adultério. Para o Dr. Bento Santiago, o possível adultério de Capitu significa traição, algo abominável, tabu amoral aos olhos da sociedade, por isso exila a esposa com o filho para Europa, onde depois de alguns anos Capitu falece. Em João do Rio, o adultério apresenta-se como o mais comum da vida social. É como um instante de celebração da luxúria extraconjugal. Júlio Bento, um dândi bem sucedido, sem nenhum laivo de culpa, e como os demais amigos novos burgueses, segue, portanto, um padrão comportamental. Observamos o dandismo, em Machado de Assis, como elemento conservador dos valores morais e éticos, permeados pelos artificialismos sociais, em que o decadentismo começa a despontar em *Dom Casmurro* como sintoma do desgaste nas relações individuais, as quais não aparecem aos olhos da sociedade. Já em João do Rio, o dandismo descortina a corrosão desses mesmos valores, no seio da vida social.

De acordo com Orna Messer Levin, a figura do dândi surge nos salões nobres da Inglaterra, entre os anos 1800 e 1830, ganhando a expressão metafórica do “estilo inglês” ao longo das décadas. Mais tarde, em Paris, a metáfora ganha um conteúdo homossexual, em que a figura dos rapazes vestidos exoticamente, e com traços mais afeminados recebiam a conotação de dândis. Tal conotação ganhou espaço dentro e fora dos registros literários do século XIX por toda a Europa, a exemplo do professor de piano em *Sonata a Kreutzer* (1889) de Tolstoi. Nessa novela, vemos as fronteiras muito diminutas entre o esforço de se romper com a aura crepuscular do romantismo, e as firmes pinceladas na tela do realismo. Em uma longa viagem de trem, na qual se vê a paisagem branca da neve pesada, o narrador vai contando ao companheiro de viagem fatos e acontecimentos de sua vida. Como o Dr.

Santiago, este narrador é corroído pela dúvida, pois os olhos o delatam na certeza da infidelidade da esposa, a quem se dedicara integralmente. A cena é singela: depois da aula, a esposa, muito solitária, convida o professor francês de piano clássico para acompanhá-la no jantar. A conversa se faz muito íntima, enquanto se ouve apenas o tilintar dos copos e talheres. O marido chega de mais uma viagem. Expulsa o pianista em tom ameaçador. Dominado pelo ódio, mais pelo fato da suposta traição ter se passado com um dândi afeminado do que propriamente pelo infortúnio do adultério, esfaqueia a mulher, que agoniza por semanas. A esposa, mãe de cinco filhos, que não chega a aprender tocar a *Sonata Kreutzer*, o clássico de Beethoven, morre dos ferimentos que a deixaram agonizante. Mais uma vez, temos aqui a decadência das relações individuais, em que prevalece o sentido de uma moral burguesa, em sua mimese social. O dandismo, que aparece de relance nessa instigante narrativa de Tolstoi, apresenta-se como rejeição aos modismos estrangeiros de fim-de-século. Já em João do Rio, vemos pulular de suas narrativas os vícios e as vicissitudes de um realismo, nas fronteiras do decadentismo. Outro interessante exemplo é o conto intitulado *A aventura de Rozendo Moura*.

O cenário é o do carnaval carioca: os foliões fantasiados seguiam, eufóricos, as batidas dos tambores pelas ruas da *belle époque*. Chovia muito e Rozendo Moura, diante da insistência dos amigos, resolve contar-lhes o infortúnio de carnaval que ainda o traumatizava, passados cinco anos. O cenário era o mesmo, inclusive com a chuva pesada castigando os foliões. Estava ele no vestiário do banheiro do *club*, quando uma voz desesperada o aborda. Uma mulher fantasiada de dominó lhe pede ajuda para escapar do amante perverso. Corina Gomes usava cocaína e era submetida ao sadismo do cafetão. Ele a prendia pelos cabelos na gaveta da cômoda, completamente nua, enquanto lhe derramava éter pelo corpo até a insensibilidade, provocada pela queimação gélida. Corina, desesperada, suplica que Rozendo a salve do monstro, pois ele a perseguia assustadoramente pelas ruas. Rozendo sai com o dominó às pressas do *club*, pegam um táxi e se hospedam num hotel barato no centro da cidade. No dia seguinte, Rozendo traça um plano para salvar Corina do amante sádico. Resolve substituir as fantasias a fim de enganar o perseguidor. Ele pretendia deixá-la a salvo em Buenos Aires. Com as novas fantasias, tomam um táxi até a estação. É terça-feira gorda. A chuva persiste, toda refletida nas poças e nas luzes da estação ferroviária. Corina tem a sensação de que o seu algoz o persegue ali. Entra em desespero e pede para não mais embarcarem, temendo morrer durante a viagem. Rozendo e Corina correm em meio à chuva

até a esquina, porém é tarde demais. O perseguidor esfaqueia a mulher, enquanto Rozendo, de posse de uma arma, dispara contra o monstro, dispersando os foliões. Ao contrário da esposa esfaqueada, em *Sonata a Kreutzer*, Corina sobrevive aos ferimentos, Rozendo fica por dois meses hospitalizado e o amante perverso é recolhido ao cárcere. Rozendo Moura, um dândi burguês, prefere o isolamento, mesmo passados cinco anos da tragédia, à contaminação dos vícios pervertidos da decadência humana, especialmente naquele Carnaval chuvoso.

Em João do Rio, a figura do dândi se faz presente em diversas narrativas, em que sua configuração mais sarcástica está no gatuno Dr. Antônio. Contudo, no Brasil novecentista, o termo ganha outras dimensões, sendo ampliada a conotação homoerótica. O Dr. Antônio de fato não é um burguês em ascensão econômica, mas se traveste de dândi para penetrar no seio da vida burguesa, se utilizando de furtos engenhosos, especialmente em hotéis de luxo. O Dr. Antônio não se considera um indivíduo à margem, pelo contrário, ele se sente como vítima dos artificialismos da sociedade capitalista:

> "Para onde ir? Para S. Paulo? Para o Norte! Vinha-me uma preguiça... E o Rio tinha seduções, mulheres bonitas, teatros, ceias... Resolvi procurar um hotel modesto, burguesote e recolhido, apesar de ser numa rua central: o Hotel Cintra na Rua do Ouvidor. Tomei aí um quarto com pensão, e passava os dias tranqüilo, dormindo até tarde, almoçando copiosamente. Os dinheiros do Macedo davam-me assaz. Estava assim, sem pensar em roubo, pensando apenas num meio de sair do Rio. Já disse que a fatalidade sempre agiu na minha vida. Sou uma vítima." (DO RIO, 2000, p.94).

Nos contos de João do Rio, que podemos chamar também de pequenas novelas, o dândi remonta aos cenários lúgubres do decadentismo, à maneira de Huysmans. Neles vemos toda a inspiração nefanda do chamado mal-do-século, absorvido anteriormente pelo romantismo inglês, especialmente pelo poeta Lord Byron, que influenciou toda uma geração. Byron, autor do inacabado *Don Juan* (1824), parece promover uma antecipação ao decadentismo. Recebendo a alcunha de "dândi misterioso", se utiliza esteticamente do vampirismo, deixando suas marcas por todo o século XIX, não apenas na Inglaterra, mas também por toda a Europa. Em João do Rio, vemos nitidamente a passagem do crepúsculo ofegante do amor romântico de Lord Byron, permeado das diferentes formas e fôrmas estéticas, na emergência caótica das últimas décadas do século XIX, para as trevas da noite do decadentismo, intensificadas pelos mais palpitantes desejos de perversão, álcool e ópio.

Para mencionar mais um exemplo em João do Rio, vamos lembrar do conto *O carro da semana santa*. Nele, o cronista, à maneira de Huysmans, traz à superfície os meandros da decadência individual, e que acaba por contaminar os comportamentos sociais. Como numa celebração pré-carnavalesca às avessas, posto que o colorido dos bailes é substituído pelos tons mórbidos enegrecidos pelo pesar do luto católico, todos os instintos são destampados, enquanto caminha a procissão em torno do carro do "deus morto". Em meio à multidão, um observador atento tece comentários agudos sobre o grotesco espetáculo. Segue-se a explosão frenética da turba alucinada, em plena quinta-feira santa, dia que precede a Sexta-feira da Paixão. De fato, a paixão aqui, em seu sentido lato, incita a expulsão dos desejos pervertidos dos corpos vivos, no mais recôndito da alma humana, frente ao cortejo fúnebre, diante do corpo morto. Como num ritual báquico, o corpo do deus morto parece induzir, no conto, a uma catarse coletiva, em que os espasmos histéricos, assim como as taras de todas as ordens, apontam para a decadência psíquica e física:

> Tudo na vida é luxúria. Sentir é gozar, gozar é sentir até ao espasmo... Nós todos vivemos na alucinação de gozar, de fundir desejos, na raiva de possuir. É uma doença? Talvez. Mas é também verdade. Basta que vejamos o povo para ver o cio que ruge, um cio vago, impalpável, exasperante. Um deus morto é a convulsão, é como um sinal de pornéia. As turbas estrebucham. Todas as vesânias anônimas, todas as hiperestesias ignoradas, as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas, inversões e vícios, taras e podridões desafivelam-se, escancaram, rebolam, sobem na maré desse oceano. Há histéricas batendo nos peitos ao lado de camações ardentes ao beliscão dos machos; há nevropatas místicas junto a invertidos, em que os círios, os altares, os panos negros dos templos acendem o braseiro, o incêndio, o vulcão das paixões perversas. A semana santa! Tenho medo desta quinta-feira. Para quem conhece bem uma grande cidade, esse dia especial sem rumores, sem campas, é um tremendo dia em que os súcubos e os íncubos voltam a viver: até as ruas cheias de sombra parecem incitar ao crime, até o céu cheio de estrelas e de luar põe no corpo dos homens a ânsia vaga e sensual de um prazer que se espera. (CUNHA, 2001, p. 103).

O paradoxo das imagens aponta para os flashes grotescos do insondável da realidade, visto a olho nu, em que os "súcubos" saem da penumbra da luxúria para participar do frêmito de uma aparente devoção. A figura do súcubo remete a três interessantes significados: 1. "aquele que se deita por baixo de outro"; 2. "demônio feminino que vem à noite copular com um homem, lhe perturbando o sono"; 3. "indivíduo de personalidade fraca, que se deixa

dominar por um outro, um incubo" (AURÉLIO SÉCULO 21). O carro do deus morto é o contraditório de um sentido avesso ao "cio vago, impalpável, exasperante" (*Op. Cit.*, 2001, p. 103) das degenerescências escondidas pelo anonimato. A celebração da quinta-feira santa no Rio de Janeiro de fim-de-século, ao contrário de apaziguar a expiação popular, parece excitar os desejos mais sombrios de luxúria e perversão. Eis aqui apenas uma parte fragmentária de um *corpus* que remete à sinestesia lúgubre do decadentismo de Huysmans, em João do Rio. Ainda no conto acima destacado, o decadentismo aparece como metáfora de uma ordem social igualmente decadente. João do Rio descortina, nessas pequenas novelas do cotidiano, os escombros dos artificialismos do projeto da bela época, na qual transitam os dândis, comprometidos apenas com "o desprendimento às normas" (LEVIN, 1996, p. 50).

Em *Memórias de um rato de hotel*, a figura do dândi surge, a partir do Dr. Antônio, como contraface irônica aos personagens mais refinados de Oscar Wilde, por exemplo, visto que o dandismo europeu é o representativo do bom gosto, da moda e do apelo às artes modernas, como se pode visualizar em sua obra *O retrato de Dorian Gray* (1891).

Dorian Gray é um rapaz belíssimo da alta sociedade. Ele posa para um amigo que é pintor: Basil Hallward. O retrato fica belíssimo, e, ao vê-lo, Dorian exprime o desejo de que o quadro pudesse envelhecer e ele continuar eternamente com seu rosto jovem. Por forças misteriosas, seu desejo é atendido, e a partir deste evento, a personalidade do jovem também é afetada. Sob as influências de um amigo, Lord Henry, Dorian se torna egoísta, devasso e mau. No entanto, seu rosto continua com os traços angelicais dos seus 18 anos, enquanto a sua imagem pintada no retrato marca, com o passar dos anos, os seus vícios e vicissitudes praticadas ao longo da vida. O personagem Lord Henry funciona, na verdade, como um duplo estético de Oscar Wilde, pois o escritor, no prefácio da obra, declara que "Vício e Virtude representam para ele a matéria prima de sua arte". Eis aqui os traços cruciais que marcaram o decadentismo na Europa. De acordo com Orna Mercê Levin, os traços do dandismo europeu assumem os novos valores burgueses, que se relacionam com os comportamentos, a moda, os esportes, e a produção artística:

> A constância do dândi é grande em romances como *Ilusions perdues*, *La femme superieur*, e *Le cabinet des antiques.* A década de 1830, como se vê, é de extrema importância para a voga do dandismo. Uma nova concepção ganhava forma no âmbito literário e seus adeptos não estavam interessados apenas no diletantismo. O *Petit Cénacle*, que reunia em 1832 escritores como Gérard de Nerval, Jean le Seigneur, Augustus Maquet e Théophile

> Dondey, valorizava o dandismo pelo prazer que este encontrava na fantasia artística, fantasia suscitada pelo gosto das formas, das cores e das sensações. O artista, dessa maneira, descobre seu jeito de ser tão feliz quanto o dândi poderoso e rico. O êxtase proporcionado pela arte se torna uma forma de dandismo que deixa então de ser privilégio da aristocracia para ser um veículo de crítica e desprezo pela vida ordinária. (LEVIN, 1996, p. 53).

Na literatura européia, a exemplo de Wilde, os vícios e a virtude giram em torno de uma mesma concepção burguesa, na tentativa de minimizar a decadência física. O dândi burguês, portanto, despreza a vida ordinária, para ir em busca das benesses da vida burguesa. Por outro lado, os dândis de João do Rio primam pelo gosto aos vícios, às obsessões, às "nevroses" do espírito, aos lugares sórdidos e sombrios, e não estão preocupados com nenhum tipo de virtude. Como o Dr. Antônio, eles transitam pelos salões luxuosos da nova burguesia em ascensão. Nesse sentido, João do Rio não pretende fazer um discurso moral; ao contrário, ele registra com o olhar do voyeur a decadência humana à sua volta, seja no espaço dos hotéis de luxo, seja nos espaços degradados do cárcere. Um interessante exemplo do decadentismo, pelo olhar de João do Rio, é o conto *Dentro da noite*, que dá título a um dos mais inquietantes livro de contos do dândi carioca.

O diálogo entre dois amigos se passa em um vagão de trem, em que um espectador finge dormir e registra a conversa. A fria noite de temporal parece agourar o alarido do trem suburbano, enquanto Rodolfo Queiroz, um dândi bem sucedido, artista plástico de renome, vai contando ao amigo a sua desventura amorosa, motivada por uma estranha e nefanda moléstia. A tal 'nevrose' se apossara dele ao ver os braços nus da noiva, quando a encontrou num baile, e o desejo de machucá-los, criar-lhe manchas negras lhe dominara o pensamento. Dias depois, o noivo começa por furar os braços de Clotilde com alfinetes, fazendo o sangue jorrar. Este ritual se repete por várias vezes, causando-lhe um prazer mórbido e incoerente ao seu propósito. Para Rodolfo, tal obsessão era melhor do que as picadas de morfina ou uso de ópio que os amigos lhe ofereciam.

Era um prazer incomum, degenerado, que provocava nele um sentimento de posse. O sadismo se apossava cada vez mais de Rodolfo, no desejo de espetar os braços da noiva, até que Clotilde, depois de dois meses, entre soluços, confessou tudo aos pais. Com o noivado desfeito, Rodolfo vai buscar nos braços de prostitutas o mesmo prazer mórbido que descobrira nos braços da noiva. Depois, com a moléstia mais acentuada, passa a atacar braços de moças desconhecidas, nos trens, nos salões de música, nas ruas. De súbito, o trem pára numa

estação, entra no vagão ao lado uma moça loira. Rodolfo se despede do amigo, atônito pela presença da moça no outro vagão. O apito do trem sinaliza a partida, quando o narrador vê Rodolfo entrar no mesmo vagão que a loira. Segue *Dentro da noite* as mesmas tintas do vampirismo com as quais Byron tingiu sua inquietante obra, tornando-o precursor do decadentismo na Inglaterra, décadas antes. Aqui, o decadentismo volta-se para a frágil condição humana, diante da doença mental e do uso de drogas injetáveis e cocaína. Rodolfo sofre de um outro vício nefando, que se apresenta como metáfora do vampirismo de Byron. Ele ataca apenas mulheres indefesas, como Jack o Estripador, provocando-lhes feridas de sangue, do mesmo modo que Drácula fazia com suas vítimas, assombrando a Inglaterra.

Por outro lado, ainda nos acode a idéia de que os braços bonitos de Clotilde lembram os mesmos braços nus de D. Severina do conto de Machado de Assis intitulado *Uns braços*. O ano era o de 1870, a rua era a da Lapa, e a casa era a do Solicitador Borges, onde vivia com sua mulher, D. Severina, de vinte e sete anos. Inácio fora mandado pelo pai barbeiro para trabalhar de entregador, e ficara agregado na casa do Solicitador. O adolescente de quinze anos passa a conviver com a presença diária dos braços nus de D. Severina, os quais atraíam cada vez mais o seu olhar. Passados alguns meses, D. Severina, percebendo Inácio apaixonado por ela, dedicava-lhe atenções e desvelos que, aos olhos do marido, eram atenção de mãe. Os pensamentos de Inácio ocupavam-se noite e dia com a imagem dos braços nus de D. Severina.

Em um domingo, que "não era só um domingo cristão, era um imenso domingo universal" (MACHADO, 2004, p. 84), como pensou o jovem, ao se lembrar do inusitado acontecimento daquela tarde. Borges havia saído, D. Severina andava pela casa com inquietação. Inácio lia na rede de seu quarto até o momento em que cochilou. Com os olhos semicerrados, viu quando D. Severina surgiu magicamente diante da rede. Agora D. Severina toma conta da ação: havia sonhado com o adolescente na madrugada, e não parava de olhar para o rapaz dormindo imperturbavelmente. Nada fazia acordá-lo, nem mesmo o barulho da louça quebrada pelo gato. D. Severina, com o coração a palpitar no peito, segura firme as mãos do rapaz adormecido, as cruza por entre o seu colo, enquanto os braços pareciam se destacar mais. Repete o gesto, e sem que Inácio despertasse, o desejo de ambos se funde no mesmo beijo, no mesmo sonho real. Inácio acorda apenas para o jantar, encontra o casal mais ríspido do que antes, e só se dá conta do xale envolvendo os braços de D. Severina ao final de uma semana, quando Borges escrevera ao seu pai, dizendo-lhe que não podia mais ficar com

ele. Estranhamente, o Solicitador se despede dele no portão, com certa amabilidade, e se desculpa pela ausência da esposa, adoecida, na despedida. Inácio nunca mais se esqueceu daquele beijo adormecido no espírito, mesmo estando em outros braços nus.

Aqui vemos ainda algumas nuanças de uma aura romântica, banhada pela luz dos desejos partidos, insólitos, em que os braços nus de D. Severina são símbolo de pureza, ao contrário dos braços nus de Clotilde, que inspiraram a perversão e o sadismo luxuriento. Mesmo o domingo sendo universal, e não apenas cristão, a pulsação do amor erótico, tão universal quanto aquele domingo de luxúrias escondidas, não se concretiza de fato, a exemplo do que vemos em outro conto machadiano, intitulado *Missa do galo*. Nesse conto, um jovem estudante se vê diante dos braços muito à mostra de D. Conceição. A cena se desenrola minutos antes da Missa do Galo, sob a claridade de uma única vela acesa no castiçal. As sombras sedutoras de D. Conceição são projetadas na parede. Ela se aproxima do jovem, circulando a mesa redonda. Senta-se à sua frente, com as mangas do robe pendidas, mostrando os braços e o colo nu. O jovem se vê envolvido numa onda magnética diante da figura da mulher, ao mesmo tempo em que não consegue romper com o andar das horas que o impelem para a rua, apesar do movimento horário de D. Conceição em torno da mesa, em torno dele, no compasso marcado da sedução implacável. Na última investida de D. Conceição, o relógio do tempo inicia as doze badaladas, e, como no despertar de um sonho, o jovem estudante se desvencilha da feiticeira sedutora e sai porta a fora. Machado mais uma vez, trilha o caminho da repressão dos desejos carnais e promove o corte romântico na carne de um realismo que ainda não se faz totalmente presente, posto que nele atravessam imagens de reafirmação da fé católica, sintetizadas nos dois quadros na sala de jantar de Borges: um de São João e outro de São Pedro, do conto *Uns braços*.

Nestes dois contos machadianos, as imagens dos braços femininos não inspiram o desejo de uma luxúria mórbida, como vemos no conto de João do Rio. Os braços de D. Severina e de D. Conceição representam a domesticação dos valores morais e religiosos de uma pequena burguesia, que girava em torno das mínimas possibilidades de algum desvio das normas sociais. *Dentro da noite* encarna este desvio comportamental pequeno-burguês, sem o disfarce dos laços repressores do realismo machadiano. *A* perversão neurótica de Rodolfo, ao praticar uma espécie de vampirismo, furando os braços da noiva, aponta os furos inscritos no bojo da vida pequeno-burguesa, na inauguração do novo século. Nos dois contos de Machado, o adultério de fato não acontece, prevalecendo uma aparente normalidade da vida

pequeno-burguesa.

Por outro lado, o dandismo em Machado aparece na figura do Dr. Bento Santiago, em conformidade às regras sociais, para reafirmar as projeções simbólicas de uma moral burguesa. O decadentismo, por sua vez, dilui-se juntamente com as intenções de luxúria que não se concretizam, nos dois contos de Machado.

Em *Memórias de um rato de hotel*, João do Rio promove um corte no realismo e projeta uma linguagem inovadora, a partir de diferentes influências, até mesmo do realismo machadiano, que contaminam positivamente a ficção de João do Rio, para dar formas à escrita do si, em torno de uma realidade inquietante. João do Rio interpreta o decadentismo pela fala de um dândi, que se insurge contra o estado de falência material e a condição de pobreza dos menos favorecidos, filhos da nova república. O Dr. Antônio é este dândi, que vê no roubo uma forma de insurgência, frente à decadência de certa camada do todo social. João do Rio inscreve o decadentismo a partir dos escombros da *belle époque*, como podemos visualizar no conto *Os livres acampamentos da miséria*, no qual o cronista mostra uma realidade destituída de qualquer glamour dos cafés e restaurantes do novo estilo francês. Os casebres, insuspeitados à vista de quem passeava pelo Largo da Carioca, passaram a habitar o Morro de Santo Antônio, depois do bota-a-baixo. Lá no alto, foi fundada pela gente de todas as índoles, uma verdadeira sociedade marginal, permeada pela extrema decadência material.

O decadentismo nas *Memórias de um rato de hotel* ganha outros significados, além daqueles encontrados em Huysmans e Wilde. No primeiro, os vícios e a luxúria passam a incorporar os comportamentos reativos frente à decadência humana. Huysmans assume então o decadentismo como projeto de cunho ideológico, pois ele entende os artificialismos da vida moderna como vetores de decadência do espírito. Já em Oscar Wilde, o decadentismo compreende não apenas os vícios e as vicissitudes humanas, mas também as virtudes que o novo capitalismo propicia à vida moderna.

O forte contraste entre os hotéis de luxo e os sobrados menos abastados move o Dr. Antônio cada vez mais para o que ele encara como um “esporte”. Entre esses dois pólos, o dândi transita com as mesmas roupas exóticas do glamour da nova burguesia:

> Fatalmente, não esquecia Etelvina. Ela morava na Rua dos Inválidos nº 52. Eu, como lhe tinha muita simpatia, receava aproximar-me. Se virasse amor? Poderia esconder toda vida a minha profissão? Então procurava aturdir-me no exercício de trabalhos ou em prazeres. Gastava assim enormemente. Só poderia passar despercebido numa cidade como o Rio,

> um homem gastando o que eu gastava em carros, hotéis, mulheres e teatros – naquela época, que era a do Encilhamento. Nesse período de papelada, os cocheiros e os copeiros amanheciam milionários. O meu ar solene dava-me mesmo um aspecto consolidado, de fortuna do interior, que só sabe gastar a renda. Mas eram prodígios que eu executava, para manter a linha dandy, a linha *comme here*. (DO RIO, 2000, p.69).

A época do chamado "Encilhamento" compreendeu os dois primeiros anos da República. Por ocasião da Proclamação, o novo regime político introduziu no País o incentivo às novas sociedades comerciais, bem como a valorização de ações bancárias. De fato, cocheiros e copeiros ficavam milionários da noite para o dia. Entretanto, essas benesses do governo não atingiam a todos, como a moça Etelvina, moradora de um antigo sobrado na Rua dos Inválidos. O Dr. Antônio, vendo-se apaixonado, proporcionava a Etelvina todas as delícias da vida burguesa, sem dar a menor pista de que o engenheiro endinheirado era o dândi gatuno, o Dr. Antônio. O primeiro grande roubo do dândi gatuno foi a quantia vultosa de vinte e quatro mil libras esterlinas, de uma francesa que havia lhe pedido o favor de segui-la até o banco onde resgataria vinte e cinco mil libras. A própria Mme. Dumont lhe entrega a quantia, em confiança à sua aparência de dândi burguês. O gatuno é preso em um hotel de Juiz de Fora, depois de alguns dias da sua ausência da cidade. Retorna ao Rio de Janeiro, fica detido por um mês. Etelvina, que lhe mandara comida por dois dias no cárcere, soube da verdadeira identidade do Dr. Antonio por um agente penitenciário, incumbido pelo gatuno de trazer a comida da casa de Etelvina. Ela, diante da notícia, sofre um desmaio e não lhe manda mais comida. O Dr. Antônio passa a conviver com o lado mais radical da decadência humana: o ambiente lúgubre do cárcere:

> Passei um mês na Detenção, o suficiente para conhecer o mundo do crime. É na Detenção que floresce o crime urbano. Metade daquela gente, se tivesse outro meio, talvez não passasse da primeira falta. Mas, fechados, na inação forçada, os que vão lá encontram reincidentes de toda natureza, e, naturalmente, são sugestionados. Dei de cara com os mais sórdidos ladrões – que se atreveram a me propor roubos e assaltos juntos para quando saíssemos. Fiz aí conhecimento com alguns patifes entre os quais Miguel Vellez, o inventor dos fogões econômicos e da gasolina da Estrada de Ferro. (DO RIO, 2000, p. 90).

Os pedacinhos do contexto de fim-de-século vão se fixando ao longo da narrativa do Dr. Antônio, e, por meio deles, podemos acessar a imanência artística da autobiografia, como

experiência antitética aos artificialismos de uma nova ordem social, que não serviu para minimizar as mazelas do cárcere, como ressalta Dr. Antônio. Para Adorno, "a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta" (ADORNO, 1982, p. 18). Isto é, a arte não se pretende como réplica do social. Pelo contrário, ela cria outras teses por sobre o tecido social, para projetar na obra as contradições desse mesmo social. O Dr. Antônio identifica Miguel Vellez, o inventor de fogões econômicos e da gasolina da estrada de ferro, entre os presidiários, como um sintoma do contraditório imanente com o qual a arte irá traduzir-se artificialmente, esteticamente. O cárcere, nas *Memórias de um rato de hotel*, é o espaço antitético da escrita autobiográfica do dândi gatuno. A escrita encarcerada é a imanência do decadentismo finissecular, frente às novidades da vida moderna.

Para concluir, o decadentismo, assim como o dandismo em João do Rio, não se volta para a fuga da realidade, como quis Baudelaire em suas *Flores do mal*. João do Rio descortina o fio da navalha decadentista a partir de uma perversão social, a qual ronda nos mais insuspeitados espaços da vida cotidiana.

No próximo capítulo, vamos estudar os ditos do contraditório na obra *Bandoleiros*, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, focalizando nela o contexto da chamada pós-modernidade no último quartel do século XX. Além disso, pretendemos colocar à prova a tese da autobiografia como matéria de historicidade também na ficção contemporânea.

2. *Bandoleiros* e os ditos do contraditório às margens do final do século XX

2.1. A desordem do dito e as pré-figurações da pós-modernidade brasileira

Neste tópico, vamos estudar os novos paradigmas que trouxeram uma desordem ao mundo da chamada pós-modernidade, por meio da fala autoral de um escritor anônimo. Ao escrever as suas memórias no bojo do livro *Sol macabro*, ele percebe a realidade do final do século XX, em ruínas, e que lhe provoca uma sensação de instabilidade e solidão, como marcas próprias do contemporâneo. O escritor desse romance insólito, perdido nas dobras de outro livro, coloca-se como autor de si mesmo, e projeta a esquizofrenia da pós-modernidade em seus escritos autobiográficos, também caóticos, desordenados. Nessa autobiografia, vemos o profundo mal-estar de um escritor diante da decadência mundana à sua volta. O plano subjetivo cruza-se ao plano da realidade para dar forma a duas narrativas, ambas de caráter autobiográfico, que se convergem: a de *Bandoleiros*, e a de *Sol macabro*, que é abrigado em seu bojo.

"A indigência deste país, mas não só deste país, a indigência humana neste final de século é terrível", afirma João Gilberto Noll, em entrevista exclusiva para a revista Escritores gaúchos, Nº. 23, de 1990. É dessa indigência que vemos ser preenchida uma estética fragmentada e também desordenada na escrita do romance *Bandoleiros* (1985). O livro foi escrito em um trânsito vertiginoso entre o Rio de Janeiro, Porto Alegre e os Estados Unidos, em meados da década de 1980. João Gilberto Noll parece vivenciar a fundo os eventos de uma historicidade fragmentada, cuja oralidade em volta já predizia as contingências em torno de um país fraturado e sem perspectivas na década seguinte, com a eleição direta do ex-prefeito "biônico" de Maceió, Alagoas, Fernando Collor de Melo.

Os romances de Noll trazem para o foco de uma escrita rarefeita o estado de indigência do país, a partir das personagens que estão sempre à deriva, à procura de algo que não sabem exatamente o que é: "Nesse sentido, sou fundamentalmente um materialista à procura da transcendência. Acho que o romance existe porque existe um conflito material, concreto, entre as pessoas, entre as almas." (Escritores gaúchos, 1990, p. 99). João Gilberto Noll anseia essa materialidade transcendente, isto é, a possibilidade de transformação da realidade pela via literária, sem que a via política esteja isenta desta participação transformadora. Diante do romance, o leitor se vê obrigado a tomar também dois caminhos antagônicos: fundir-se à materialidade de uma escrita descarnada ou fugir das armadilhas

bifurcadas, que residem por todo o texto autobiográfico. A materialidade é, pois, a medida inequívoca da luta de um *boxer* contra o real, no desejo abissal de ultrapassar ao espaço do *ring* cotidiano de vidas bandoleiras. Mas, nessa escrita agônica de Noll, o desejo transcendente não acontece de fato, pois este real, mesmo turvado, se faz presente como imanência, como historicidade e, sobretudo, como materialidade orgânica.

No romance existe uma fala autoral colada à narrativa, para dizer que a indigência do mundo, no último quartel do século XX, é gritante: "A minha geração não permite a relação religiosa das coisas. De repente, se não der para ver nenhum vislumbre de mudança do que está aí – a gente merecia mais – vamos começar a acreditar em Deus, pedir de joelhos que Ele se revele, porque o silêncio cósmico é terrível. E só silêncio, ninguém responde às nossas questões básicas" (Escritores gaúchos, 1990, p. 99), assinala ainda Noll. Para o escritor, as mudanças, no tecido social esgarçado, devem ocorrer a partir desse mesmo tecido social, isto é, dentro de uma perspectiva do materialismo histórico, em que os anseios de ordem social e política sejam de fato ouvidos pelos governantes. *Bandoleiros*, tanto quanto o primeiro romance de Noll, intitulado *A fúria do corpo* (1981), rompe um silêncio que não está localizado no cósmico, no transcendente. Pelo contrário, ambas as narrativas emanam das entranhas de um mundo que se faz cada vez mais sobre as ruínas do presente. Em *A fúria do corpo* vemos a indigência como o líquido amniótico de uma pós-modernidade, já natimorta no Brasil dos 1980, com o qual Noll fecunda os seus ditos de inconformidade em torno desse silêncio. Um casal de mendigos, Afrodite e João Evangelista, vagam pelas ruas de Copacabana, capturando aqui e ali os restos de uma pós-modernidade flagelada. *Bandoleiros* é uma recusa à conformidade de se estar fragmentado nos cacos de um projeto de modernidade tardia, ainda sob os efeitos da ditadura militar, em que a chamada abertura política na entrada dos 1980 fez surgir no cenário sociocultural brasileiro indigentes de toda ordem, a exemplo de Afrodite e João evangelista. Zygmunt Bauman, em *O mal-estar da pós-modernidade* (2000), vê a urbanidade como o lugar de todas as mazelas de ordem social, gerando uma horda de desempregados e também de vagabundos, que Noll os denomina de seres avulsos e esquizóides.

Do mesmo modo que o Dr. Antônio, o escritor de *Sol macabro* detecta os meandros de uma realidade que não se pode ver a olho nu, a olho cru. Por isso ele lança um olhar turvo sobre essa realidade que também está turvada, localizada para além dos bem resolvidos westerns norte-americanos. Entretanto, esse olhar é mediado por grossas lentes que

tridimensionam os resíduos deixados na estrada do "capitalismo tardio", para utilizarmos a expressão de Frederic Jameson na sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000). Jameson entende o capitalismo tardio como uma das interfaces truncadas do pós-modernismo, já que nesse conceito cabem múltiplas interpretações. Por ora, tomamos a expressão como sinônimo de globalização. Os resíduos do capitalismo tardio projetam-se, por exemplo, nos enlatados norte-americanos que povoaram o imaginário popular nos anos 1950, e que reverberaram na ficção de Manuel Puig nos 1960. O escritor argentino (1932-1990) articula em seu romance *A Traição de Rita Hayworth* (1968) os referenciais da cultura cinematográfica norte-americana. Puig, nessa obra, realiza uma mistura de materiais muito diferentes entre si, a exemplo de fragmentos de novelas radiofônicas, diários íntimos, textos burocráticos, redações escolares e conversas ao telefone, fazendo surgir um texto sedutor e original, apesar do escritor recheá-lo de referências bem conhecidas da cultura americana, a partir do próprio título da obra. *A Traição de Rita Hayworth* é parte do cânone da literatura de língua castelhana do século XX. João Gilberto Noll, por sua vez, também captura os resíduos do capitalismo tardio, e os projeta em imagens que se misturam a outras imagens, como as do cinema, as da realidade e as do seu próprio imaginário. Nessa mistura de imagens, vemos transitar os seres esquizóides, vagantes, às margens do tecido social. São subjetividades agônicas, sem voz, sem rosto, sem escrita e, portanto, sem anais. Mesmo assim, elas surgem ao longo dessa narrativa fílmica sob o olhar turvo do escritor de *Sol macabro,* que lhes empresta uma escrita porosa, a fim de registrar, nesses buracos narrativos, os seus eventos simbólicos que a História despreza:

> O fato é que as pessoas se procuram cheias de feridas e se iludem com uma conversa. Acham que de conversa em conversa vai se agüentando até morrer.
> Era o caso do garoto: queria conversar comigo porque chorava. E eu queria um domingo, e não ouvia nada. Sentia até uma certa dor nos ouvidos, algo assim como massas excessivas pressionando meus tímpanos. Realmente, a diferença entre escutar e ouvir é infinita. Ouvindo eu não estava. Mas como deixar de escutar, eu, sempre tão sensível aos sons?
> Agora, ver eu não via nada. Num simplesmente olhar digo à mocinha que me traz mais um dreher. Olho o copo com o desqualificado dourado do dreher, e reconheço que ele cumpre a honrada missão de me turvar do resto. (NOLL, 1997, p. 216).

Manter-se turvado “do resto” significa alienar-se às imagens cruas demais sobre a realidade do capitalismo tardio. Mesmo assim, o escritor vai garimpando dessa mesma realidade a esquizofrenia dos seres avulsos, frente à miopia do todo social. À luz de Deleuze e Guattari, em *Capitalismo e esquizofrenia* (2000), existem dois grandes textos que se entrecruzam no bojo social: o da modernidade e o da dita pós-modernidade. Assim, as subjetividades sentem uma dificuldade de leitura sobre esse duplo texto, que se apossa do tecido sociocultural, comprimindo os espaços e os desejos à lógica do consumo. Nesse sentido, as subjetividades do capitalismo tornam-se agônicas e, por isso mesmo, não conseguem fixar-se num ou noutro texto. Nessa des-lógica, as subjetividades agônicas forjam um entrelugar na duplicidade textual, e acabam convertendo-se em seres esquizóides, à margem. Subjetividades essas que não figuram no olhar míope do todo social do capitalismo, pois que ele é gerador dessa mesma esquizofrenia. O escritor de *Sol macabro* também é vítima dessa esquizofrenia, e passa a oscilar nos seus dois textos, ora se deparando com um real turvado, ora fugindo para um imaginário de memórias agônicas.

O escritor inominado de *Sol macabro*, ao contrário do Dr. Antônio, não possui a experiência do cárcere como aporte para uma escrita reveladora de suas próprias experiências mundanas. Ele incorpora um aprisionamento dimensionado pela liberdade do capitalismo, que gerou mazelas de toda ordem na cultura ocidental. Tal liberdade produziu uma horda de desempregados, vistos pelo capitalismo industrial, até antes do último quartel do século XX, como reserva de mão-de-obra. Bauman adverte que esses “estranhos da era do consumo” (BAUMAN, 2000, p. 45), permanecem prisioneiros da falta de perspectiva em um mundo que não consegue absorver essa pseudo mão-de-obra excedente. Surgem na cena social, então, os “sem emprego” (BAUMAN, 2000, p. 52), detentores da liberdade de vagar pelos espaços da rua, como o Dr. Antônio, numa época em que a sociedade já se fazia impregnada de seres excedentes, principalmente depois da abolição dos escravos em 1888. Nesse contexto pré-modernista, os excedentes da abolição foram empurrados para os morros, promovendo paulatinamente, a favelização dos espaços urbanos no Rio de Janeiro. O processo de favelização estendeu-se por todo o século XX, no espaço urbano das principais capitais brasileiras. A liberdade da massa excedente de trabalhadores não é sinônimo de autonomia, decisão de si para si, escolha própria frente a uma gama de opções que o capitalismo oferece, sem isto implicar em alguma transgressão às leis e normas sociais. A liberdade que o capitalismo promove passa exclusivamente pelo consumo: “Se o consumo é a medida de uma

vida bem-sucedida, da felicidade e mesmo da decência humana, então foi retirada a tampa dos desejos humanos" (BAUMAN, 2000, p. 56). Desejos que demandam uma moeda de troca bem definida: o dinheiro. A exemplo de Prometeu, o capitalismo impõe aos indivíduos o fogo do desejo de consumo. O dinheiro passa a ser produtor de uma dada realidade para os que não a rejeitam. O Dr. Antônio absorveu a realidade do dinheiro, melhor dizendo: da cultura do dinheiro, para realizar os desejos do ser dândi naquele contexto de bela época, no qual já comportava as mesmas subjetividades de Noll: os seres esquizóides – fumadores de ópio -; os seres avulsos – batedores de carteiras -; os andarilhos – os *flaneurs*. Mas, para o nosso gatuno chique, era preciso desempenhar um papel, travestir-se de novo burguês, para, dessa maneira, poder transitar nos salões luxuosos dos hotéis da cidade do Rio de Janeiro.

Por sua vez, o escritor de *Sol macabro* rejeita a realidade à sua volta, tornando-se míope à claridade do real. Ele não está interessado em se incluir socialmente, ser um empregado remunerado do capitalismo tardio, ou travestir-se de burguês. Os seus escritos são a materialidade de um mundo em desordem, em que a profusão de imagens partidas o coloca diante dos escombros de uma modernidade tardia. Na concepção de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2000), o conceito de modernidade tardia abriga em seu bojo diferentes aspectos que se somam para formar esse interessante sintagma nominal. Um desses aspectos se volta para a tradição, como marca da modernidade, que, por sua vez, se relaciona com o passado e o culto à sua memória. Para Stuart Hall, apenas os países detentores de um passado arraigado às tradições culturais possuem uma memória bem definida, e muito visível no presente. Por outro lado, os países periféricos, assim como as ex-colônias, tentam resgatar um passado que lhes foi arrancado. Por essa razão ingressam tardiamente no culto a uma tradição que foi esgarçada. A memória configura-se por meio de fragmentos, já que se torna cada vez mais impossível reter os flashes do presente sobre essa modernidade tardia.

Bandoleiros expressa as mazelas provocadas pela falta do dinheiro na pós-modernidade. O dinheiro, ainda que escasso, é a válvula de escape que leva o seu autor à radicalidade das experiências sobre si e também sobre os outros, frente ao mundo de imagens fragmentadas. É como se a falta do dinheiro o impulsionasse para a busca de experiências limites, a fim de ocupar o vazio existencial, provocado pelas mazelas do capitalismo. A radicalidade das experiências é inscrita nesse lugar vazio com o próprio corpo do escritor, pois nem mesmo a memória é capaz de lhe fornecer tais experiências. Então ele passa a

escrever de maneira corpórea, visceral, com a própria respiração ofegante, e também com o sangue de seus outros personagens. Mas, o seu cotidiano decadente também o estimula na escrita de seu livro, cujos flashes da realidade o ajudam na configuração de sua autobiografia imaginada:

> É quando me debato no degrau do prédio público. E abro os olhos, e me levanto. E uma mancha fosforescente vem se aproximando. Aos poucos adquire seus contornos próprios e vai ficando o que é: um ônibus. Nele leio: VIAMÃO. Aí saio a correr e alcanço o ônibus, subo, e sei que vou com tal palpitação que periga eu não voltar.
> Desço em Viamão, no fim da linha. Uma igreja senhorial. Uma galinha. Uma menina me puxando a roupa para mostrar seus caramelos à venda. Tem um ar de *pueblo* mexicano.
> Há uma certa estranheza quando passo, esquivos e deferentes me olham como se eu fosse um forasteiro. Estou suado e cheio de poeira. Pergunto à moça como posso chegar ao Vale. Ela diz: para lá do morro. (NOLL, 1997, p. 226).

A decadência financeira faz impulsionar o desejo de vivenciar as fendas dos espaços lúgubres e sórdidos da urbanidade, insuspeitados no todo social. Noll transita vertiginosamente no entrelugar desse todo social, permeado por uma realidade dividida entre o capitalismo tardio e a película mórbida e invisível de cenários arruinados. A pré-história da narrativa de *Bandoleiros* surge originalmente dos roteiros de westerns norte-americanos. Os cortes das cenas deixam transparecer essa película invisível que permeia a outra narrativa recortada, a de *Sol macabro*: “E vi lá embaixo um burrinho. Atrás dele um pequeno cortejo carregando um minguado caixão branco. Eu estava sozinho e invisível olhando o féretro. Levei os olhos lentamente até o cemitério na outra ponta do morro.” (NOLL, 1997, p. 231). Sob essa película movem-se agônicos, no foco de um olhar-câmera, os excedentes da era do consumo:

> João está na minha frente. Pálido. Pergunta se não quero fazer café. Digo que sim.
> Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar. Ouvimos “September song”, com Willie Nelson. Foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos. Um disco de Willie Nelson.
> João parece que pega alguma coisa no ar, e sorri. Toco no braço de João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir. (NOLL, 1997, p. 211).

No fragmento acima destacado, percebemos que a experiência do cotidiano revela a tensão entre o caráter de imanência do discurso autoral, isto é, "a tradução universal e em torno dos eventos humanos" (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 55), e o caráter de transcendência do discurso cultural. Explicando melhor: trata-se de dois discursos que formatam a cena cultural em meados dos 1980, em que as narrativas não estão mais comprometidas com um projeto de engajamento político, prevalecendo a luta pela sobrevivência na inexorabilidade do capitalismo. Tal engajamento contagiou as narrativas socioculturais, que são aquelas narrativas ancoradas nos discursos sociais, culturais e políticos, a exemplo do "Teatro do Oprimido", fundado por Augusto Boal na década dos 1970. Narrativas que estiveram presentes por toda a América Latina, incluindo o Brasil, até meados dos 1980. Para Jameson, o caráter de transcendência dessas narrativas sociais, revela-se a partir dos eventos extrínsecos aos indivíduos, ressaltando-se deles os ditos teóricos, a exemplo das teorias marxista e freudiana. Sem dúvida, o "Teatro do oprimido" é permeado pelo discurso marxista, que transcendeu aos eventos históricos no tempo e no espaço como a velha espiral revolucionária de Marx. Tais teorias geraram uma pluralidade teórica em suas mais variadas denominações. Por conseguinte, os ditos de uma materialidade transcendente, isto é, aqueles discursos do socialismo, comunismo, anarquismo, e tantos outros ismos, ganharam diferentes formas na cultura contemporânea depois dos 1960, que compreendeu o período denominado de pós-estruturalismo. Aqui vemos surgir as bases irrevogáveis da fragmentação dos ditos de uma pós-modernidade, em que as narrativas da história já não se mantêm isentas de pureza, visto que o tecido sociocultural torna-se híbrido, contaminado. Mesmo assim, a lógica cultural do capitalismo tardio impõe a transparência de um olhar-câmera na esfera dos eventos de caráter imanente.

Por outro lado, na ótica de Jameson, os eventos de cunho imanente, como a produção das obras de arte, contrapõem-se aos eventos transcendentes, como a produção dos artefatos do capitalismo. Os primeiros estão diluídos não apenas nas artes gerais, a exemplo do Teatro, Cinema, Artes Plásticas, Artes Visuais, Literatura, Música – como vimos em Adorno -, mas, também, nas várias narrativas do cotidiano. A música "September song", de Willie Nelson atravessa a cena da narrativa de Noll como um raio que clarifica a escuridão. Vamos agora ler o mesmo fragmento sem as referências sobre Willie Nelson: "João está na minha frente. Pálido. Pergunta se não quero fazer café. Digo que sim. Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar. (...) João parece que pega alguma coisa no ar, e sorri. Toco no braço de

João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir." (NOLL, 1997, p. 211). "September song", tanto quanto o próprio Willie Nelson, configuram mais do que símbolos da cultura norte-americana, pois esses signos tridimensionam as imagens do dito, atribuindo-lhes uma força significativa. Ainda para Jameson, os eventos imanentes, isto é, os eventos que se inscrevem na cultura, são intrínsecos aos indivíduos e eles permeiam os textos do cotidiano. O fato de o personagem João estar "pálido" é mais simbólico, no sentido artístico, do que ele estar apenas sentado em frente ao narrador. Aqui vemos um câmbio entre os ditos imanentes e os transcendentes, em que as imagens vão sendo alternadas do individual para o global, do artístico para o cultural, fazendo surgir no interior da narrativa diferentes textos do cotidiano. O disco de Willie Nelson é o texto da recordação de uma viagem de poucos dias nos Estados Unidos. Por sua vez, a viagem aponta para um texto que diz que as fronteiras já não são tão sólidas no pós-1964:

> Assim é que o poder político torna-se um "texto" que se pode ler, a vida cotidiana torna-se um texto para ser ativado e decifrado ao andarmos ou fazermos compras; os bens de consumo são revelados como um sistema textual, juntamente com uma série de outros sistemas possíveis (o sistema do estrelato, o sistema genérico dos filmes de Hollywood etc.); a guerra se torna um texto legível, assim como a cidade e o urbano; e finalmente o corpo humano se torna um palimpsesto cujas pontadas de dor e sintomas, juntamente com seus impulsos mais profundos e com seus aparelhos sensórios, podem ser lidos do mesmo modo que qualquer outro texto. (JAMESON, 2000, p. 200).

Com efeito, precisamos acentuar a idéia de que tais textos revelam-se também como instâncias de oralidade, do modo como vimos em Foucault, em seus *Ditos e escritos* (2004). O texto, em sua significação mais abrangente, compreende todo e qualquer evento disperso no cotidiano. Na antiguidade clássica, as relações sociais que moviam o cotidiano, tanto na Grécia quanto em Roma, eram organizadas a partir de um elenco de atividades sistemáticas, em que os textos da vida social, especialmente em Roma, eram registrados em cadernos de notas, chamados de *hupomnêmatas* [24]. Esses cadernos de notas "constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro, acumulado para releitura e meditação posteriores." (FOUCAULT, 2004, p. 147). Os atos de ouvir, pensar e escrever, como sinônimos de meditação, constituíam as atividades do cotidiano na vida social, induzindo os indivíduos a uma "releitura" sobre os eventos da vida e, por conseguinte, sobre os textos em torno de si e dos outros. A meditação relativa aos ditos e

também aos escritos constituía-se a partir de atividades mais ou menos previsíveis, pois os textos não possuíam uma grande complexidade, sendo então possível armazenar facilmente essa memória material do mundo para uma posterior repetição, e conseqüente introjeção cultural.

Jameson admite que os textos da sociedade pós-moderna são bastante legíveis e, nesse sentido, eles também constituem a memória material sobre o mundo e os seus eventos. Mas, a nosso ver, a legibilidade dos textos da pós-modernidade é apenas possível em decorrência do alto grau de complexidade da sociedade. Isto significa dizer que quanto mais complexo o tecido sociocultural for, mais destacados se tornam determinados textos dentro dele. Entretanto, isto é apenas possível quando estes textos são, de fato, conhecidos, ou mesmo reconhecidos, em uma dada sociedade. Não se pode refletir, meditar e entender aquilo que não se conhece. Por mais enigmáticos que sejam os textos, eles sempre serão passíveis de decifração, a exemplo de *Bandoleiros*.

No Brasil, no período que compreendeu a ditadura militar, os textos da política de esquerda foram subtraídos do cenário, especialmente nos chamados anos duros. A ditadura apagava do cotidiano da vida nacional os textos contrários ao poder vigente. Não era possível ler a contraface da ditadura em jornais, revistas e livros. A televisão restringiu as notícias sobre o contexto político. Eram veiculados apenas programas de entretenimento, como novelas, festivais de música e programas infantis, até o final dos 1970. Os censores acompanhavam os ensaios de peças de teatro, e com a tesoura da censura, não raro, cortavam trechos fundamentais, causando um estranhamento no público. Aqui temos um cenário reduzido ao texto da ditadura militar, que forçou o apagamento de muitos outros escritos daquele contexto. Textos que se perderam para sempre nos anais perversos da fisionomia do período.

Com a abertura política nos 1980, o cenário sociopolítico, cultural e econômico adquire uma aparência mais complexa, mais encharcada de várias tendências. Os diferentes textos agenciam o desejo frenético de democracia. Reaparecem no cenário nacional os movimentos sociais, a classe artística reassume a produção engajada, os sindicatos reaparecem fortalecidos, a classe operária se reorganiza, eclodem as greves no chamado ABC paulista. A narrativa da pós-modernidade começa a acontecer num país estraçalhado pela ditadura por duas longas décadas. A imigração dos excedentes da política se intensifica pela América Latina e Brasil. O trânsito entre fronteiras é de fluxo e refluxo, fato que contribui

sobremaneira para o que Stuart Hall denomina de “a nova miscigenação”. A forma e o fundo dessa miscigenação constituem-se a partir de um grande mosaico cultural, e o que está no foco não é apenas a mistura das etnias, mas sim a fusão entre diferentes culturas. Os textos da pós-modernidade também adotam esta mesma formatação e passam a ser igualmente híbridos, igualmente mixados a outros textos. A escrita, então, desloca-se do seu estatuto de representação da nação para cair na intertextualidade simbólica, no contexto do Brasil pós-1964. Tal intertextualidade permite a interpretação dos dados e fatos rasurados pelo liquid-paper da ditadura, e que recentemente estão sendo resgatados, a exemplo do livro do jornalista Geneton Moraes Neto intitulado *Dossiê Brasília: o segredo dos Presidentes* (2005).

Geneton, em uma série de entrevistas realizadas com os chamados Presidentes da “Nova República”, a partir de José Sarney até Fernando Henrique Cardoso, descortina os textos que os efeitos da ditadura militar calaram pelos corredores do Palácio da Alvorada, sede da Presidência da República no Distrito Federal: “José Sarney diz que sabia que um buraco cavado numa serra no norte do País seria usado, sim, para a explosão de uma bomba atômica, fato negado pelos militares durante anos a fio.” (NETO, 2005, p. 9).

Na concepção da nação híbrida, bem como dos seus textos mixados culturalmente, levantamos a tese da ficção dita pós-moderna, porque no bojo de seus escritos vemos surgir as dentatas do caótico cotidiano, fragmentado pelos anos de ditadura militar. Nessa ótica, os textos da pós-modernidade sentem a necessidade de expressar os significados da inconformidade subjetiva, frente ao desgaste da vida urbana.

Bandoleiros é cuspido dessas dentatas do caótico cotidiano, em que o escritor mastiga o osso duro da supra-realidade que o envolve, lutando para não perder a memória. Nesse esforço memorialista o escritor vai penetrando agudamente nos escombros de uma “terra prometida” que não vingou, isto é, a nação diante de dois projetos fraturados: o da ditadura militar e o da guerrilha urbana. Nos 1980 ficou apenas a produção de um vazio, sobre os ditos da década anterior, a cujos escritos colava-se a oralidade da ditadura e da guerrilha urbana. No entanto, os 1980 resgatam diferentes narrativas que a ditadura recalcou, conforme o interesse dos órgãos de repressão dos 1970, a exemplo do tri-campeonato mundial de futebol, amplamente divulgado pelos militares. Mas, na década seguinte, uma outra narrativa escreve a memória brasileira sob as mazelas do capitalismo tardio: a Taça Jules Rimet do Tricampeonato Mundial de Futebol, toda de ouro maciço, é roubada. A taça nunca mais apareceu, até hoje não se sabe ao certo o que de fato aconteceu com ela, embora, segundo a

lenda urbana, ela teria sido surrupiada da sede da entidade máxima do futebol brasileiro, por encomenda de um joalheiro das redondezas, que logo teria fundido a preciosidade, para ser vendida em lingotes. Um perfeito contraponto às peripécias do Dr. Antônio de outra época, outras roubalheiras. Entretanto, daquela memória sobre o tricampeonato mundial, ficou-nos a instigante narrativa de João Saldanha, em sua autobiografia intitulada *Futebol e outras histórias* (1988). Com o seu jeito brejeiro e bem-humorado, a narrativa de Saldanha parece ter saído dos melhores enredos de ficção. Vejamos:

> Europa desta vez. Fui para rádio e jornal e um ou outro VT de televisão, pois não havia transmissão direta. Ainda não tinham bolado os satélites de comunicação e não dava para transmitir jogos diretamente. A primeira transmissão de Copa foi a de 1970. Antes, só videoteipe.
> Então, a saída da seleção parecia mais a saída de um corpo expedicionário para a Segunda Frente. Não, Segunda Frente já tinha sido aberta na Segunda Guerra Mundial. Então poderia ser a Terceira.
> O aeroporto do Galeão estava em polvorosa. Todas as organizações de rádio que iam viajar estavam lá com seus fios e microfones. E não eram somente as do Rio de Janeiro. As outras, as dos diferentes estados, não iriam deixar de cobrir a saída de uma seleção. Ainda mais que desta vez a viagem era das grandes.
> Não sei se consigo contar a história daquela saída.
> Os fios de microfone pareciam uma imensa macarronada. "Cuidado com meu fio!", berrava um. O outro remendava: "Este fio é meu, vai te criar e não enche." No meio disso o Caçapa, eficiente operador da Rádio Mundial, gritou: "Estou preso... me tirem daqui... posso morrer... aqui também tem fio de força da Light." (A Light já tinha saído do Brasil na década de 40, mas Caçapa queria era socorro urgente.)
> O homem do Galeão, que já tinha pedido socorro à PM, não conversou. Foi ao comutador e desligou a luz geral. Pra quê... A berraçada aumentou. Alguns na certa pensavam que poderiam chegar aos ouvintes diretamente, no grito.
> Chegou alguém com uma lanterna e um alicate. Cortou os fios e livrou Caçapa.
> Ligaram a luz e começaram as duas berraçadas. A da turma que estava transmitindo e a outra, a que não estava mais, porque seus fios tinham sido cortados.
> Conserta daqui e dali, e recomeçou a balbúrdia. O alto-falante tentava gritar mais alto ainda sua mensagem: "Senhores... senhores! Tenham paciência... nosso vôo nº. 700 para Lisboa já está chamando há meia hora. Senhores passageiros, dirijam-se urgente para o embarque no portão 7... por favor... Senhores membros da delegação de futebol... nosso avião..."
> Mas não adiantou muito. Não valeu muito o "último aviso". Ainda tiveram de dar mais uns oito "último aviso". E quando um dos rapazes da Companhia Aérea tentava tirar um dos jogadores do meio de um bolo de

> microfones um dos repórteres gritou: “Estão impedindo nossa missão de bem informar. Isto é uma censura... uma ditadura... uma arbitrariedade. Estamos aqui há várias horas... não pode... é...”
> Até que apareceu alguém da delegação e foi tirando os jogadores das entrevistas. Mas veio a réplica: “Este cara não joga nada... não passa de um carona... e carona que recebe para viajar... este cara viaja à custa do contribuinte brasileiro!” Mas o cara era enérgico, o avião já estava atrasado uma hora, os outros passageiros reclamavam e uma mãe gritava quase em desespero:
> “Isto é falta de respeito... aqui tem senhoras e crianças... aqui...” Não adiantava.
> Uma “rádio” entrara no avião e lá de dentro o repórter gritava: “A única emissora que entrou no avião da Seleção...” Um passageiro que já estava cheio de esperar corrigiu: “Ué, e eu que pensava que este avião era da Varig...” O repórter ficou fera e disse, sem se lembrar que estava de microfone aberto: “Ora, não enche e vai tomar banho, seu engraçadinho”! (SALDANHA, 1988, pp. 104-6).

Neste interessante fragmento de Saldanha, cruzam-se diferentes oralidades, que passam a compor os ditos da historicidade. O black-out em pleno aeroporto internacional do Galeão, atual Tom Jobim, é uma dessas narrativas significativas que o contexto da ditadura militar no Brasil foi capaz de produzir. Narrativas que sem dúvida não são contadas pelos anais oficiais, e foram apagadas também do flagrante das novas mídias. Naquela confusão de fios, microfones, e todos os aparatos jornalísticos, estava o olhar atento de João Saldanha que, mesmo diante da cena absurda, registrou uma das mais instigantes narrativas que move a vida nacional: a do futebol.

Com efeito, os ditos da historicidade permeiam as autobiografias de ficção, a exemplo de *Bandoleiros*, que abriga não apenas dois textos que se entrecruzam, como já ressaltamos, mas remonta ainda diversos textos do cotidiano e da pós-modernidade. Textos que contam, ainda que de relance, histórias de seres avulsos, sem raízes que possam fixá-los ao lugar da inclusão, mesmo como mão-de-obra excedente do capitalismo. No entanto, tais narrativas incidem sobre o desencantamento desses seres avulsos sobre a engrenagem capitalista, por isso simplesmente vagam aqui e ali, em busca das mínimas possibilidades de sobrevivência na cidade. O escritor de *Sol macabro* vai lançando um olhar sobre esses seres vagantes, e retira dessas narrativas insipientes a matéria viva da sua narrativa autobiográfica, num trânsito vertiginoso entre o Brasil, os Estados Unidos e um outro *locus* enunciativo, isto é, em um lugar de onde esse escritor expressa a sua contemplação sobre o mundo em ruínas. Nesse *locus* enunciativo é que vemos refletidas as imagens dos velhos westerns norte-americanos.

Bandoleiros, então, compreende textos que se revestem de uma oralidade significativa, e não apenas representativa, pois a escrita do si busca a tinta fresca do presente contínuo, para validar essas histórias desenraizadas de seres avulsos, na pós-modernidade brasileira:

> Há muitos anos eu conhecera aquele cego, naquela mesma escadaria. O cego me pediu dinheiro. Acabamos no cafezinho do balcão de um bar. Ele me contou da sua vida. Era músico. Tocava sax. Mas estava tão pobre que às vezes se sentia acabar.
> Morava num quarto de pensão. Não pagava o quarto havia seis meses. Mas, estranho, havia seis meses a dona da pensão não aparecia. Portanto não lhe cobrava. Havia seis meses ele já não ouvia vozes na pensão. Começava a desconfiar que a pensão não existia mais. Só ele tinha ficado ali, sobrevivente.
> Vinha da rua e ia direto para o banheiro, depois o quarto. Ou os três fatores em outra disposição. O certo é que eram esses três fatores e não outros. Rua. Banheiro. Quarto.
> Confessou que tinha desistido de explorar mais. Ficava nesses três fatores, lhe bastavam. Se a pensão tivesse se consumido e ele restado, o que poderia fazer?
> Ele era um cego sozinho tocando sax no quarto. E estava feliz por não ter a dona lhe cobrando todo mês.
> Sim, via-se que o cego sofria de fome. A xícara de café trêmula. Mas preferia assim. Tocar o sax sem o calendário. (NOLL, 1997, p. 225).

"Tocar o sax sem o calendário" é o desejo da materialidade transcendente, sobre a qual nos fala João Gilberto Noll em seus ditos de inconformidade. A ausência do calendário provoca a ruptura com o tempo presente, e também faz surgir rasuras na escrita do si. Nessa ótica, a escrita já não configura as reminiscências da própria vida de um Eu-autor, mas, antes, ela envolve os ditos de outras subjetividades que transitam sem passado, sem presente, sem futuro no bojo social. O cego saxofonista configura a metáfora dessas subjetividades agônicas que "preferem" encontrar-se à margem do capitalismo, optando pelas experiências radicais e pelos lugares degradados. Transitam soltas, sem calendário, sem História. No entanto, as subjetividades agônicas criam vínculos com a historicidade e, por conseguinte, com uma memória imanente, e não transcendente, que apenas a autobiografia de ficção nos revela.

Por último, consideramos que *Bandoleiros* configura, portanto, não uma memória transcendente, isto é, uma memória que venha a recuperar aqueles projetos utópicos, figurantes dos discursos engajados nos chamados romances de tese, como aborda o Professor Francisco Venceslau dos Santos em seu *Callado no lugar das idéias: Quarup – um romance*

de tese (1999). João Gilberto Noll decalca por sobre os seus escritos à mão as experiências vivas da realidade fragmentada dos 1980. Ele escreveu a memória de um mundo em ruínas com uma caneta bic, que formatou para sempre a historicidade imanente sobre as coisas de seu presente, e também as do porvir, como fez João Saldanha em sua autobiografia factual. No próximo tópico vamos estudar o conceito de modernidade tardia, a partir do contraditório como expressão estética do contexto dos 1980.

2.2. A modernidade tardia e as narrativas do contraditório no cinema *Bandoleiros*

A diluição das fronteiras, a mistura das culturas, a mão-de-obra excedente, os cenários em ruínas, as várias narrativas políticas, as individualidades esgarçadas, as imagens do chamado Cinema Novo e as novas e velhas tecnologias forjaram o surgimento de um cenário híbrido e de tantos fragmentos de cunho cultural, político e estético no Brasil, a partir da segunda metade do século XX. Neste tópico, pretendemos estudar esses fragmentos como narrativas de contradição no tecido sociocultural brasileiro, focalizando o trânsito entre fronteiras como sinônimo de miscigenação entre as culturas. Consideramos que essa miscigenação cultural é também um dos paradigmas da chamada modernidade tardia, em que o antigo resiste em um mesmo espaço do presente às novas formas simbólicas da chamada globalização. *Bandoleiros* reinterpreta o trânsito entre fronteiras para descortinar mazelas de toda ordem no tempo da modernidade tardia, em que a identidade cultural já não significa signo de pureza, mas pelo contrário, se torna cada vez mais híbrida. Vejamos:

> João não tem parentes. Brincávamos até que a dele era a família mais dizimada do planeta. Então trouxe João para Porto Alegre. Para morrer junto de mim. Em dias morreu.
>
> Tempos depois de morrer João, Ada chegou dos Estados Unidos. Para vivermos tenebrosamente as últimas punhaladas em nosso casamento. Casamento? – vá lá na falta de outro termo. Há dias Ada falou que estava indo morar para sempre numa praia de pescadores, em Santa Catarina. Ontem recebi uma carta dela, dizendo-se apaixonada por um pescador de origem alemã. O pescador lhe ensina a pescar todas as manhãs. (NOLL, 1997, p. 212).

Sob As óticas de Frederic Jameson, Stuart Hall, Homi Bhabha, Zygmunt Bauman, bem como de tantos outros olhares sobre a pós-modernidade, lemos *Bandoleiros* na perspectiva de escritos que se referem ao trânsito entre fronteiras. Nelas vemos fluir outras identidades culturais, a exemplo do pescador alemão e do personagem Stive, um americano culturalmente deslocalizado. Essas fronteiras podem estar geograficamente deslocalizadas do território nacional, porém estão presentes nas mais diferentes formas de expressão cultural no mesmo lugar em que as identidades se fixam. O pescador alemão que ensina Ada a pescar, de fato, carrega em si a identidade estrangeira. Ele ocupa o lugar da miscigenação, e por essa razão sofre a perda de sua identidade original. Ada, por sua vez, atravessa fronteiras

localizadas em um mesmo espaço geográfico, entre Porto Alegre e Santa Catarina, para fundir-se a outras culturas. Aqui vemos que o tecido-nação não possui mais uma oralidade bem definida, reveladora de uma homogeneidade que nas décadas anteriores vigorou como discurso ideológico, a fim de se imaginar uma nação coerente, sem fraturas.

A ficção brasileira dos 1970 era pautada em "parábolas", alusões, referências à ditadura e permeadas por um para-jornalismo, que, na concepção de Flora Süssekind, "Imagina-se que essas seriam as únicas saídas possíveis, tendo em vista o rigor da censura." (SÜSSEKIND, 1985, p. 12). Para Süssekind, tais concepções literárias impediram a formação de uma produção mais voltada para o ficcional. Flora reclama uma escrita distanciada das experiências do cárcere político, e que pudessem reverberar, em seu bojo, discursos mais imanentes. Apenas na década seguinte é inaugurado um projeto literário longe da crítica hiper-engajada, em que o "silêncio" figurou estrondoso nas imagens descarnadas da ditadura, a exemplo do que ecoa no conto de Noll *Alguma coisa urgentemente* (1980).

Flora Süssekind ainda observa que a produção literária dos 1970 sofreu um corte inexorável, em razão do contexto da ditadura militar. A censura figurava como a grande interlocutora dos escritores que se viram empenhados em realizar uma escrita de denúncia, a exemplo das autobiografias de cunho político, como a de Fernando Gabeira *O que é isso companheiro?* (1970) e a de Ivan Ângelo *A festa* (1975), entre tantas outras: "Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em musa inspiradora" (SUSSEKIND, 1985, p. 10). A nossa preocupação consiste em aprofundarmos essa discussão de Süssekind, a fim de apontarmos novas problemáticas em torno da questão. A tesoura da censura de fato foi implacável no contexto dos 1970, boicotando o que era considerado como mensagem revolucionária, a exemplo da peça *Calabar, o elogio da traição* (1973), uma parceria entre Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, cuja ação se passa no Brasil-Colônia, mas que representa uma vigorosa crítica à ditadura. A peça foi proibida, mas Chico pôde gravar um LP com algumas de suas músicas em 1974.

Sem dúvida, o contexto dos 1970 foi extremamente fértil para a produção cultural brasileira, fosse na Literatura, no Teatro, na Música, ou no Cinema. Mesmo sofrendo perseguições, bem como drásticos cortes dos censores, os escritores e artistas se viam impelidos, cada vez mais, à realização de uma produção engajada. A realidade brasileira, cortada pelo fio das mazelas da ditadura, figurava na moldura do realismo sociológico, em

peças como *Gota d'água* (1975), também de Chico Buarque em parceria com Paulo Pontes: uma alegoria sobre a peça *Medeia*, de Eurípides. O cenário é o do Rio de Janeiro, e a tragédia se passa num conjunto habitacional de baixa renda, cujas casas eram alugadas por Creonte, um mercenário tirânico. O retrato da tirania, da opressão econômica e da baixa moral do brasileiro desassistido pelo poder público, suturam a peça transtextual de Chico e Paulo Pontes, para desvelar as fraturas expostas do contexto, promovidas literalmente pela repressão política nos bastidores dos órgãos de repressão, como o DOPS e o DOI-CODI.

Outro exemplo bastante interessante é a *Ópera do malandro*, de 1978, também de Chico Buarque, inspirada na *Ópera dos mendigos*, de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht. Textos engajados e de forte cunho social e político, que se cruzam, para dizer que algo vai mal no contexto da vida brasileira. É nesse sentido que Süssekind reclama uma produção mais isenta, mais voltada para a criatividade ficcional, liberada dos grilhões da ditadura.

Compreendemos, à luz de Foucault, que o engajamento político afetou, sem dúvida, a possibilidade de uma ficção mais comprometida com a construção da historicidade, a exemplo da ficção de João Gilberto Noll, que surge no cenário cultural na década seguinte. Mesmo assim, consideramos que o engajamento era inevitável, e a produção cultural brasileira, de fato, foi direcionada aos contra-argumentos da ditadura que firmava linha na História.

A produção cultural dos anos 1970 foi atravessada pelos significados simbólicos da ditadura e também pelas interfaces do contraditório revolucionário. Assim, não nos parece um equívoco dizer que o engajamento político comprometeu a produção literária brasileira, que deixou de lado o possível registro da historicidade das subjetividades agônicas, isto é, aquelas subjetividades desenraizadas, e que oscilam entre o passado utópico e o presente desintegrado do capitalismo tardio, como vimos no tópico anterior. Subjetividades agônicas essas que estão em constante trânsito pelo "tecido-nação" fraturado, para utilizarmos a expressão de Homi Bhabha (1998). Trânsito desenraizado que se verifica desde a colonização até o atual estágio da modernidade tardia no Brasil. Essas subjetividades vagantes constituem os personagens errantes na ficção de João Gilberto Noll.

O tecido-nação, que para Bhabha é a localidade ampla das ocorrências simbólicas da cultura, da política e das contingências históricas de um país, no Brasil foi apartado da sociedade de consumo pela ditadura, que varreu para debaixo do grosso tapete da violência e da tortura os possíveis avanços econômicos, socioculturais, educacionais e políticos. Com

essas marcas de progresso, o Brasil poderia ter reinventado um sentido de nação mais distanciado da escrita recalcada, na qual a mimese da seca e do oprimido consolidaram, antes dos 1980, a identidade cultural brasileira – como vimos no chamado "Cinema Novo". Na "tela grande" via-se uma produção inovadora, em filmes como os de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Em nossa concepção, tanto o paradigma da seca quanto o dos seres oprimidos não revelam, na sua totalidade, as outras mazelas dispersas nos entrelugares de nossa modernidade tardia, como mostra João Gilberto Noll nas suas autobiografias ficcionais. Falamos aqui de modernidade tardia dentro do círculo multicor do cenário sociocultural brasileiro, a partir da nova engrenagem tecnológica do Cinema Novo. Ele exprime metaforicamente a entrada numa modernidade que já se fazia tardia, pois a importação de novas tecnologias pelo Brasil, por exemplo, foram concretizadas com cinco décadas de atraso, como testemunha Roberto Schwarz, no seu *Seqüências brasileiras* (1999). A modernidade tardia, em solo brasileiro, tenta apropriar-se de uma gama de mensagens, especialmente através do novo paradigma cinematográfico, para dimensionar o pensamento intelectual dentro dos horizontes de uma modernidade extranacional, já que a produção cinematográfica passou a competir nos festivais internacionais, como no festival Internacional de Cannes.

No final dos anos 1930, chocado pela ingerência dos governos fascistas alemão e italiano na seleção dos filmes da Mostra de Veneza, Jean Zay, ministro da Instrução Pública e de Belas Artes, propõe a criação, em Cannes, de um festival cinematográfico de nível internacional. Em junho de 1939, Louis Lumière passaria a presidir a primeira edição do festival, que deveria acontecer do 1 ao 30 de setembro. Entretanto, a declaração de guerra da França e do Reino Unido à Alemanha em 3 de setembro interfere na realização de todo o evento. Mesmo assim, o primeiro prêmio, a Palma de Ouro, foi atribuído a Union Pacific, de Cecil B. DeMille. O festival de Cannes continuou as suas edições ao longo das décadas, tornando-se, na atualidade o Festival mais consagrado no meio cinematográfico.

O Cinema Novo, então, via na urbanidade, bem como nos novos meios de expressão artística as mensagens paradoxais da nossa modernidade tardia. Contudo, o conceito de modernidade tardia no Brasil, para além da concepção de Stuart Hall, Zygmunt Bauman, e Homi Bhabha, é paradoxal, uma vez que quer se referir a algo de novo, de moderno, de progresso, mas prevê outra idéia completamente diferente, que reverbera por sobre o terreno movediço das coisas passadas. Essa idéia paradoxal não deixou de ser captada pelas lentes do

Cinema Novo. Nele vemos as imagens do contraditório de uma época, cheia de desequilíbrios de cunho social, político, econômico, e educacional, chocarem-se com a moldura tecnológica dos equipamentos importados.

Nessa ótica, a modernidade tardia induz a um conceito fechado numa 'com-tradição', pois o vocábulo "tardio" evoca algo que o passado amarra e o presente discorda. Nesse sentido, a modernidade tardia quer reinventar um passado para robustecer um presente de antíteses, em razão do surgimento imprevisível de diferentes mazelas sociais e econômicas, também provocadas pelo falso progresso econômico de 1973: o chamado "milagre brasileiro". Mazelas que acabaram por direcionar os enquadramentos da câmera do Cinema Novo.

Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, mostra a figura do negro no espaço urbano da favela carioca como símbolo de opressão, em relação à elite "branca", como se vê nos filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957). O espaço da favela, diferentemente do que mostrou João do Rio, passa a ser um lugar humanizado e de convivência "tranqüila". O asfalto transforma-se no 'com-texto' do preconceito, da vilania e da corrupção. O mesmo enredo ocorre em mais dois filmes que marcaram a cinematografia dos 1970, também de Nelson Pereira dos Santos: *Amuleto de Ogum* (1974), que focaliza os rituais do umbanda, como registro cultural brasileiro, e *Tenda dos milagres* (1977), baseado no clássico de mesmo título, do escritor baiano Jorge Amado. Nesse último, o cineasta também acentua o aspecto da religiosidade. Queremos ressaltar, pois, que Jorge Amado discute na obra, sobretudo, a extraordinária mixagem cultural da Bahia, dando ênfase ao forte preconceito em relação ao negro e sua cultura religiosa. Em *Tenda dos milagres*, o escritor acentua o papel do intelectual na vida cultural brasileira, no período que compreende o pré e pós-ditadura, levando à reflexão que todos nós, os brasileiros miscigenados, somos capazes de ler, escrever e pensar livremente sobre o Brasil culturalmente híbrido. Jorge Amado também discute, na ficção, o aspecto da nossa modernidade tardia, da maneira que a concebemos a partir do Cinema Novo.

Com efeito, Stuart Hall defende a idéia de que nenhuma nação, e, por conseguinte, nenhuma cultura está isenta de miscigenação. Tal idéia não está localizada apenas no contexto da modernidade tardia, ou mesmo da chamada pós-modernidade, pois ela remonta a longas distâncias no tempo e no espaço da História. Basta pensarmos no período da romanização, no qual Roma promoveu a invasão de diversos países, impondo a sua oralidade no sentido lato da expressão. O significado de raça, segundo esse teórico, já não está

associado a características biológicas e, por conseguinte, étnicas. A raça é, sobretudo, um discurso construído e, a nosso ver, pode ser entendido como um elemento textual, escrito de acordo com os interesses de ordem ideológica e política. Os ditos desse discurso revelam as profundas e irreversíveis fraturas da pós-modernidade, especialmente nos chamados países pós-coloniais, como nos mostra Homi Bhabha.

Stuart Hall analisa ainda as profundas transformações pelas quais passaram os países pós-coloniais, a partir das influências de toda ordem na cultura ocidental, desde o final da modernidade, em meados do século XIX, até os dias atuais. Para ele os resíduos da colonização fizeram surgir espaços localizados à margem do todo social, nos quais se formaram espaços híbridos de convivência e de identificação cultural. É exatamente nesses locais que se consolida o que Bhabha denomina de "internacional tradutório", pois é nas imigrações que ocorre o transporte das narrativas culturais e, portanto, da língua e também das linguagens. Nesse sentido, para haver identificação entre os que se encontram à margem, tem de haver tradução. Mesmo assim, a tradução das narrativas culturais não é fidedigna, porque neste câmbio lingüístico, outros sentidos são atribuídos aos registros da nação.

Bandoleiros promove a catarse dos sentidos e sentimentos nacionais para tocar na contaminação viva que outras culturas, sobretudo a norte-americana, promoveram nas imagens da memória brasileira, coladas aos textos da ficção dos 1980: "*He's gone* – disse a enfermeira ao garoto filho do morto, num velho filme americano. Eu tinha contado essa cena a João na noite anterior. Descrevi o jarro com rosas vermelhas ao lado da cabeceira. A enfermeira ruiva. E o garoto apertando o boné para não chorar." (NOLL, 1997, p. 211).

As imagens do cinema americano perpassam todo o romance *Bandoleiros* como uma metáfora que se abre para novas significações textuais. As imagens fílmicas são retidas na memória e reapresentadas na fala autoral do escritor de *Sol macabro*. A narrativa de Noll passa, dessa maneira, a configurar um "texto espelhado", que registra a mimese de um cotidiano contaminado por outras culturas. Nesse aspecto, a ficção brasileira nos 1980 já não está blindada a influências de toda ordem. Essas imagens não se referem apenas a uma estereotipia política, como eram veiculadas nas décadas anteriores. Elas são reveladoras de uma ambivalência inerente às culturas pós-coloniais, da maneira que ressalta Homi Bhabha. *Bandoleiros*, então, assume uma complexidade impura, em que a cisão discursiva deixa ver o entrelugar desse 'internacional tradutório' já referido, cujos fios plurívocos são compreendidos pelo romance de Noll, como marcas do contemporâneo:

> Trata-se de um significado que é culturalmente estrangeiro não porque é falado em muitas línguas, mas porque a compulsão colonial pela verdade é sempre um efeito do que Derrida chamou de performance babélica, no ato da tradução, como uma transferência figurada de significado através de sistemas de linguagem. (BHABHA, 1998, pp. 193-4).

Vamos entender os sistemas de linguagens das culturas sob o signo do internacional tradutório, baseando-nos em nossa tese de que os ditos do contraditório no romance *Bandoleiros* são definidores do novo cenário sociocultural brasileiro, depois dos 1970. A nosso ver, o tradutório aponta para o contraditório, pois é na tradução da cultura, ou pelo menos na tentativa tradutória, que surgem novos paradigmas antitéticos e, portanto, contraditórios.

As diferenças culturais, étnicas e de mentalidades começam a habitar o mesmo espaço geopolítico, o qual perde o antigo sentido de estrutura fixa, daí o seu novo aspecto babélico, para utilizar a expressão de Derrida. O espaço geopolítico adquire a aparência de um grande mosaico, em que as fronteiras culturais se tornam cada vez mais diminutas. Os espaços urbanos tornam-se decadentes e a compressão espacial pelo surgimento de edificações e monumentos da pós-modernidade permeia uma aparência esquizóide nos cenários urbanos, pois favelas, edifícios públicos, sobrados antigos, arranha-céus, heliportos no alto de edificações pós-modernas, e outras construções, convivem paradoxalmente no mesmo espaço degradado da cidade, dando-lhe uma aparência confusa, por isso mesmo esquizóide. O escritor de *Sol macabro* capta nesse cenário confuso, uma oralidade babélica, a partir da fala de um americano que tentava se comunicar em inglês pelo telefone:

> Ouço o telefone tocar. Penso se é Ada, se alguma coisa aconteceu.
> No telefone uma voz de homem fala em inglês. Só que o cara ou está bêbado ou louco. Não entendo nada que ele diz. Pura engrolação. Mas dá para sentir que a voz é mesmo de fala inglesa. E mais precisamente americana.
> Mas não entendo nada que o cara diz. Com nitidez entendo apenas isso: à tarde estarei lá.
> Desligo o telefone. Vou até a janela para ver se naquele orelhão ali não tem um gringo louco ou bêbado. Na rua não tem ninguém. O telefone volta a tocar. (NOLL, 1997, p. 212).

Ao contrário de *Memórias de um rato de hotel*, agora o espaço da rua torna-se hostil, e pelo fato de não "haver ninguém", a rua parece ainda mais ameaçadora. O escritor de *Sol macabro* retira do insólito cenário das ruas a linguagem metafórica dos seus escritos, pois elas mimetizam os enredos sangrentos dos famosos filmes de westerns norte-americanos, como já ressaltamos. João Gilberto Noll promove um transporte de sentidos simbólicos, para dentro de seu romance fílmico, com os quais ele fixa diferentes narrativas, dispersas no contexto de uma modernidade tardia, a exemplo das narrativas do Cinema americano, e seus estereótipos, alegorizados na autobiografia de *Sol macabro*:

> Assim eu estava ali, diante de Steve. Entre nós dois a terra molhada de mijo. Atrás de Steve, o súbito pôr-do-sol vermelho. Eu disse vamos. E Steve disse que eu tirasse os sapatos, que ficasse descalço como ele. Não é pedregoso? Perguntei. Steve respondeu que fazia bem. Tirei meus sapatos. (NOLL, 1997, p. 230).

Aqui vemos um fragmento imagético dos antigos filmes de westerns reapresentado na imagem do pôr-do-sol vermelho. Nesses filmes sempre há um pôr-do-sol em tintas de sangue, como representação alegórica de um duelo fatal. Sempre o mocinho dispara primeiro o gatilho, e jaz o bandido na terra batida.

Para Homi Bhabha, a experiência individual, a memória e o cotidiano se traduzem como importantes narrativas da nação, pois elas constituem-se como fontes imanentes de textos que a História não consegue traduzir. Tais textos adquirem esse caráter imanente apenas quando são configurados pelas manifestações estéticas, que se traduzem nas artes plásticas e na Literatura. O autobiografista, ao falar de si e do cotidiano que o cerca, inevitavelmente fala do outro e da nação que o abriga. Ainda para Bhabha, a Literatura interpreta, ao mesmo tempo em que traduz e reinventa as narrativas da nação. A nação torna-se, então, uma narrativa inventada pelo literário, a exemplo do projeto romântico que adotou a figura do índio como interpretante da cultura brasileira.

Em *Memórias de um rato de hotel*, João do Rio traz para o foco a figura do gatuno Dr. Antônio como uma metáfora culturalmente ausente, isto é, um material que ainda não havia se configurado no literário, a fim de traduzir uma dada expressão cultural. A figura do dândi-gatuno revela também, portanto, um dos textos da nação, o qual descortina várias outras narrativas das mentalidades, cristalizadas na formação social brasileira, ao longo da nossa modernidade tardia.

Em meados dos 1980, a exemplo do movimento pelas eleições diretas, denominado de "Diretas já", as narrativas do tecido-nação brasileiro foram revestidas de uma nova perspectiva política, em que a mobilização popular em torno da volta da democracia forçou o chamado colégio eleitoral a conduzir Tancredo Neves à Presidência da República, tendo como vice o ex-governador do Maranhão José Sarney. O regime militar chegava a uma derrocada, descortinando-se um cenário esfacelado, envolvido pelas grossas cortinas escuras da ditadura, prevalecendo uma narrativa de "ordem e progresso".

Sarney assume a Presidência da República em meio a uma aura negra da ditadura pairando no ar, e tudo se faz silêncio à sua volta. O jornalista Geneton Moraes Neto caminha ao lado de Sarney num espaçoso gabinete localizado no quinto andar do Palácio da Alvorada, em Brasília. Diante de uma interminável fileira de quadros de presidentes e celebridades do mundo, como o papa João Paulo II, Gabriel Garcia Márquez, Octavio Paz – autores de narrativas híbridas -, ele vai rememorando os eventos de que participara em seu mandato presidencial, ao lado dessas celebridades da política e da cultura extranacional. Sarney assumira o seu mandato em meio a uma das maiores crises pela qual passou o Brasil, no anseio da democracia, da reconquista da liberdade e da reconstrução nacional:

> O dono do bigode mais famoso da República sabe que foi presidente por acaso. Um analista engajado notaria que o que levou Sarney à presidência foi pura e simplesmente um velho acordo das elites, renovado a cada crise. (A propósito: o Jornal Pequeno, publicação do Maranhão que vive pegando no pé do clã Sarney, chama-o até hoje de "oligarca tinhoso".) Já um cronista pouco inspirado diria que a conspiração de coincidências que levou Sarney a sentar na cadeira do presidente foi uma grande armação do destino. O vice que virou presidente murmurou apenas uma palavra ao pé do ouvido de um amigo que lhe estendia a mão para cumprimentá-lo no dia da posse: "Destino". O amigo que ouviu a confidencia – o jornalista Evandro Carlos de Andrade – o conhecia havia quase trinta anos, desde os tempos em que Sarney, deputado eleito pelo voto de 15 mil maranhenses, vociferava contra o governo de Juscelino Kubitschek do alto da tribuna da Câmara dos Deputados, quando o Rio de Janeiro ainda ostentava o título de capital da República. (NETO, 2005, p. 16).

Entretanto, o regime militar não conseguiu conter os resultados nefandos da submissão ao capital estrangeiro. Começaram a aparecer os entrelugares de exclusão social, através da falta de emprego, da baixa escolaridade, do aumento da favelização nos espaços urbanos das grandes cidades, do aumento da pobreza em geral. Por conseguinte, aumentou o contingente

dos “sem teto”, dos “sem terra” e dos ditos “descamisados”, expressão cunhada pelo Presidente Fernando Collor de Melo na década seguinte, quando ele galgaria a presidência pelo voto popular.

Com efeito, tais entrelugares de exclusão surgem no cenário brasileiro como resistência ao apagamento que a ditadura militar tentou promover nas décadas anteriores. A desempenho das oralidades excluídas desestabiliza o discurso do poder em relação a um tecido-nação homogêneo. As fendas no novo signo social tornam-se visíveis e, não por engano, a ficção dos 1980 captura a esquizofrenia produzida no espaço da nação, especialmente nas narrativas de João Gilberto Noll, a exemplo do romance *A fúria do corpo*, de 1981. Nele vemos a trajetória insólita de um casal de mendigos, habitantes das ruas do bairro de Copacabana, na Zona Sul do Rio de Janeiro. João Evangelista e Afrodite configuram a radicalidade da falência do tecido-nação, no qual o poder público se diluiu, e o “Pai-estado” já não consegue sanar as gritantes contradições que persistem no cenário da abertura política, na entrada dos 1980:

> O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. João Evangelista diz que as naves do Fim transportarão não identidades mas o único corpo impregnado do Um. Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele – só ele – que abrirei caminho entre eu e tu, aqui. (NOLL, 1997, p. 25).

Neste fragmento de Noll, o *locus* enunciativo é preenchido por uma oralidade que aponta para o desejo de anomia. Isto significa dizer que esse narrador, ao negar o seu nome, incide por sobre o desejo de transgressão às normas vigentes. Negar-se a si mesmo é negar a própria identidade e, portanto, é negar o tecido-nação, no qual as subjetividades agônicas transitam sem nome, sem origem, sem anais. O corpo mostra-se esvaziado de significantes, cuja negação sobre as “pegadas do passado” remonta ao corpo social, ao corpo desse pano nacional sem história, sem mito fundador. Resta apenas o sexo como contingência de historicidade, de presença e presente imanentes no entrelugar de exclusão e desenraizamento.

É nessa medida que o tecido-nação passa a ser contaminado de várias oralidades, isto é, ele assume uma aparência múltipla, em que as múltiplas narrativas "barram" a fluidez dos significados, como no entender de Bhabha:

> Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural. (BHABHA, 1998, pp. 209-10).

Tais locais de tensão e diferenças surgem nos escombros insuspeitados da modernidade tardia, geradora de uma horda de vagabundos, arrivistas, subjetividades excedentes, e seres avulsos, como os denomina Noll. Em *Bandoleiros*, o escritor sem leitores de *Sol macabro* quer se apartar dessa realidade, mas ele vai se fundindo a ela cada vez mais. Como João Evangelista, ele tenta turvar o presente para esquecer o passado. Entretanto, o latejar das imagens na memória se tornam mais vivas e passam a configurar a materialidade transcendente de uma voz que grita:

> Mas nem tudo sai como se gosta. O incômodo das massas excessivas nos ouvidos era grande, e precisei dar um minuto de atenção ao garoto, para ver se eu rapidinho encaminhava o fim daquela história.
> Diria que tudo bem, OK, mas que não continuasse porque eu estava só ali, no meu quinto dreher. Mas o garoto falava tanto que era pouco provável que eu tivesse alguma chance.
> Ele lembrava que viera me procurar um dia. Com seus poemas na mão. Sua veneração por meus livros realmente me fez sentir na época um santo. E o garoto veio me constar uma coisa: que era um poeta-suicida. Que já não tinha forças para a poesia num país como o nosso. Iria cometer o único ato político possível: o poema-suicídio.
> Quero lutar o ano inteiro por um verso. Mas sou um fugitivo da família e não quero empregos, e a fome só até certo ponto representa uma vigília. Logo se transforma em raquitismo espiritual, e esse não regride.
> Os poemas que te trago vão até esse ponto. Agora minha vida promete um declínio inevitável, em plena flor da idade.
> Para que esperar até o fim? Deixo com você minha poesia, e me retiro. Ele tinha escrito esses poemas recluso na casa de um amigo em Torres, sem um tostão. As musas lhe deixaram infecções, vermes, e até uma estranha idiotia no olhar. (NOLL, 1997, pp. 216-7).

O Pequeno Poeta é a expressão viva de um mundo em eterna decadência, reveladora de um tempo em que os laços familiares, o trabalho e a estabilidade emocional e psíquica já não configuram paradigmas sólidos na construção do tecido-nação. O esgarçamento na ordem do dito provocou nas subjetividades agônicas a necessidade de expressar-se poeticamente, e não mais politicamente. Na nova ordem cultural e político-econômica do mundo, vemos o surgimento de diferentes narrativas e de diferentes poéticas, as quais explodiram no cenário da pós-modernidade em meados dos 1980, no Brasil. A ordem do dito é, então, substituída pela ordem dos escritos, dos escritos autobiográficos, que pretendem registrar a esquizofrenia das subjetividades em trânsito, a fim de tocar nas purulências deixadas embaixo do tecido da ditadura militar, como vimos ressaltando, numa nação, cuja memória é incompleta em seus anais oficiais. Apenas a ficção é capaz de resgatar o que fora apartado da História, como detectamos na ficção de João Gilberto Noll:

> Às vezes, tenho um sentimento de humilhação profunda de viver num país como o Brasil, visto como a oitava economia do mundo e não ter resolvido coisas humanas tão básicas. Então fica parecendo que essa tarefa não é mais para a gente. Acho que se viveu muita frustração nesses últimos anos. (Escritores gaúchos, Nº 3, 1990, p. 100).

Para concluir, o sentimento de frustração ante a desordem do mundo contemporâneo é o ar fresco da autobiografia de ficção de João Gilberto Noll, na qual identificamos as formas insólitas de uma pós-modernidade igualmente insólita. Nela vemos surgir diferentes narrativas culturais, sobre as quais nos fala Homi Bhabha, e que no entender de Foucault, elas compreendem diferentes oralidades. Tais oralidades apontam para um plurilingüismo, cujos diálogos são estabelecidos nos espaços, não de identidade, mas de identificação cultural. A partir dos 1980, torna-se mais visível no tecido-nação o “mosaico cultural”, que não mais representa um grande projeto utópico de nação, mas sim, diferentes microprojetos de sobrevivência sócio-econômica e política dentro da nova ordem mundial: a globalização. No próximo tópico estudaremos a autobiografia de ficção a partir de um inventário do Eu, ressaltando *Bandoleiros* como um registro vivo da historicidade nas subjetividades agônicas.

2.3. O inventário do Eu e a reinvenção do cotidiano: os elementos da historicidade para a construção da autobiografia de ficção nas *Memórias de um rato de hotel* e em *Bandoleiros*

Em primeiro lugar, queremos esclarecer que adotamos aqui o termo "inventário do Eu", como sinônimo do conjunto das relações do sujeito com o mundo que o cerca. Tais relações tornam-se complexas, porque a subjetividade atravessa, ao mesmo tempo, diferentes paradigmas no todo social, que acaba por adquirir uma aparência desintegrada, confusa. A narrativa autobiográfica, então, promove esse inventário das relações subjetivas com o seu lugar de historicidade, que sofre constantes transformações, como vimos ressaltando em nossa Tese.

A subjetividade, no fim do século XIX, enunciou-se a partir de um espírito criativo, revelando uma interessante narrativa memorialista, em que os eventos do cotidiano, bem como os da vida mundana, são determinantes na acepção conceitual em torno do que chamamos de autobiografia de ficção, primeiro em João do Rio e, depois, em João Gilberto Noll. Nessa ótica, a subjetividade autoral é perpassada por inesgotáveis significados da realidade, os quais são de caráter extrínseco e intrínseco ao sujeito-autor. Em João do Rio, o sujeito-autor registra as influências de toda ordem nas performances de sua escrita autobiográfica, a fim de "documentar" não apenas fatos e dados de sua própria vida, mas também as transformações do espaço-tempo, no qual o autor está inserido.

O autobiografista, especialmente da escrita de ficção, é o observador agudo de si e dos outros, do lugar e dos entrelugares, do tempo e do espaço, do passado e do presente. Num certo sentido, ele está isento dos processos mais racionais da escrita. Vemos, então, a subjetividade autoral, em fins do século XIX, a partir de uma forma mais abrangente. Nesse período, a subjetividade da autobiografia de ficção libertou-se do projeto romântico, em que um de seus princípios se voltava para o indivíduo imerso numa coletividade orgânica de nação, pátria e língua. Em João do Rio, vimos que a nação é um todo desintegrado, visto que nele se fazem presentes outras línguas, outras pátrias, reveladoras de outros ditos, de outros escritos:

> Precisamente no hotel havia uma francesa com uma porção de malas e bem apetecível. Cumprimentei-a, cumprimentou-me. Almoçávamos em mesas fronteiras. A princípio trocamos breves palavras. Depois ela pedia-me largas informações sobre a cidade. Vinha montar, creio um estabelecimento de roupas brancas: chamava-se Liane Dumont. (DO RIO, 2000, p. 84).

A presença da subjetividade estrangeira era constante nessa época, e os hotéis internacionais eram os lugares da diluição das fronteiras culturais, como vemos nas *Memórias de um rato de hotel.*

A subjetividade inventariada por João do Rio passa, assim, a refletir o espelho opaco da já modernidade tardia, no contexto finissecular, forjadora de um outro sentido de nação, e também de linguagem, na escrita de ficção. A vida, em seus aspectos concretos, é misturada às tintas dos escritos autobiográficos para inventariar o rol das inúmeras modificações sofridas pelo corpo social, e, conseqüentemente, pela subjetividade autoral.

Neste tópico, discutiremos o legado ficcional de João do Rio, numa nova versão da subjetividade autoral, a partir do inventário vivo de João Gilberto Noll, que remonta a historicidade na construção de um espaço/tempo: os ditos pós-modernos. Focalizamos a narrativa de Noll a partir de um Eu-autor, que caminha na mesma direção do que chamamos de subjetividade autoral, que é responsável pela escrita do si e do . O Eu-autor, tanto quanto a subjetividade autoral, se confunde com o escritor que narra as ocorrências simbólicas de sua vida de maneira ficcional, como visto em *Bandoleiros*.

Neste empreendimento, consideramos esta obra o inventário de um Eu em constante trânsito, ora se deparando com o concreto da realidade à sua volta, ora com as cenas turvas de seu próprio imaginário. Ao contrário do Dr. Antônio, esse Eu-autor tenta recusar a matéria viva de vidas esgarçadas, para cair na alienação alcoólica, ainda que ela seja uma fuga momentânea do real. A decadência material de si, dos outros e do mundo lhe causa um forte sentimento de decepção, de impotência, de frustração ante as promessas de utopia que vigoraram nas décadas anteriores:

> Me encostei no muro do prédio e pensei em fulano, beltrano, em mim. Os seres especiais que pensáramos ser na juventude, todos uns perfeitos fracassados. O cogumelo atômico não varreria do planeta nada de especial.
> Bem provável até que eu quisesse me desintegrar no mundo sideral. Lá teria pelo menos o calor dos deuses para me esquentar.
> Por enquanto uma certa vertigem me permitia ver com mais clareza: o poste ainda iluminado, o Gordini abandonado há muito, a pedra solta do calçamento.
> O dia se me mostrava em seus ignorados elementos, e eu iria andar. (NOLL, 1997, p. 213).

O dia, “em seus ignorados elementos”, parece nublar a materialidade que esse Eu-autor tenta apagar à sua volta. A claridade ofusca a visão sobre as coisas do mundo e, portanto, sobre as coisas do presente. Por isso esse Eu-autor vai em busca dos acontecimentos do passado, a fim de se esquecer do presente imediato. Mesmo assim vêm à lembrança imagens descarnadas que o impelem à fuga de si e do mundo que o cerca. O Eu-narrador recusa as imagens de um cotidiano banal e insólito para penetrar nas sombras de roteiros imaginários que passam a figurar como registros instantâneos da memória de um outro: o Eu-narrador que se distingue do Eu-autor. Esse último empresta a um outro seu as suas experiências mundanas, e passa a assumir a narrativa, na primeira pessoa. É esse Eu-autor, implícito no texto, que busca nas experiências vividas bem como nas imagens do passado a matéria para a autobiografia de seu Eu-narrador. O “gordini abandonado” e a “pedra solta do calçamento” dão forma às imagens dessa memória, localizadas no interior de outra memória: a de *Sol macabro*. O Dr. Antônio, por sua vez, também recusa essa mesma claridade diurna, porque é apenas nas sombras que ele adentra no imaginário do crime. Nas *Memórias*, é a partir desse imaginário feito de sombras, que o Dr. Antônio escreve o seu inventário autobiográfico:

> Esperei um dia, em que ele estava, e às 7 horas da noite, passei pela casa e vi luz. Comprara umas duas bombas de duzentos réis, e não resisti. Entrei, fechei o registro do gás e, na casa, subitamente em trevas, subi rapidamente, com uma das bombas, soltei-a no patamar, enfiei pelo quarto, enquanto ouvi gritos, ordens, um desespero.
> Tomei a sobrecasaca, tirei a carteira, o relógio, a corrente, saí para o corredor, soltei a outra bomba contra um vulto que corria e desci. (DO RIO, 2000, p. 126).

“O vulto que corria” configura a imprevisibilidade do vivido, isto é, o inesperado diante da vida assombrada do gatuno Dr. Antônio. É a partir das situações inusitadas do vivido que a composição da escrita do si se faz presente na autobiografia de *Memórias de um rato de hotel*. Nessa ótica, a autobiografia incide em dois campos narrativos, igualmente significativos: o campo das coisas visíveis e o das coisas invisíveis. No primeiro, vemos as ocorrências simbólicas da materialidade do presente. Tais ocorrências podem ou não figurar na autobiografia, porque elas sugerem uma escolha, diante da qual o autor irá optar para o seu inventário autobiográfico. Já o segundo campo se volta para as coisas do passado e, por essa razão, ele se torna nublado, invisível aos olhos. Nesse sentido, o campo do invisível carece de

uma remontagem, de uma outra configuração que o projete no campo do visível e, portanto, no campo dos escritos.

Em *Bandoleiros*, o campo das coisas visíveis se funde ao campo do invisível, e ambos são projetados no texto imagético de *Sol macabro*, a partir da reincidência das imagens do passado. Essas imagens vigoram como resistência ao esquecimento, porque as imagens do presente apontam para uma gama de significados atravessados pelos novos paradigmas da pós-modernidade. Para Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), a paisagem urbana sofre uma alteração, e os seus espaços se tornam cada vez mais comprimidos. Mas, mesmo assim, as edificações do passado, que jazem na paisagem da pós-modernidade, não revelam em integralidade as várias narrativas que nelas estão presentes. Tais narrativas escondem-se no campo do invisível, e é como se elas não existissem na realidade do presente. O olhar contaminado pela multiplicidade das imagens dificulta no auxílio ao seu descobrimento. O Eu-narrador de *Bandoleiros* perscruta agudamente os espaços fragmentados da rua, em sua perambulação sem destino. Essa perambulação é entrecortada pelas memórias do passado, e também pelas do presente. Por isso ele turva o olhar se embriagando numa manhã de domingo, em que tudo em volta lhe causa uma sensação vertiginosa, um mal-estar diante do visível, e também do invisível, sob a luz forte do sol:

> Estranho que sob aquele sol me viesse à memória a rua mais sombria. Considerei se não estava com problema de pele, uma doença que me isolasse dos raios solares.
> Não gostei da idéia, não por estar imune ao sol, mas por sentir uma depressão horrível na ameaça de minha pele se deteriorar.
> Pois se há coisa que posso dizer em alto e bom som é essa: sempre me senti muito bem na minha pele, não posso me queixar. Minha pele até hoje tem qualquer coisa de infantil que de algum modo me ajuda a viver. É como se eu passasse a mão em mim há muito tempo atrás.
> Mas mesmo tendo na memória a rua mais sombria, verifiquei que o sol banhava tudo. Apenas um filete de sombra no canto da calçada à esquerda. Atravessei a rua e fui rente à parede da calçada à esquerda. Enfiei as mãos no bolso e pensei que bom escandinavo eu poderia ter sido. Viver no disfarce das sombras, sem o perigo de encontrar pequenos poetas. Não era um bom programa de domingo? Caminhar na bruma, acompanhado apenas de um fantasma. (NOLL, 1997, p. 219).

Em *Bandoleiros*, o imaginário sombrio revela à contraluz da claridade do dia ensolarado outro inventário imagético. O Eu-autor vai fixando esse inventário de sombras, ao longo da narrativa, deixando-se ver a película invisível de *Sol macabro*. O livro dentro do livro vai

sendo projetado nas entrelinhas por meio da memória do escritor. João Gilberto Noll instala as suas experiências do vívido no bojo dessa narrativa vertiginosa, entre Porto Alegre e Boston. As anotações surgem do lugar da memória contaminado pelas imagens da realidade, sobre os quais o autor efetua seus registros, à mão, num caderno universitário, de bar em bar, de porre em porre. A claridade ofuscante do sol, assim como a memória sombria da rua, constituem um constante deslocamento do Eu-narrador entre os dois planos que se cruzam e se confundem na autobiografia inventada de *Bandoleiros.*

O Eu-narrador desdobra-se assim entre as duas narrativas e força também o desdobramento das imagens, da memória e dos lugares por onde passa. "Viver no disfarce das sombras" é o aporte significativo para a construção ficcional da autobiografia desse Eu-autor. O disfarce configura-se por meio da sombra, pois ela é a capa escura que o oculta de sua real identidade autoral. O autor de *Bandoleiros* reinventa as ocorrências de sua vida, porém não quer revelar-se a si mesmo, preferindo cair no anonimato, como se o seu inventário do vivido fosse marcado por crimes inconfessáveis. O Dr. Antônio, ao contrário do Eu-autor de *Sol macabro*, transita livre na claridade dos salões, freqüenta a vida burguesa, assiste as óperas no Teatro Municipal e, finalmente, pratica os seus crimes na sombra da noite:

> Era em 1890. Trabalhar? Não pensava nisso. Meter-me com gente baixa? Não! Cometer pequenas falcatruas, pertencendo a quadrilhas? Eu! Em hipótese alguma! Tinha dentro de mim um espírito satânico, um espírito diabólico. A praça era minha. Bastaria afoiteza, calma e inteligência. Então eu mesmo fiquei admirado do que praticava. Tomei um quarto no Vitória, outro nos Estrangeiros, outro no Internacional, outro na Ville Moreau. No Carson's apenas usei o nome de Dr. Antônio, nome que nunca mais usei. Era num, Júlio Dória. Era noutro Artur Barcelos, era noutro, Antenor Guimarães. E era burguês rico em Niterói, onde me fizera sócio de uma alfaiataria na Rua do Imperador. O meu sócio chama-se Alberto Rocha.
> Em Niterói eu era familiar. Era no tempo em que o ilustre Portela dava dinheiro a muita gente boa. Eu cavava a vida! Dentro de dois meses também tive quarto no Giorelli e no Hotel Caboclo. Em todos esses hotéis tinha uma mala com roupas e um nome diverso. Tinha assim ingresso em todos. Nunca me disfarcei. (DO RIO, 2000, p. 64).

O Dr. Antonio não se utilizava de disfarces, porque a falsificação dos nomes que adotava constituía as suas máscaras para um Eu-autor desdobrado em muitos s. Ele transitava pelos vários hotéis da cidade, sempre bem trajado, um verdadeiro dândi burguês, acima de qualquer suspeita. Por sua vez, o Eu-narrador de *Bandoleiros* esconde-se por trás de uma voz

autoral sem nome, sem identidade, que transforma episódios inusitados da própria vida em matéria autobiográfica e, portanto, em matéria de historicidade. Mesmo assim, ele ainda anseia pelo disfarce das sombras, para cair no completo anonimato. Por outro lado, o Dr. Antônio pratica uma anomia na contraface autoral de sua autobiografia, na qual a diversidade dos falsos nomes se multiplica ao longo da narrativa, fazendo surgir diferentes máscaras autorais. Nesse intercâmbio de máscaras, o autor das *Memórias* reinventa o cotidiano lugar comum, em torno dos crimes da ordem do grotesco. O Dr. Antonio figura nos hotéis de luxo desprovido de qualquer disfarce. O seu único disfarce é a sofisticação do vestuário, sendo confundido, por vezes, com um bem sucedido empresário paulista do café. Ele não queria o anonimato, pelo contrário, a sua aparição nos salões nobres da burguesia novecentista afastava-o, a priori, de qualquer suspeita policial. Por isso agia livremente, sem disfarces, nos hotéis onde se hospedava. Apenas as sombras da noite ocultavam as suas práticas ilícitas:

> À vista disso, para dar-lhe uma lição, era preciso não aparecer à hora do almoço. Resolvi então com umas pequenas bolinhas que rebentavam ao tocar o solo, fazer-lhe prolongada visita à noite, alta hora. E realmente. Às duas da madrugada, empurrei-lhe a porta do quarto e soltei duas ou três das bolinhas. Depois entrei, dei volta à chave e tranqüilamente pus-me a remexer-lhe os papéis. Encontrei uns quinhentos mil réis, que guardei, e rasguei uma porção de papéis talvez importantes. Depois saí calmamente e com dois arames consegui que a chave por dentro desse a volta. O narcótico de que fizera uso não lhe alteraria as horas de sono, tendo apenas impedido que acordasse naquelas duas horas. Mas ao encaminhar-me para o meu quarto notei que num quarto, cuja porta se achava encostada, alguém roncava. Entrei sem me utilizar de narcótico. Havia luar e eu via distintamente. Caminhei para o cabide e esvaziei o colete, os bolsos da calça e a sobrecasaca. Depois saí. Não levara dois minutos. Voltei então ao meu quarto, e deitava-me quando imaginei um truc. Tomei de algumas notas do "bolo" do barão, rasguei-as e espalhei-as pelo corredor. E definitivamente dormi. (DO RIO, 2000, p. 153).

No trecho acima destacado, as imagens da memória do Dr. Antônio descrevem no campo do visível a cena pedagógica do crime, insuspeitado nas trevas da noite. A luz da lua testemunha os rápidos movimentos do gatuno no interior dos quartos do hotel, no qual está hospedado. O dinheiro rasgado aponta para uma inconformidade sobre a realidade que o cerca. A inconformidade é o *locus* enunciativo que esse Eu-autor ocupa, entre a essência criminosa e a aparência burguesa, para inventariar os eventos de seu lugar já esgarçado pelas mazelas sociais e políticas de uma modernidade fragmentada e ainda por vir. Na

autobiografia memorialista do Dr. Antônio, o Eu-autor ocupa integralmente o espaço do vivido e do narrado, dos ditos e dos escritos. Ele descreve-se a si mesmo, projetando-se no texto como um outro seu que se vê no espelho. A autobiografia figura como um inventário narcísico, pois o que está em jogo é a narrativa de episódios inusitados da vida do Eu-autor.

Entretanto, alguém pode indagar: mas, qual seria a importância de contar aos outros fatos da própria vida? A resposta carece de uma investigação profunda, e que não se esgota em apenas uma única resposta. Provavelmente não há respostas, pelo menos do ponto de vista teórico. A autobiografia nasce de uma necessidade subjetiva, e não importa o seu caráter real ou ficcional, importa a sedução do texto sobre o leitor. Sem dúvida, a autobiografia do Dr. Antônio seduz pelo seu caráter humorístico, e também pela revelação de um contexto recheado de fatos inusitados da vida social, no contexto da bela época, no Rio de Janeiro finissecular. Fatos que são trazidos por um viés muito inusitado: a narrativa de um criminoso, aspecto literário pouco comum naquele contexto.

Em contrapartida, o Eu-narrador de *Bandoleiros* desdobra-se entre duas narrativas e também entre dois *loci* enunciativos marcados pelas diferenças culturais, políticas e ideológicas: o Brasil e os Estados Unidos. Nesse desdobrar-se, o Eu-autor produz cortes ao longo de seus escritos, deixando-se ver as brechas da pós-modernidade. Assim, o vivido e o narrado fazem parte da mesma memória autoral. No entanto, essa memória autoral não revela apenas a imagem narcísica em um espelho opaco, mas é reveladora também de outras subjetividades, bem como de outros Eu-anônimos que transitam soltos pelos textos da pós-modernidade, fazendo surgir, com maior nitidez no campo do visível, a historicidade de um cotidiano esgarçado. A memória autoral também desvela memórias de outros seres vagantes da cidade. O espaço da cidade, assim como o tempo do presente, desvelam os elementos da cronologia autobiográfica, os quais se voltam para a formação de uma memória do porvir. Tal engrenagem permite uma concepção mais elaborada, em torno do que conceituamos de autobiografia de ficção. Ela se move a partir da narrativa em seu presente contínuo, e na primeira pessoa, para registrar memórias para o futuro. A presença do Eu e do Outro, na reinvenção do cotidiano de *Bandoleiros*, dá formas ao fundo de um diálogo produtivo na rota da historicidade, fazendo surgir no bojo dele as memórias do tempo presente. Explicando melhor: o presente da narrativa, como marca de historicidade, contribui para a reconfiguração dos eventos no porvir do texto autobiográfico. O escritor de *Bandoleiros* aproveita as

situações vividas por ele para escrever, de maneira ficcional, uma narrativa em primeira pessoa, cujo narrador é anônimo ou possui outro nome:

> Pego a flor, e a amasso um pouco mais. Vira um trapinho em minha mão. A mulher entra numa segunda canção. No escuro onde estou ninguém pode me ver. Noto qualquer movimento debaixo da mesa ao lado. Acendo um fósforo: a mesma criança do Parque da Redenção, a me olhar.
> Eu berro chamando a moça que serve a mesa. Vem o dono do bar de lanterna e com uma cômica carranca. Digo ao homem que quero apenas pagar.
> Me esgueiro por entre as mesas, fugitivo.
>
> De repente a luz do sol. Penso numa ventarola sob aquele caramanchão. Ficaria ali debaixo pensando de coisa em coisa toda a tarde. Só que hoje todo cuidado é pouco: a sombra dolente, cada coisa me retém em seu domínio, e eu quero andar. Quero andar como se eu não aceitasse nada. Fosse pura oposição. Vem cá, doutor, você me acompanha por esse ensolarado, me confessa uma coisa: você alguma vez já esteve totalmente satisfeito? Digamos quarenta e oito horas só no bom? Então, me explica, por que não se toma uma atitude, agora. Há várias. Que tal aquela que nos jogasse fora da jogada, hein? (NOLL, 1997, p. 221).

A sensação de aprisionamento, a insatisfação sobre a realidade e a luz ofuscante do sol parecem jogar esse Eu-narrador cada vez mais para um outro plano que não o da sua realidade imediata. A escrita da autobiografia *Sol macabro* é a saída para ele estar "fora da jogada", forjando, assim, um outro lugar para o esquecimento sobre as contingências materiais da realidade do capitalismo, que se refletem em sua vida. As contínuas intervenções do Eu, por toda a narrativa, demarcam o território autobiográfico, localizado no campo da mimese 2, denominada por Paul Ricoeur, em sua obra *Tempo e narrativa* (1994), de "configuração da narrativa". É aqui que a autobiografia de ficção irá se instalar, para reafirmar o seu inventário simbólico das subjetividades autorais. O escritor decadente de *Sol macabro* inscreve o próprio corpo no latejar dessa narrativa que pulsa, a fim de materializar-se como sujeito e objeto narrativo a um só tempo. O Eu-narrador configura-se como autor e personagem de si mesmo, em que as lembranças de fatos inusitados da vida tornam-se peças documentais da subjetividade autoral. O Eu-narrador de *Bandoleiros* tenta tomar o caminho sombrio da dês-memória, e passa a retirar de seu cotidiano fugaz a inspiração para os seus escritos ficcionais. Mas, esse Eu-narrador não pretende resgatar as coisas de um passado, já distante no tempo e no espaço, e sim retirar do presente os eventos do mais banal cotidiano para a formação de uma memória do futuro. Nessa perspectiva, a autobiografia de João Gilberto Noll nos leva à estrada da reinvenção de fatos e dados da vida e, portanto, de um cotidiano que não se pode

ver a olho nu, apenas pelas lentes da ficção autobiográfica. O Eu-autor de *Bandoleiros* permanece no anonimato, tentando ocultar nas sombras os fantasmas de uma vida mal sucedida, na sociedade do capitalismo tardio.

A descrição de um mundo particular exorta o leitor a caminhar, e às vezes correr, por caminhos tortuosos e sombrios, ruas, bares, avenidas, aeroportos, ambientes periféricos, lixões e desertos imaginários. O Eu-autor de *Sol macabro*, por sua vez, atravessa esses lugares como se atravessasse a inconsistência de seu próprio existir, em um mundo cada vez mais rarefeito, para fugir de si mesmo e também dos outros. Mesmo assim, ele aproveita as experiências de sua sofrida historicidade, bem como as imagens fílmicas de velhos westerns norte-americanos, para compor a sua autobiografia de ficção em um mundo de bandoleiros. Os eventos da vida do Eu-narrador de *Bandoleiros* vão se misturando ao corpo da obra, e o tom confessional marca os enunciados do inventário autobiográfico de João Gilberto Noll. No bojo dos enunciados autorais, vemos a inscrição de outros corpos transitantes, de outros textos dispersos na narrativa aberta de *Sol macabro,* com os quais a autobiografia ficcional dá formas ao fundo vivo da historicidade:

> Assoviei qualquer coisa e atravessei a rua. Atravessava a rua de pontapé com uma lata. Confesso que achei bom não ter mais mulher ao meu lado. Aliás, há muito com Ada já não me sentia com mulher. Para falar a verdade, bem antes de seus tempos nos Estados Unidos. Há muito eu convivia com o tal abscesso. Só que agora tinha se agravado a um nível insuportável, e Ada acabou sartando para a praia intocada de Santa Catarina. Pensei em tomar café. Um café agora não seria nada mau, e tenho um dia bonito. Sem mulher. (NOLL, 1997, p. 214).

O ruído da lata no chão da rua captura um fragmento da historicidade, que não se volta apenas para uma narrativa trivial, ou mesmo individual. Pelo contrário, é dessa banalidade que a historicidade se alimenta para narrar os textos de uma pós-modernidade, cada vez mais fragmentada e permeada pelos resíduos do capitalismo. A lata reluzente ao sol é a transferência de um sentido de modernidade tardia, na reinvenção de um cotidiano que não figura nos ditos e nos escritos do poder vigente. O Eu-autor enreda-se nas teias de sua escrita íntima e acaba por revelar, ainda que de relance, textos mais abrangentes às suas próprias confissões. O esgotamento sexual com a ex-mulher Ada parece revelar o esgotamento de perspectivas na sociedade do capitalismo, restando apenas uma lata para ser chutada, para algum lugar que o colocasse para “fora da jogada”, por pelo menos vinte e quatro horas.

Por outro lado, o Eu-autor das *Memórias de um rato de hotel* transforma a sua narrativa autobiográfica em um texto abrangente, no qual revela conscientemente outros textos inconfessáveis no contexto finissecular. O Dr. Antônio, ao contrário do escritor de *Bandoleiros*, não quer ficar "fora da jogada", isto é, ele não quer se colocar à margem da vida de um cotidiano burguês, em que a corrupção já transitava nos diferentes meios. A luxúria, o dinheiro e a liberdade são significantes que atravessam a narrativa do gatuno para compor a metáfora dos novos paradigmas da sociedade burguesa no contexto *belle époque*:

> Estas memórias são uma confissão e não um romance. No momento em que gastava com Lúcia e ia quase todos os dias ver a família Guimarães, na S Januário, eu era apenas oito cavalheiros, porque habitava ao mesmo tempo o Carson's, o Estrangeiros, o Vitória, a Pensão Muller, a Ville Moreau, o Vista Alegre, o Santa Teresa e o Giorelli. Tinha, além disso, um quarto, onde às vezes mudava de roupa, numa casa de cômodos da Rua do Lavradio. Numa cidade como o Rio, que sempre foi uma grande aldeia, essa quantidade de nomes com a mesma cara conservando-se solta, tinha do prodígio.
> Eu, aliás, mantinha vários agentes de polícia, que me "mordiam" com um cinismo digno dos melhores cumprimentos. E como era preciso ser ousado, em geral o meu camarote era em frente à frisa da polícia, em todos os teatros.
> Que topete assistir ao espetáculo em frente à polícia! (DO RIO, 2000, p. 128).

No trecho acima destacado, vemos os fragmentos de uma historicidade que já se fazia presente na narrativa social, e que as outras narrativas literárias não contavam. No entanto, João do Rio mostra o contraditório do Rio de Janeiro, uma grande aldeia no final do século XIX, que abrigava textos muito visíveis de subjetividades autorais, comprometidas com um certo *status quo* de transgressão aos discursos do novo regime político. O Dr. Antônio traz à tona os interditos dessa nova ordem vigente, para traduzir as ocorrências simbólicas da historicidade, inscrita na crônica de um Eu-autor: João do Rio. Com grande astúcia e inteligência o Eu-autor das *Memórias de um rato de hotel* vai se inscrevendo num texto de múltiplas faces, de múltiplos disfarces, de múltiplas memórias da aldeia. Para lembrarmos Tolstoi (1828-1910), em suas obras autobiográficas *Meninice*, *Adolescência* e *Juventude*, escritas entre 1852 e 1856, é retratando a própria aldeia que se pode chegar ao colorido de outras aldeias longínquas: "Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia". O Dr. Antônio, assim como o também gaúcho João Gilberto Noll, desloca-se de sua aldeia natal

para penetrar na historicidade de uma outra aldeia, sua estrangeira, e que lhe proporciona a configuração de narrativas de vidas intrépidas no tecido social, entre o luxo da *belle époque* e a corrupção nos bastidores do poder. Mesmo aproveitando a tinta fresca da realidade, assim como os rastros sombrios da desordem do todo social, o Dr. Antônio ressalta as suas experiências, bem e mal sucedidas, de sua vida aventureira, em seus escritos memorialistas. Ele parte de temas universais, como o crime, a prostituição e a corrupção, para falar de si mesmo, para inscrever as suas impressões sobre a realidade de dentro e fora do cárcere, em seu livro de memórias:

> Os delegados, vendo-me preso e sem provas do crime, ligaram o meu nome também ao caso dos Estrangeiros. O delegado mandou chamar-me.
> - Nega então o furto do Giorelli.
> - Mas absolutamente.
> - Bem. E conhece o coronel Veríssimo do Rego Barros?
> - Perfeitamente. Falam tanto agora...
> - Você é também acusado de o ter roubado, há oito dias, pela madrugada.
> - É falso.
> - Você estava nos Estrangeiros.
> - Não estava.
> - Teima em negar?
> - Não nego. Falo a verdade.
> - Olhe que desta vez vai para a Detenção.
> É um crime. O meu advogado saberá defender-me. Fiquei três dias nesse torniquete. Não disse uma palavra que me comprometesse. Os jornais contavam a coisa em notícias escandalosas. Estava evidentemente em maus lençóis. Acabaram por mandar-me para a Detenção. Era a segunda vez: era o horror. Mas contava sair e embarcar para os Estados Unidos, com o Miguel Vellez. E conservava uma linha de alta distinção, mandando vir à comida de um restaurante afamado e olhando os outros presos com um ar de detento político, que me ficava muito bem. Todos os dias vinham buscar-me. E repetia-se a cena.
> - Confessa!
> - Mas, confessar o quê?
> - Onde estão as duzentas libras?
> - Não sei.
> - E as apólices do coronel Barros?
> - Mas se não fui eu!
> - Você perde!
> - Mas perco por quê, quando já estou preso sem provas?
> E para fazer alguma coisa imaginava uma fuga, comprando um preso, o chaveiro e o guarda do carro. Era mais ou menos simples. Na ocasião de fazerem a chamada de um preso qualquer, sem importância, eu entraria na lista, sob o seu nome, e seguiria no carro para ser solto. A questão era encontrar um preso. No meu horrendo cubículo havia um vagabundo

> alcoólico, o Nicolau, a quem comecei a tratar muito bem. Certo dia, perguntei:
> - Quererias um conto de réis?
> Queria. Isso são coisas que se perguntem? (DO RIO, 2000, pp. 132-4).

Aqui vemos que esse Eu-autor vai reinventando um cotidiano criminal, em que o suborno e a corrupção policial escorrem do contexto para os textos jornalísticos. Tais textos contribuem sobremaneira para a formação das mentalidades, fazendo surgir nesse horizonte de expectativas as memórias de ratos de hotéis que já vigoravam insuspeitadas em rostos bem conhecidos do poder vigente, a exemplo do Coronel Barros, possuidor de duzentas libras, surrupiadas por outro gatuno de fraque e cartola. No espaço da prisão o Dr. Antônio observa as intertextualidades de subjetividades decadentes e à margem do *glamour* do novo cenário da grande aldeia Rio de Janeiro. Intertextualidades que fazem ascender o espírito crítico de João do Rio sobre os eventos do cotidiano, os quais são convertidos em crônicas jornalísticas para compor, dessa maneira, as memórias das subjetividades autorais que a História não registra.

A crônica de João do Rio configura a matéria-prima da historicidade, para a reinvenção da vida cotidiana do Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX. As crônicas jornalísticas, então, figuram como peças documentais de memórias dos outros e da cidade. É pelos jornais que o cotidiano é retratado, com todas as suas venturas e desventuras da vida moderna. O Dr. Antônio também figura nos jornais como história da cidade, isto é, como 'histori-cidade', que desperta a imaginação dos leitores e movimenta as narrativas lendárias da aldeia. O gatuno, depois de várias passagens pelo cárcere, migra para outras "praças", a fim de se tornar invisível aos olhos da polícia do novo lugar escolhido para as suas práticas criminosas:

> No Hotel de França, um barão italiano, il barone de Rovedano, tinha uns ares entre o banqueiro que rebenta e o explorador que enriquece. Almoçava comumente na varanda, aquela aprazível varanda tão ventilada, mas que neste tempo não dava positivamente para uma bonita praça. Era importantíssimo, intolerante. Os criados tremiam ao servir-lhe as costeletas. Per Baccho! Gritava o barão. E tudo estremecia. Devo dizer que o Hotel de França tornou-se para mim sagrado. Precisava descansar e estava pronunciado – aqui, em S. Paulo... Era o diabo. Prudência nunca seria demais, o que não quer dizer que não fosse obrigado a trabalhar para três ou quatro agentes de polícia muito meus amigos. A exploração desses bandidos chegava ao cúmulo. (DO RIO, 2000, p. 150).

Os resíduos do antigo regime pululam por toda a narrativa do Dr. Antônio. A figura do rico barão, hospedado num hotel de luxo, incide por outros textos que vão sendo lançados para fora das margens daquilo que seria apenas a escrita memorial de um Eu-autor, no campo da ficção. O Barão engendra uma transferência de sentido para esses outros textos que marcam o contraditório do contexto republicano. Tais textos também remetem ao cômico, e o riso vem inevitavelmente! Não sem razão, o gatuno identifica o grotesco Barão entre a figura de um "banqueiro que arrebenta" e a de um "explorador que enriquece". Nessa rota, os policiais corruptos também fazem parte da mesma cena de uma historicidade contraditória.

Em *Bandoleiros*, o Eu-narrador não lança mão da escrita de uma crítica sobre o contraditório do mundo que o cerca. Entretanto, ao turvar o seu olhar sobre as lembranças de seu próprio passado, inexoravelmente aparecem os escritos paradoxais de outras subjetividades que trafegam soltas na narrativa, pois elas não estão comprometidas, ou mesmo presas, aos fios tênues de uma historicidade que ainda se fazia presente. Essa historicidade, isto é, esses eventos do cotidiano de subjetividades autorais, envolvidas num tempo-espaço aberto, configuravam uma memória para o futuro, para o porvir. A autobiografia de João Gilberto Noll, *Bandoleiros*, passa a configurar, no presente momento de nossa análise, como um "almanaque dos anos 80", cujos traços da pós-modernidade eram ilegíveis no momento em que ela se fazia presente no plano da ficção:

> Na clínica Steve sofreu uma overdose de choques insulínicos. E nunca mais recuperou de todo a memória. Anos depois, quando flagrou Jill, então sua mulher, em carícias com outro, diz que nada sentiu. Apenas pensou em vir para o Brasil.
> Um dia, o pai levou a Steve uma maçã na clínica. Steve não disse uma palavra. Apenas devorando a maçã. Isso ele não lembra. O pai contou.
> De seu período no Brasil não lembra quase nada além daquele Buick azul nos fundos da casa que conheci. Do português não esqueceu porque é a língua que costuma falar com a madrasta brasileira.
> A madrasta brasileira pinta uns quadros de boa aceitação nas galerias de arte de Boston. Hoje o pai e a madrasta vivem em Boston. Graça o nome dela, beirando os setenta, como o pai. No último Natal Steve presenteou Graça com orquídeas. Graça disse que ia trabalhar com as pétalas. Tinha um preparado químico que fixava para sempre o viço de um vegetal. As pétalas no quadro, como se recém-arrancadas da terra.
> O pai e Graça moram numa casa de tijolinhos em Beacon Hill. Steve gosta do bairro porque é silencioso. (NOLL, 1997, p. 232).

Finalmente, no trecho acima destacado, vemos os rastros da pós-modernidade inscreverem-se no trânsito entre as fronteiras internacionais, a partir da linguagem de um registro universal: a obra de arte. A madrasta brasileira do americano Steve, deslocalizada de seu tecido-nação, compõe quadros com pétalas de orquídeas: uma flor típica dos países tropicais, como o Brasil. Ela se utiliza de algo que se pretende universal (a obra de arte), em seu trânsito internacional (global) para revelar algo do diferente (local). Essa fusão entre o global e o local, isto é, entre as culturas, é o que Homi Bhabha chama de "internacional tradutório", como vimos no tópico anterior. Por outro lado, o americano Steve, do mesmo modo que o Eu-autor de *Sol macabro*, também configura a dês-memória da realidade à sua volta e, portanto, não retém na memória a historicidade de seu tempo presente. Podemos concluir, então, que essa dês-memória funciona como uma interessante metáfora daquele campo do invisível sobre o qual nos referimos anteriormente. Esse campo do invisível nos remete aos textos subjacentes na narrativa de João Gilberto Noll, que captou os eventos ainda invisíveis do capitalismo tardio no Brasil, em meados dos anos 1980. Por essa razão, consideramos *Bandoleiros* um exemplo de memórias do futuro.

2.4. Bandoleiros e a sociedade minimal: representações dos novos projetos da pós-modernidade

No tópico anterior, discutimos a reinvenção do cotidiano a partir de dois campos que se entrecruzam: o do visível e o do invisível, os quais se voltam para as coisas do passado e também as do tempo presente. Essa concepção em torno da imbricação temporal nos leva ao caminho da historicidade, na composição da autobiografia, seja ela de cunho real ou ficcional. Reinventar o passado, assim como os eventos do presente, significa também reinventar a memória, para trazer à tona aquilo que foi vivido, porém, não visto no momento em que esses eventos ocorriam. É apenas com o distanciamento do tempo e do espaço que a memória reconfigura o passado e converte os seus resíduos em notáveis ocorrências simbólicas que os anais oficiais da História não conseguem registrar. Por essa razão, concebemos a ficção autobiográfica, assim como outros registros simbólicos, a exemplo do Cinema e das Artes Plásticas, como fonte inesgotável na compreensão das mudanças de paradigma nos tempos da pós-modernidade.

A autobiografia de ficção aponta, portanto, para a reinterpretação de fatos e dados da vida de um Eu-autor, em seu mergulho profundo na existência. A partir da análise em torno da autobiografia de ficção, criamos condições para juntarmos as pedras soltas do calçamento simbólico da historicidade, as quais formarão a estrada perene da memória em algum lugar do futuro, da maneira que procuramos desenvolver nesta Tese.

Agora vamos estudar a entrada da globalização no Brasil, a partir dos 1980, destacando desse evento as manifestações simbólicas da pós-ditadura, no que se refere à configuração fragmentada do tecido sociocultural, como abordamos nos tópicos iniciais deste capítulo. *Bandoleiros* dilata de um "abscesso" a dês-memória do contexto, revelador da paisagem de vazios que sinalizam os tempos pós-utópicos da narrativa autobiográfica, como se ela fosse um grande almanaque de memórias dispersas nos 1980. Essas memórias assimilam os novos paradigmas de uma nova ordem mundial que chega ao Brasil, e também aos países latino-americanos, de maneira muito insipiente, porém sistemática, pela via dos produtos industrializados, que passam a dominar a rarefeita sociedade de consumo. Os jornalistas Luiz André Alzer e Mariana Claudino, compilaram uma boa parte dessa memória dispersa com a publicação, em 2005, do interessante *Almanaque dos anos 80*, como vimos no Portal Ediouro:

> Ok, você venceu, os anos 80 não foram de contestação política, nem de uma revolução artística pseudo-intelectual e mal sentiram o gosto amargo da Censura, que já estava em seus últimos suspiros. Mas justamente por isso foram muito mais divertidos. Lançaram o rock nacional, os primeiros jogos eletrônicos (do Telejogo ao Atari, passando pelos game-boys) e teve a melhor seleção brasileira até hoje desde o tri em 70, aquela da Copa da Espanha de 82. De quebra ainda botou no mundo o cubo mágico, o relógio Champion que trocava pulseira e aqueles picolés diferentões da Gelatto. (www.ediouro.com.br).

O Brasil inaugurava a era do consumo, especialmente de produtos do capitalismo industrial norte-americano. Os games eletrônicos do tipo atari, brinquedos quase mágicos, relógios digitais com pulseira descartável, e as atraentes guloseimas que as embalagens coloridas da indústria alimentícia ofereciam nos anúncios televisivos, mudavam o paladar, o discurso e a mentalidade da sociedade pequeno-burguesa brasileira, fazendo surgir, nesse cenário, a faixa média da classe média.

O tecido sociocultural começa a se fragmentar e o processo democrático descortina as várias tendências políticas, ideológicas e comportamentais. As individualidades são deslocadas para o foco da subjetividade, que se emancipa de uma ideologia egocêntrica, conforme postula Michel Maffesoli em sua obra *A contemplação do mundo* (1995), na qual ele defende a idéia de que é essa emancipação que garante as novas formas da subjetividade no terreno da pós-modernidade. Libertária, a subjetividade rompe com os padrões tradicionais de individualização, voltando-se para conceitos que se fizeram deslizantes, como o de família, pátria, nação, trabalho, profissão, sexo, raça, religião e língua, entre outros.

Entretanto, devemos assinalar que tais rompimentos se deram à força das transformações relativas ao novo modo de produção do capitalismo, que reinventou os mais variados tipos de artefatos do consumismo descartável. A indústria pesada na entrada dos 1980 passou a cumprir a missão de se fixar extranacionalmente, e surgem os chamados "parques industriais" das multinacionais em terras estrangeiras. No Brasil, as multinacionais se concentraram principalmente em São Paulo, no ABC paulista, agregando boa parte da mão-de-obra, que reorganizou os sindicatos brasileiros. Essa multinacionalização da indústria é uma das faces daquilo que Jameson chama de capitalismo tardio, em sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000).

Por outro lado, os produtos industrializados de consumo fácil introduziram uma nova estética na paisagem urbana, de muitos coloridos atraentes aos olhos das subjetividades,

ávidas por consumir as novas performances do capitalismo, que chegou tardiamente aos países periféricos, como o Brasil e a própria América Latina, que não conseguiam implantar um parque industrial competitivo dentro do território nacional.

Na pós-modernidade, o capitalismo adquire novas feições e se aparta daquela aparência realista das edificações modernas, para cair no aspecto confuso e irreal dos espaços polifônicos da urbanidade. As cidades do capitalismo passam a configurar um texto aberto às diferentes interpretações, sempre pautadas pela lógica do consumo de bens descartáveis e serviços domesticadores da subjetividade. Jameson, nessa ótica, vê na urbanidade os subtextos que o capitalismo não pára de gerar, e neles "os processos de coletivização podem hoje ser vistos como substitutos do individualismo de mercado em vários níveis, chegando até mesmo às micro-experiências da vida cotidiana, algo que se reflete na 'política molecular' dos assim chamados novos movimentos sociais." (JAMESON, 2000, p. 217).

Vamos grifar aqui as "micro-experiências da vida cotidiana", para nos referirmos aos novos projetos intertextuais que o capitalismo promoveu entre a subjetividade reorganizada e a individualidade castrada pela lógica do consumo massificador. Os hippies voltaram para casa, tolhidos pela falência da chamada contracultura, e os projetos utópicos dos textos marxistas foram apagados em boa parte do mundo. A subjetividade, então, desdobra-se em pelo menos três faces: a coletiva – que integra os movimentos sociais, como o movimento gay, o movimento feminista, o movimento sindical, os movimentos eclesiais de base, entre muitos outros; a do consumo – que é formada pela classe média, com poder de compra para consumir bens e serviços; e aquela que não consegue se fixar nas duas primeiras. Essa última é que denominamos de subjetividade agônica. Ela transita solta pelos textos da pós-modernidade, porque não está comprometida com a lógica do capitalismo e, tampouco, está enraizada em seus novos projetos direcionados: à globalização, ao consumo e à produção cultural de massa.

Bandoleiros mostra os novos projetos do capitalismo tardio, na representação da "Sociedade Minimal", segundo expressão de Jameson, e que alegoriza as micro-experiências subjetivas. A subjetividade, assim, caminha para a reinvenção do cotidiano, a fim de se obter alguma saída para fora do todo fragmentado, no macrocosmo implacável da sociedade capitalista. Nesse cenário, a subjetividade ganha uma quarta dimensão: a autobiográfica, que passa a se inscrever no todo sociocultural, a fim de formular textos alternativos, como reação à falência dos projetos utópicos. A personagem Ada, uma socióloga utópica e ex-militante

política, para fugir dos antigos ideais, fragmenta-se em outras atividades e acaba por sucumbir à esquizofrenia pós-moderna:

> (...) Ada era socióloga na época. Depois se bandeou meteórica para o teatro. E muitas outras coisas tentou até cair nos braços do pescador alemão. Mas ali, como socióloga, falou. Disse que não confundissem nosso infeliz aqui com uma figura lírica.
> Pediu que esquecessem por enquanto o doce vagabundo. Ora, ela disse firme: viemos para conhecer a saqueada mão-de-obra das Multinacionais. O operário bra-si-lei-ro. E firme completou: essa miragem de Carlitos não passa do velho fascínio dos classe-média pelo excedente, o di-fe-ren-te. (...) (NOLL, 1997, p. 222).

A "miragem de Carlitos" é o simulacro de outras subjetividades agônicas, ulteriormente dispersas em um mundo permeado ainda pelo modo de produção capitalista, baseado na mão-de-obra humana barata. O "Doce vagabundo" assim se inscrevia nas imagens do Cinema de Charles Chaplin para contar que já não havia mais espaço para o sonho, a fantasia lúdica, o amor, a fraternidade entre os povos. O tempo e o discurso de Carlitos, em meio à Segunda Guerra Mundial, já apontavam para a memória de um futuro que se fez presente a partir da substituição do homem pela máquina. A industrialização, quatro décadas depois, ganha outra dimensão, e a produção de bens manufaturados em larga escala massifica a subjetividade, projetando-a também como uma mercadoria.

O corpo masculino adquire também uma nova dimensão, em que a chamada "geração saúde" transforma o próprio corpo em simulacro do espetáculo. Surgem as academias de ginástica, os *spa*s, as dietas balanceadas. O corpo feminino tem o espelho como nova identidade narcísica. A indústria de produtos cosméticos, as clínicas de beleza, as próteses e plásticas, dimensionam a estética da subjetividade pós-moderna. O sexo é transformado em mercadoria, assim como o dinheiro – convertido em "meio de comunicação circulante" de uma linguagem universal, global. Mesmo assim, o "Doce vagabundo" resiste no imaginário de toda uma geração utópica, como a de João Gilberto Noll:

> Mais do que máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas qualidades, a vida será violenta e tudo estará perdido. O avião e o rádio nos aproximaram. A verdadeira essência dessas invenções **clama pela bondade** humana, pela fraternidade universal e pela união de todos. (Charles Chaplin *in* O Grande Ditador**,** 1940).

Sim, o avião e o rádio tornaram as fronteiras diminutas, o tempo passa a se configurar por meio da espacialidade, e não mais da localidade. A humanidade agora é regida pelo tempo digital do relógio de pulso Champion, com pulseira descartável. A automação cada vez mais modela a subjetividade na fôrma de diferentes máquinas. O capitalismo tardio vai abrindo a tampa dos mais variados desejos humanos. A lógica cartesiana se reveste da verdade do dinheiro: "penso logo consumo", pois a premência de realização dos desejos da nova ordem do capitalismo passa, inexoravelmente, pela busca do dinheiro. O dinheiro assume uma dimensão crucial na sociedade capitalista, em que tudo se volta ao mesmo objetivo: ascensão econômica. A subjetividade é produto e produtora dos novos objetos simbólicos do capitalismo. O corpo-objeto é a instância de produção de sentidos daquilo que Felix Guattari denomina de "territorialidades existenciais" (PARENTE, 2001, p. 187). Para o filósofo, o corpo é portador de uma subjetividade dinâmica e auto-referente.

A subjetividade, como um território existencial, procura romper as fronteiras domesticadoras da nova ordem mundial do capitalismo tardio, isto é, a globalização, a fim de promover válvulas de escape para uma relação com o mundo de harmonia e suavidade. Essas fronteiras diluem-se na lógica do consumo global e cedem lugar às novas formas de imposição das ideologias que agora ocorrem pela via da internacionalização do lugar periférico. A subjetividade na pós-modernidade tenta criar condições para minimizar as distorções realizadas, tanto pelos projetos utópicos – a exemplo do comunismo chinês -, quanto pelos projetos fascistas – como os de Hitler e Mussolini. Contudo, a imprevisibilidade da globalização fez surgir a subjetividade agônica, que em *Bandoleiros* é representada mais fortemente na personagem Ada.

Para Guattari, a subjetividade globalizada, ou 'maquinodependência', separou as territorialidades existenciais em três níveis de entendimento: o primeiro se volta para a idéia de que o capitalismo é benéfico para a humanidade; o segundo aponta para a rejeição da primeira idéia; e o terceiro aponta para as novas utopias, em que "Há aqueles, enfim, que por seus fantasmas de liberação radical da criatividade humana acabaram sendo relegados a uma marginalidade crônica, a um mundo de ilusões, ou os que voltaram a buscar refúgio atrás de um socialismo ou de um comunismo de fachada." (GUATARI, 2001, p. 188). Ada, uma socióloga decadente e pós-utópica, busca essa terceira via de entendimento, diante de um mundo hiperpolifônico, isto é, um mundo com múltiplas vozes, que ocupam o mesmo *locus*

enunciativo. Esse lugar dá formas às chamadas comunidades imaginadas, como no entender de Benedict Anderson, no seu *Nação e consciência nacional* (1989).

Em *Bandoleiros*, Ada tenta buscar novas projeções subjetivas para escapar da força motriz do capitalismo que move freneticamente as territorialidades existenciais, envolvidas cada vez mais em seus universos particulares, alheias à sua própria domesticação imagética. Ada adentra por este mundo de ilusões, o qual também é forjado pela engrenagem capitalista, como um mecanismo de sublimação do poder, da política e do poder da política, em meados dos 1980. A ex-socióloga é seduzida pela leitura de um instigante e inexplicável livro sobre algo "verdadeiramente" diferente, algo que supostamente intui e antecipa os novos paradigmas da humanidade, algo para além do tempo e do espaço, tal qual foram conhecidos até o momento de sua descoberta revolucionária:

> Ada começou a cavar sua bolsa para a Boston University ao se apaixonar perdidamente por um livro chamado *Minimal Society*. É que lá havia um bom curso de Ph. D. sobre o assunto. De que assunto se trata?
> É melhor que eu deixe Ada falar. Porque hoje, simplesmente, eu não saberia dizer uma única linha sobre o assunto. Se é que há algum assunto em pauta na Minimal Society. Mas o fato é que muito se falou sobre isso, e Ada literalmente transpirava toda ao conclamar que encarássemos a era da Minimal Society. (NOLL, 1997, p. 238).

A era da "Minimal Society," ou Sociedade Minimal, aponta para o novo paradigma que o capitalismo tardio consolidou na entrada dos 1980, especialmente nos países periféricos. Tudo se fragmenta no tecido sociocultural, em que a nova paisagem urbana de *outdoors*, supermercados, shoppings, e edificações modernas confundem o olhar de seus espectadores. Tudo se transforma em objeto de desejo de consumo, e a indústria cultural desponta mais fortemente como linguagem da pós-modernidade, supostamente ao alcance de todos. Os projetos ditos alternativos passam a ser o alvo preferencial da indústria cultural, que contribui sobremaneira para aquilo que Guy Debord denomina de espetacularização dos eventos do todo social, em seu *A sociedade do espetáculo* (1997).

Bandoleiros mostra que a Sociedade Minimal reflete as expectativas das subjetividades em trânsito, especialmente aquelas deslocalizadas na nova urbanidade. Para Guy Debord, o capitalismo, ao mesmo tempo em que procura modelar os indivíduos nas fôrmas do consumo, produzindo assim uma tentativa de homogeneização social, cria também subjetividades autônomas heterogêneas, como heterogênea é a paisagem urbana: "O

urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário." (DEBORD, 1997, p. 112). É como se esse livro, Minimal Society, revelasse uma memória de um futuro, no qual estamos, de fato, nele já inseridos.

O espaço urbano da sociedade do capitalismo tardio já não possui uma totalidade aparente, posto que as parcialidades, as incompletudes e as fragmentações preenchem os cenários confusos das cidades, os quais apontam para um devir perturbador. As múltiplas vozes cada vez mais se aglutinam em comunidades, cuja atomização desponta como reação ao controle do capitalismo, afirma Guy Debord.

Em *Bandoleiros*, a Sociedade Minimal é um núcleo comunitário mínimo, onde circulam apenas as suas próprias mercadorias. Ela é completamente vedada às injunções do comércio exterior. Na Sociedade Minimal não há o chamado intercâmbio cultural, porque ela mesma se encarrega de edificar os seus próprios monumentos. A Sociedade Minimal não vê mais na nacionalidade um critério avaliador de qualquer conteúdo humano. As nações, sem exceção, estavam condenadas. Restava o ingresso nas Sociedades Minimais, diz a personagem Ada a um grupo de sete ex-alunos.

Aqui vemos um projeto utópico, em pleno contexto dos 1980, como alegorização da falência de outros projetos que circularam nas décadas anteriores, como o socialismo, o movimento hippie, os movimentos contraculturais, a teologia da libertação nos países latino-americanos, inclusive o Brasil, além de outros projetos artísticos e culturais, a exemplo da arte do neoconcretismo, de Hélio Oiticica (1937-1980). Tudo se mistura no mesmo espaço da nova urbanidade, e os que não conseguiram voltar para casa, ou mesmo se fixar em algum projeto alternativo pós-utópico, passam a vagar pelos espaços comprimidos da *urbs*. O espaço da rua torna-se ameaçador, os seres esquizóides, os excluídos a tomam como habitat natural, e as "sociedades minimais" fecham-se em seus espaços particulares. Para Guy Debord, a totalidade espacial da urbanidade, promovida anteriormente pelo capitalismo, agora tem no espaço fragmentado, do lado de dentro da urbanidade, um controle mais eficiente e menos aparente.

De fato, os indivíduos passam a se isolar, a se apartar do espaço da rua, que se torna cada vez mais ameaçador. É como se todos formássemos sociedades minimais, em que os meios de comunicação a distância afastam cada vez mais as "subjetividades minimais" do espaço da rua. O isolamento nesses pequenos grupos configura as novas formas simbólicas

das relações sociais, em que o núcleo familiar já não é baseado nos laços parentais tradicionais. A família é minimizada pelo controle de natalidade, em decorrência do advento da pílula anticoncepcional, adotada pelas feministas duas décadas antes. A chamada classe média surge nesse cenário, como uma verdadeira sociedade minimal, pois o núcleo familiar passa a se constituir apenas de três ou quatro membros: pai, mãe, um ou dois filhos. Os aparelhos domésticos eletro-eletrônicos vão substituindo a figura da empregada doméstica, que na década de 1990 se transforma em "diarista", isto é, não possui vínculo empregatício e comparece apenas uma ou duas vezes por semana para serviços gerais, no ambiente das novas "sociedades minimais".

Em *Bandoleiros*, Ada acredita que a Sociedade Minimal dominará o mundo em pouquíssimo tempo e o futuro viveria das migrações. Haveria um fundo financeiro internacional para o deslocamento dos indivíduos para as suas Sociedades Minimais de preferência. O objetivo seria a reconstrução do universo, no espaço de sua Minimal: "Ali o derradeiro refúgio contra os espectros do Mundo Exterior. A Minimal auto-suficiente: pródiga fornecedora das necessidades humanas de cada um. E o indivíduo poderia então morrer em paz: sem rancor, servidão, ou cobiça." (NOLL, 1997, p. 239). Vamos observar aqui a Sociedade Minimal como um lugar de convivência harmônica, em que as subjetividades minimais promoveriam uma espécie de ascese dionisíaca, onde tudo seria permitido no exercício do trabalho moral, para o bem da coletividade mínima. Mas, se esses lugares seriam ocupados pelas sociedades minimais, formadas por três ou quatro membros, poderíamos concluir que o tempo já não funcionaria da mesma maneira que o tempo dos espaços fraturados da *urbs*. O tempo e o espaço então se constituiriam a partir de outro modo de produção, o qual também se distanciaria daquele tradicionalmente formatado pelo capitalismo, que se apropriou do tempo social para domesticar a mão-de-obra trabalhadora:

> A apropriação social do tempo e a produção do homem pelo trabalho humano se desenvolvem em uma sociedade dividida em classes. O poder que se constitui acima da penúria da sociedade do tempo cíclico, a classe que organiza esse trabalho social e se apropria da limitada mais-valia desse trabalho, apropria-se também da mais-valia temporal de sua organização do tempo social: ela possui só para si o tempo irreversível do ser vivo. A única riqueza que pode existir concentrada no círculo do poder, pra ser materialmente gasta em festa suntuosa, encontra-se aí também gasta como dilapidação de um tempo histórico da superfície da sociedade. Os proprietários da mais-valia histórica detêm o conhecimento e o gozo dos conhecimentos vividos. Esse tempo, separado da organização coletiva do

> tempo que predomina com a produção repetitiva da base da vida social, transcorre acima de sua própria comunidade estática. É o tempo da aventura e da guerra, no qual os senhores da sociedade cíclica realizam sua história pessoal; e é também o tempo que aparece no choque das comunidades estrangeiras, no desarranjo da ordem imutável da sociedade. (DEBORD, 1997, p. 89).

O "desarranjo imutável da sociedade" é o que torna a aparência da urbanidade cada vez mais confusa. As décadas se sucedem na inexorabilidade do tempo, nada parece mudar. Os espaços da cidade se degradam a cada dia, e o aspecto do sujo e do sórdido é escondido por detrás dos gigantescos *outdoors*, com imagens sedutoras de algum produto da indústria alimentícia, aguçando o desejo dos transeuntes. A juventude é agora "uma banda numa propaganda de refrigerantes", como diz o cantor de rock nacional, Humberto Gessinger, no Programa do Chacrinha. Engenheiros do Hawaii, era este o nome da banda de rock, fundada em 1985, fazendo lembrar que até mesmo o Hawaii tinha algo de artificial. A banda permanece no cenário nacional, ao longo das últimas duas décadas, pelas suas letras irônicas, sempre reveladoras do contexto sociocultural e político do momento, ou ainda reveladoras das subjetividades agônicas. A propaganda de refrigerante anuncia, sem equívocos, que a modernidade agora é líquida. O capitalismo tardio faz descer pela garganta das inúmeras sociedades minimais o líquido escuro da Coca-cola, sorvido pelo jovem na propaganda do gigantesco outdoor: "Coca-Cola é isso aí". Ao mesmo tempo em que o capitalismo tardio domestica as subjetividades, ele fomenta a liberdade individual, pois o homem do consumo só pode consumir porque é livre para tal finalidade. A liberdade é vista por Zygmunt Bauman, em seu *Modernidade líquida* (2000), como o mal necessário para a fluidez da vida moderna, mesmo que esta liberdade custe um preço muito elevado para a sociedade do capitalismo tardio, que depende de um verdadeiro arsenal de proteção individual e coletiva nas cidades. Mesmo assim, o líquido da modernidade vai aprisionando cada vez mais essas liberdades que passam a ser vigiadas por circuitos fechados em condomínios, shoppings, bancos, ruas, avenidas etc. Entretanto, Ada deseja o retorno a uma sociedade utópica, na qual o consumo se dê pela via de uma ascese libertária:

> Quando tudo começou a dar errado? Não sei, olho o pequeno ramo de cipreste. Darei a idéia a Ada: que na Sociedade Minimal cada cidadão tenha um ramo de cipreste. Talvez Ada não me compreenda, chame isso de contemplação doentia, indigna do novo homem minimal. O lazer minimal, esclarece Ada, é onde se dá o reabastecimento da alma. O alimento do

> espírito, se você quiser. Tudo aí será permitido: banhos coletivos, trocas de casais, intercurso geral entre até as mais longínquas idades – enfim, todos os anseios de fusão típicos de uma comunidade serão incentivados durante o lazer minimal.
> Não tenho nada a responder a Ada. Compreendo que a linha invisível entre o pequeno ramo de cipreste e meus olhos não contém mais nada. Que nunca ninguém saberá o que se passa aqui. E que o mundo poderá ainda estar cheio de instantes assim. E que ninguém faz nada por eles. E que por eles talvez não exista mais nada a fazer. (NOLL, 1997, p. 246-7).

O Eu-narrador de *Bandoleiros* se pergunta: "Quando tudo começou a dar errado?", para lembrar que realmente algo deu errado, talvez na década anterior, com a instalação do regime ditatorial. Entretanto, o narrador opta pelo esquecimento, e agora assiste a construção de um projeto que está para além das antigas possibilidades revolucionárias. A Sociedade Minimal pretende a reformulação das individualidades, dentro das comunidades e, conseqüentemente, da própria sociedade, em seu sentido *latu*. Ela tenciona domesticar as subjetividades nos pequenos grupos, estabelecendo novas regras de convivência social, e criando novos preceitos comportamentais. A Sociedade Minimal consiste na implementação de um projeto passível de erros e efeitos colaterais, em que os interesses comuns convergiriam para um resultado positivo. Para Ada nada poderia dar errado, àquela altura:

> Quando chego Ada diz que estou com a cara meio derrotada. Que que houve? Ela janta com Alicia. Eu gostaria de ter um repente qualquer: uivar, cair de ataque, puxar a toalha da mesa, qualquer coisa. Mas que não fosse o suficiente para Ada me deportar. Sinto-me intruso, um ferro-velho no meio da sala. A Sociedade Minimal em construção e eu ali, sendo olhado por um cachorro e olhando um pequeno ramo de cipreste. As duas comem e bebem e, claro, conversam sobre as últimas descobertas minimais. Tenho vontade de perguntar se já foi instalada alguma Minimal por aí. Elas ririam de minha estupidez. Você ainda não entendeu que vivemos a fase de construção do Projeto? Você ainda não entendeu que as Minimais não serão feitas pelos tontos, e que portanto é preciso sempre mais e mais preparo, mais estudo?
> Claro, respondo. Só quero saber para, quem sabe, ficar por aqui e participar da fundação de. Alguma, por que não ? Ada de olhos agrandados. Está vendo o surgimento de mais um adepto. A banda na ponta da cadeira. Então é isso? Ela exclama. Mas súbito alguma coisa se desmancha e ela sensatamente diz: bem, dessa vez você vai voltar ao Brasil, e eu te prometo que a primeira experiência minimal que pintar mando um telex te chamando. Tudo bem, respondo. Tudo bem uma ova, digo dentro de mim. É que eu já estava gostando de, de repente, estar no meio de uma minimalzinha americana. Voltaria para o Brasil cheio de coisas novas para

> contar nos livros. O público adoraria, lista dos mais vendidos, entrevista em horário nobre, aluguel pago em dia, vinhozinho francês, amigos e canapés. Mas não, Ada dissolve minha última esperança em alguns segundos. (NOLL, 1997, p. 247).

Para concluir, *Bandoleiros* mostra que as subjetividades minimais subverteriam a lógica do capitalismo tardio, para adentrar na radicalidade das novas formas simbólicas das comunidades imaginadas, como reação à massificação das individualidades, praticada pelo capitalismo. Nessa alegorização de Noll, vemos surgir das entranhas de um mundo incrivelmente fraturado outras possibilidades de domesticação da subjetividade. Na nova cena cultural, não são mais avistados na estrada asfaltada da pós-modernidade os ideais libertários da contracultura, que visaram colocar em xeque a racionalidade ocidental, cujos paradigmas também entraram em falência na abertura dos 1980. A lógica do consumo é a nova ordem mundial, em que a autobiografia se transforma em matéria de historicidade na escrita de ficção. O Eu-narrador de *Bandoleiros*, ao se imaginar escrevendo sobre as suas próprias experiências, numa Sociedade Minimal, desvela o desejo da escrita do si. Certamente o livro seria alvo da crítica literária, um verdadeiro *bestseller*, elevando assim o escritor à categoria dos mais vendidos do ano. Nos 1980, a arte, de modo geral, cristaliza-se então dentro desse novo modelo, cujo objetivo passa a não mais ser os ideais libertários, ou engajados, e sim a cultura do dinheiro, como *modus operandi* da sobrevivência nas representações simbólicas das subjetividades minimais do capitalismo tardio:

> No estágio líquido da modernidade, só são fornecidos arreios com zíper, e o argumento para sua venda é a facilidade com que podem ser usados pela manhã e despidos à noite ou vice-versa. As comunidades vêm em várias cores e tamanhos, mas, se colocadas num eixo weberiano que vai de "leve manto" a "gaiola de ferro" aparecerão todas notavelmente próximas do primeiro pólo. (BAUMAN, 2001, p. 195).

A implementação do projeto da Sociedade Minimal, pelas personagens Ada, Alícia e Mary, deixa ver, em seu bojo, a formação do mosaico cultural, pois a internacionalização dessas pequenas comunidades torna ainda mais frágeis as fronteiras de ordem cultural, política e ideológica. A primeira sociedade minimal, fundada por Ada, seria um núcleo composto por três diferentes nacionalidades: a brasileira, a mexicana e a africana. A sociedade minimal, assim, é restrita à formação de uma identidade menor, periférica, mínima, como mínima é a muralha que nos separa dos países subdesenvolvidos.

Ainda para Bauman, o fluxo e refluxo nessas comunidades ocorre fundamentalmente a partir de uma "escolha individual", porque a necessidade de se estar em grupos é cada vez mais crescente na pós-modernidade. O surgimento das chamadas "tribos" tenta apagar o sentimento de se estar solto, como náufragos, no líquido turbulento do capitalismo tardio, em que o "manto leve" das comunidades imaginadas dissipa, ainda que momentaneamente, as trevas de um mundo em franco processo de decadência, em que aparecem os bandoleiros acenando agônicos no deserto dos antigos ideais, como se algo tivesse ficado para trás. Mais uma vez, vamos lembrar aqui a banda de rock Engenheiros do Hawaii, com a música *Terra de gigantes*, composição de seu líder Humberto Gessinger. De fato, algo ficou "pra trás", se perdeu no meio de um caminho que sempre esteve à beira do capitalismo, inexoravelmente. Restam agora as sociedades minimais, as quais ganham formas e cores cada vez mais diversificadas, a exemplo das bandas de rock, das tribos, das comunidades imaginadas, das organizações não governamentais, entre muitas outras, nessa terra de gigantes, em que "o mundo todo é uma ilha", ou centenas de ilhas:

Terra de gigantes

Hey mãe, eu tenho uma guitarra elétrica
Durante muito tempo isso foi tudo que eu queria ter
Mas, hey mãe, alguma coisa ficou pra trás
Antigamente eu sabia exatamente o que fazer
Hey mãe, tem uns amigos tocando comigo
Eles são legais, além do mais, não querem nem saber
Que agora, lá fora, o mundo todo é uma ilha
A milhas e milhas de qualquer lugar
Nessa terra de gigantes que trocam vidas por diamantes
A juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes
Hey mãe, eu já não esquento a cabeça
Durante muito tempo isso era só o que eu podia fazer
Mas, hey mãe, por mais que a gente cresça
Há sempre alguma coisa que a gente não consegue entender
Por isso mãe, só me acorda quando o sol tiver se posto
Eu não quero ver meu rosto antes de anoitecer
Pois agora lá fora todo mundo é uma ilha
A milhas e milhas e milhas...

No próximo capítulo, retomaremos o estudo da autobiografia de ficção em João do Rio, extraindo das *Memórias de um rato de hotel* o contexto finissecular, bem como os ditos e os escritos da nova cena cultural e suas representações

simbólicas, a fim de melhor compreendermos os mecanismos envolvidos na construção das autobiografias, como um gênero de todas as épocas.

3. Na ordem dos escritos as rasuras dos ditos: João do Rio e a nova cena cultural de uma estética finissecular

3.1. A memória das ruas e a arte da tatuagem: elementos de auto-reflexividade numa escrita desencantada

Neste tópico vamos retomar a interessante escrita de João do Rio, agora objetivando extrair dela o que concebemos por auto-reflexividade. Para essa abordagem, tomaremos a instância dos escritos, isto é, do texto em si, focalizando nele o que Foucault entende por "unidade estilística", por um lado e pelo outro, o que Adorno denomina de "imanência".

Na rota de um contexto finissecular, nos propomos evidenciar os aspectos estéticos envolvidos no emprego de uma nova linguagem de ficção na produção literária brasileira. Essa linguagem viajou no tempo e no espaço, e seus reflexos parecem incidir sobre os escritos autobiográficos de João Gilberto Noll. Cotejaremos, pois, neste tópico, os escritos de Dr. Antônio com outros escritos de João do Rio e, por sua vez, comparando-os com os escritos de outros autores oitocentistas, a exemplo de Raul Pompéia, Machado de Assis e Aluísio Azevedo. Pretendemos, assim, colocar à prova o texto de *Memórias de um rato de hotel*, como sendo também da autoria de João do Rio, visto que o escritor assina a obra como Artur Antunes Maciel: pseudônimo inédito.

Em nossa concepção, a auto-reflexividade não é apenas parte do conjunto de características definidoras da escrita dita pós-moderna, como a trata Linda Hutcheon em seu *Poética do Pós-Modernismo* (1991). Sem dúvida, o estudo de Hutcheon aplica-se aos romances e contos de João Gilberto Noll, entre outros escritos do final do século XX. No entanto, pretendemos estender aqui esse conceito para as autobiografias de ficção. Nelas a auto-reflexividade se apresenta como uma dobra flexionada entre a voz autoral e os seus escritos. *Bandoleiros*, por exemplo, configura essa dobra, aliás, uma dupla "dobradiça", cujas portas se abrem para a passagem de um texto dobrado e, portanto, de uma escrita igualmente dobrada: "A relação entre o autor e a obra apresenta uma equivalência, um remetendo ao outro." (FOUCAULT, 2004, p. 20). Eis aqui uma primeira hipótese em torno de um traço fundamental para a compreensão do que entendemos por auto-reflexividade. Esse traço aponta primeiramente para a problemática em torno da "equivalência" entre o autor e sua obra, ou seja, entre os ditos autorais e os seus escritos.

Ao admitirmos a equivalência como problemática, forçosamente tomaremos a auto-reflexividade também como categoria problemática da autoficção, isto é, da autobiografia de

ficção, em seu aspecto desdobrado entre o autor e a sua obra. Nessa perspectiva, toda categoria exige a formulação de um conhecimento, de um *corpus* epistemológico, em torno de um determinado objeto que se pretende construir a partir de uma intenção ou de uma acepção, a fim de atribuir novas interfaces conceituais para um novo uso.

Para o filósofo Emmanuel Kant, na obra *Crítica da razão pura* (1782), uma categoria é definida a partir de cada um dos conceitos fundamentais do entendimento puro, que conferem unidade aos juízos. Se a categoria exige uma unidade conceitual para que ela sobreviva à luz dos juízos, podemos concluir que os conceitos formulados sobre uma dada categoria devem se voltar para um conhecimento universal, formulado como novo objeto. Nessa rota, o conhecimento deve ser reconhecido, julgado e admitido como categoria epistemológica por uma dada comunidade. Kant distingue o conhecimento sensível (que abrange as instituições sensíveis), e o conhecimento inteligível (que trata das idéias metafísicas), para dizer que as metafísicas são voltadas ao fracasso, e a razão humana é impotente para conhecer o fundo das coisas. Nessa perspectiva, se por um lado a metafísica, em seu caráter transcendente, não atinge o conhecimento global sobre o ser e sua racionalidade, por outro, a razão humana não dispõe de leis gerais para a formatação de um conhecimento universal sobre a realidade. No entanto, as leis da Física são imutáveis e geram modelos irrevogáveis e imanentes, que se opõem aos conhecimentos transcendentes, mutáveis e refutáveis. Sendo assim, em nosso campo de estudo, admitimos que forjamos novos significados para o conceito da auto-reflexividade, estudada por Linda Hutcheon, como sintoma da pós-modernidade.

Para Hutcheon, a auto-reflexividade é sinônimo de "autoconsciência" para uma escrita meta-ficcional. Ela toma a consciência como elemento fundamental na construção de uma ficção também comprometida com as contingências históricas. É o que Hutcheon denomina de metaficção historiográfica. A metaficção historiográfica, então, configura um processo que se torna iminentemente racional, consciente e desejado pelo escritor. Na escrita metaficcional, o escritor tenciona, conscientemente, cruzar o seu texto de ficção com aspectos que ele retira da História, como em *Agosto* (1990), de Rubens Fonseca, entre um sem número de exemplos. Na metaficção historiográfica também ocorre o cruzamento temporal, em que se vê o imbricamento do passado no presente, sem que esse passado seja remontado em tom saudosista, ou mesmo para reafirmá-lo. Pelo contrário, o passado participa das metaficções

historiográficas a fim de se extrair dele novas versões que os anais oficiais não quiseram ou não puderam registrar. É o que Homi Bhabha (1998) denomina de historicidade.

Em nosso estudo, tratamos a auto-reflexividade, tanto quanto a historicidade, como categorias da autobiografia de ficção. Reatualizamos a expressão de Linda Hutcheon "auto-reflexividade" a partir de pura intuição, compreendendo nele um neologismo, visto que o vocábulo não consta na lista dos Dicionários da Língua Portuguesa. A expressão "auto-reflexividade" é composta pela fusão do prefixo "auto" com o substantivo abstrato "reflexivo", que traz o sufixo derivativo "-idade": auto + reflexividade.

O vocábulo auto-remete ao prefixo grego *autós*, que quer dizer próprio, de si mesmo, por si mesmo. Na Gramática Normativa da Língua Portuguesa, de Rocha Lima (2001), temos os seguintes exemplos: "autocrata, autógrafo, automático, autômato, autonomia" (LIMA, 2001, p. 218). Com efeito, o emprego adotado por nós se relaciona aos conceitos formulados por Foucault em torno da escrita do si. O vocábulo se auto-relaciona ao que entendemos por auto-escrita ou, em outras palavras, a escrita de si mesmo. Ela se refere a um *self*, que pode ou não ter relação ao autor real, produtor dessa escrita. Explicando melhor: o *self* pode desdobrar-se (refletir-se) na escrita a partir de duas maneiras. A primeira refere-se ao plano da realidade, como nas autobiografias verídicas, que remontam as experiências vividas pelo autor às custas das falhas da memória. A segunda diz respeito ao plano imaginário do escritor, como nas autobiografias de ficção, que transformam a efetividade do cotidiano em verdade estética. Assim, haverá sempre uma inversão no campo do *self*. Essa inversão alude ao sentido de equivalência entre o autor e a sua obra, como nos fala Foucault, pois no primeiro caso, a autobiografia de cunho verídico sempre será contaminada pelas tintas do ficcional. No segundo caso, porém, a autobiografia de ficção tinge os reflexos da realidade como matéria viva de ficção, de auto-reflexividade e, por último, de historicidade. É como se ambas projetassem um espelho invertido, em que na primeira, aspectos da vida do escrtor refletem-se ficcionalmente e, na segunda, a ficção reflete aspectos efetivos da realidade. A equivalência entre autor e obra é o que garante a existência da categoria da auto-reflexividade, baseada numa forte estrutura ficcionalizante, seja nas autobiografias verídicas, seja nas de ficção assumidas como tal, a exemplo de *Bandoleiros*.

Por outro lado, o vocábulo 'reflexividade' é uma corruptela do vocábulo substantivo reflexivo, cuja origem latina é *reflexu* e quer dizer voltado para trás. É também algo que se volta sobre si mesmo, ou pessoa que se encontra em estado reflexivo: "Todos os mortais são

suscetíveis desses delírios de reflexão. Mesmo os notáveis. O patético da vida está no imprevisto." (DO RIO, 2000, p. 26). Quer dizer também algo que se faz por meio de reflexão, ou indiretamente. Compreende ainda o sentido verbal de luz refletida, ou o efeito dela. Por exemplo: "O arranha-céu refletia os flocos de neve. Como se tivesse dentro de si partículas em movimento. E por uma longa manhã foi o que fiquei olhando." (NOLL, 1997, p. 252). Em outra acepção quer dizer também reprodução, cópia ou imitação. Nessa última designação vemos uma relação com a mimese aristotélica, visto que o filósofo admite a arte como reflexo da realidade. Ainda noutro sentido, Kant vê o belo na arte como um reflexo do espírito: "o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua substância, está contido no próprio espírito" (KANT, 2001, p. 27). Assim, o espírito funciona como um espelho que reflete as imagens do estado de alma sobre a efetividade do cotidiano. Para lembrarmos o mito de Narciso, a escrita autobiográfica, que se faz como um espelho invertido, capta ao mesmo tempo os estados anímicos do autor e suas impressões sobre a realidade.

Por um lado, o escritor mergulha profundamente no mais remoto de si, a fim de compor o seu auto-retrato narcísico-literário, na tentativa vã da realização de uma escrita autobiográfica de cunho verídico, forjada pela memória. Por outro, o *self* autoral se reproduz na autoficção como Narciso, diante do espelho das águas da realidade. Ele mergulha no texto carregado do reflexo especular do real contido no *self*, isto é, represado em si mesmo, e com o desejo de se auto-refletir numa escrita refletida entre a vida e a ficção.

Para haver a auto-reflexividade na obra de ficção, é preciso que ela configure uma narrativa em primeira pessoa, a exemplo de *Bandoleiros* e *Memórias de um rato de hotel*. Nelas a narrativa é assumida por uma voz autoral que se desdobra dentro dos escritos, a fim de descrever as cenas do crime, da perambulação, da perversão, dos relacionamentos difíceis, da paisagem degradada, do incômodo da vida:

> Quando bati o copo no balcão meus olhos se cruzaram novamente com os dele. E Steve me disse assim com a cabeça, dobrando levemente o pescoço. Respondi, e quando pensei que eu voltaria para o copo, ele me disse qualquer coisa que não entendi. Dei uma puxadinha de cabeça em sua direção, trouxe a mão em concha para trás do ouvido, e procurei ouvir.
> Steve dizia que não nevava assim havia muito. Respondi que era estrangeiro, a primeira vez que visitava Boston. Não sei por que fui dar essa margem de conversa. Isso me acontecia às vezes: fazer exatamente o

> contrário do que eu pensava desejar. Um impulso de ensaiar alguma situação onde eu não queria me ver. (NOLL, 1997, p. 289).

O self-autor vai se auto-refletindo na escrita de *Bandoleiros* na medida em que se vê no seu texto-espelho: revelador das sensações do corpo e da alma. Os movimentos do corpo lhe conferem não apenas as sensações do físico, mas, antes, refletem os estados anímicos sobre o lugar de que fala. Contudo, esse escritor de si quer apartar-se de seu auto-reflexo. Ele tenta se alienar das sensações e sentimentos que o lugar em volta lhe provoca: "Um impulso de ensaiar alguma situação onde eu não queria me ver". O Eu-narrador quer romper com a sua auto-reflexividade, porém este impulso o leva, cada vez mais, para dentro de sua autoficção. João Gilberto Noll, assim, segue no seu trânsito vertiginoso sempre de posse dos seus cadernos universitários, preenchendo-os com as tintas instantâneas de uma realidade refletida nos escombros da pós-modernidade arruinada, entre o Brasil e os Estados Unidos, como vimos no capítulo anterior.

A auto-reflexividade do *self* nos escritos de ficção cria um estilo autoral. Isto é, o estilo, assim como a auto-reflexividade, é convergente na formação das autobiografias de ficção, ou autoficção. O estilo da escrita compreende a marca autoral do conjunto da obra de um escritor, fato que o torna conhecido numa dada sociedade. Este re-conhecimento sobre o estilo de um *self* autoral reafirma, assim, o caráter de imanência da Literatura. Foucault entende que os escritos de um autor devem possuir uma unidade, isto é, um estilo comum que os identifique, caso contrário é preciso retirar da "lista de livros" aquele que menos se identifica com a linguagem autoral. O autor deve ser então um campo de coerência contextual, a fim de demarcar o território de seu estilo no cruzamento com o contexto, em que ele está inserido. O autor e o seu estilo devem ser reconhecidos sem grandes esforços, a exemplos de João Gilberto Noll e João do Rio. Foucault ainda adverte que o autor é o momento histórico definido, e também um ponto de contato com acontecimentos que pululam pelo todo social à sua volta. A partir desse último aspecto é que as obras, os estilos e os seus autores são passíveis de comparação, mesmo que elas pertençam, a priori, a dois distintos contextos.

A auto-reflexividade é também o vértice da autobiografia de ficção, em que uma reta aponta para o autor e a outra aponta para a realidade que o cerca. Em *Memórias de um rato de hotel* verificamos uma simetria lingüística com outras obras de João do Rio, como em *A alma encantadora das ruas* (1910), configurando, assim, o que Foucault denomina de unidade

estilística. Nessas duas obras vemos primeiro uma reflexão autoral sobre as mazelas de toda ordem que rondam os espaços abertos e fechados da *urbs*. Depois, vemos surgir das entrelinhas uma auto-reflexividade, na qual ocorre um desdobramento autoral entre os escritos de João do Rio e a realidade que o envolve:

> As casas de Detenção são, entretanto, escolas de crime. Cada cubículo é uma aula, e o interessante é ver como eles mentem arrogando-se grandes crimes, fingindo que têm um passivo enorme de falcatruas felizes. A maioria dos habitantes da cidade estaria roubada se acreditássemos no que se ouve e no que se narra nesses cubículos. Daí se sai sempre com uma noção da vida violentamente feroz: porque todos têm noções do Código Penal, para embrulhar a espécie, todos julgam anarquicamente a vida um grande assalto, porque a profissão vira uma espécie de guerra santa dos párias contra a sociedade. (DO RIO, 2000, p.p. 169-70).

No fragmento destacado acima, encontramos o mesmo repórter de *A alma encantadora das ruas*, atento às mazelas que o crime produz no espaço da prisão. Mas João do Rio vê também a reflexividade dessas mazelas da detenção no espaço social. Com efeito, ele não realiza uma auto-reflexividade permeada por um discurso moral, na tentativa vã de apresentar alguma solução de cunho político. De fato, esse não é o propósito do cronista ao se deparar com aspectos de uma realidade degradada. João do Rio desce ao subsolo de uma reflexão profunda sobre o contexto que o cerca, muitas vezes de maneira mordaz, a fim de superar as possíveis "falhas" de memória deixadas nos antigos projetos literários. De acordo com o critério de Foucault, podemos incluir as *Memórias* na "lista" de livros de Paulo Barreto, pois dele podemos retirar uma coerência textual e estilística. Detectamos, assim, traços comuns entre *Memórias de um rato de hotel* e *A alma encantadora das ruas.* Esse enquadramento também é válido para outros escritos de João do Rio, a exemplo dos contos:

> Essa literatura, vorazmente lida na Detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal feita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. Contam na Penitenciária que o Carlito da Saúde, preso a primeira vez por desordens, ao chegar ao cubículo, mergulhou na leitura do Carlos Magno. Sobreveio-lhe uma agitação violenta. Ao terminar a leitura anunciou que mataria um homem ao deixar a Detenção. E no dia da saída, alguns passos adiante, esfaqueou um tipo inteiramente desconhecido. Só esse Carlos Magno tem causado mais mortes que um batalhão em guerra.

(DO RIO, 1991, p. 48).

A alma encantadora das ruas guarda o mesmo estilo das tintas autobiográficas de *Memórias de um rato de hotel*. Tudo se torna uno na escrita de João do Rio. O olhar reflexivo cola-se à realidade, assim como a caneta fixa essa mesma realidade nas páginas dos blocos que o jornalista, como João Gilberto Noll em *Bandoleiros*, não parava de preencher. O olhar de João do Rio ganha uma dimensão crônica sobre o todo social adoecido, e o cotidiano figura plástico numa escrita que permanece aprisionado nas teias de Cronos, entre o passado, o presente e o futuro como memória do porvir.

Ao ladearmos João do Rio, Raul Pompéia, Machado de Assis e Aluísio Azevedo, pretendemos demonstrar o modelo de Foucault, como vimos acima, a partir dos projetos literários que vigoraram ao longo do século XIX, tais como o Romantismo, o Simbolismo, o Parnasianismo, o Realismo, o Naturalismo e o Decadentismo de João do Rio. Machado de Assis inaugura o realismo, e o projeto de nação, como quis o Romantismo, já não está no foco da escrita, e sim as mazelas do todo social.

Entretanto, os escritos de Machado seguiram dois caminhos contraditórios e, ao mesmo tempo, complementares. O primeiro aponta para uma pequena burguesia religiosa querendo ascender socialmente, como em *Esaú e Jacó* (1901). O segundo aponta para aspectos da existência humana, permeados pelo mesmo fio cirúrgico do ceticismo e da ironia, tais como o amor, a loucura, o dinheiro, a vida, a morte e a existência de Deus, a exemplo de *Quincas Borba* (1891):

> Quanto à contradição de que se trata aqui, é de ver que naquele recanto de um larguinho modesto, nenhum conhecido daria com eles, ao passo que eles gozariam o assombro local; tal foi a reflexão de Santos, se pode dar semelhante nome a um movimento interior que leva a gente a fazer antes uma cousa que outra. Resta a missa; a missa em si mesma bastava que fosse sabida no céu e em Maricá. Propriamente vestiram-se para o céu. O luxo do casal temperava a pobreza da oração; era uma espécie de homenagem ao finado. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrivão. Não sou eu que o digo; Santos é que o pensou. (*Esaú e Jacó*, capítulo V).

> Oh! precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as cousas, e concluir delas - nem o faria agora que está a chegar ao último botão do colete, todo

> ouvidos, todo cigarra. Pobres formigas mortas! Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto. (*Quincas Borba*, capítulo XCI).

Neste contexto surge ainda o chamado realismo-naturalismo, cujo maior representante é Aluísio Azevedo. No projeto naturalista, o romancista mostra os paradigmas originais de nação distanciados da fôrma do romantismo. Agora mazelas de toda sorte são enfocadas, dispersas no todo social, como vemos nas obras *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890). Os escritos de Aluísio Azevedo, assim como os de Machado de Assis, demarcam o campo do que Foucault denomina de coerência textual e estilística:

> *Malos tueri haud tutum* Não sabes porventura, pecadora, vítima inocente de tentações diabólicas!, que eu devo à minha consciência e a Deus duplas contas do que faço cá na terra?... Não sabes, minha afilhada, que todo sacerdote caminha neste vale de lágrimas entre dois olhos perspicazes e penetrantes, dos juizes austeros e inflexíveis, um chamado - Deus, e outro - Consciência?... Um que olha de fora para dentro, e outro de dentro para fora?... E que o segundo é o reflexo do primeiro, e que, satisfeito o primeiro, o segundo está também satisfeito?... Não sabes que terei um dia de prestar contas dos meus atos mundanos, e que, percebendo agora que uma ovelha se desgarra do rebanho e arrisca perder-se do caminho da luz e da pureza, é de minha obrigação, como pastor, correr em socorro da desgraçada e guia-la de novo ao aprisco, ainda que se faça preciso a violência?...(*O mulato*, capítulo XVI).

> O almoço chegara ao ponto em que todos os comensais falam todos ao mesmo tempo e em voz alta. Havia agitação; afogueavam-se as faces ao reflexo vermelho das paredes do gabinete. Simões discutia com o Paiva a incompetência dos professores da Politécnica.
> - Uma súcia! uma cambada! sintetizava ele. - Se fosse preciso despedir dali os que não prestam, não ficaria nenhum!
> O outro protestava, gritando e batendo punhadas sobre a mesa. Havia já dois copos quebrados. (*Casa de pensão*, capítulo IV).

> Tudo aquilo, que agora lhe deparava o delírio, até ai só lhe passara pelos olhos ou lhe chegara aos ouvidos como o eco e reflexo de um mundo inatingível e longínquo; um mundo habitado por seres superiores; um paraíso de gozos excelentes e delicados, que os seus grosseiros sentidos repeliam; um conjunto harmonioso e discreto de sons e cores mal definidas e vaporosas; um quadro de manchas pálidas, sussurrantes, sem firmezas de tintas, nem contornos, em que se não determinava o que era pétala de rosa ou asa de borboleta, murmúrio de brisa ou ciciar de beijos.

> Não obstante, ao lado dele a crioula roncava, de papo para o ar, gorda, estrompada de serviço, tresandando a uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre. (*O cortiço*, capítulo X).

Nos trechos que escolhemos, de acordo com a seqüência assinalada, vimos que o vocábulo reflexo , em cada um deles, possui diferentes sentidos. Tais significados não apontam para uma auto-reflexividade consciente, expressa por uma fala autoral. Em todas as narrativas coexiste um narrador onisciente, que se funde aos reflexos do imaginário, como se este narrador criasse uma espécie de "teatro mental", cujos atos são absolutamente controlados pelo imaginário de um autor que, afinal, não se reflete de fato nos seus escritos. Esse narrador onisciente configura um paradoxo no bojo da narrativa, visto que, ao assumir o controle total da narrativa, é como se ele se distanciasse dela. Em Machado, por exemplo, esse distanciamento se torna mais evidente na medida em que o narrador vez por outra necessita fazer intervenções, ao longo da narrativa, referindo-se diretamente ao seu espectador-leitor O teatro mental surge no palco do texto, e as personagens são movidas por meio de fios, como se fossem títeris nas mãos do escritor. Fios que amarram a tecedura da narrativa, em que o escritor controla fala, pensamento, idéias, emoções, sensações em torno de cada uma das personagens, produzindo, dessa forma, diferentes textos dentro de um texto maior.

O self-autor, nos exemplos destacados, cria impressões sobre determinados aspectos da realidade, a fim de transcendê-la para cair no imaginário, ou mesmo criar uma verossimilhança com a realidade à sua volta. Machado remonta uma verossimilhança às paixões humanas e aos comportamentos sociais mais aliados à nova classe em ascensão: a burguesia capitalista. O escritor mostra os dramas psicossociais como se estivesse diante de uma acrópole, a fim de fazer operar a catarse. No entanto, Aluísio Azevedo, assim como Raul Pompéia, vivenciam a fundo os mesmos dramas psicossociais, porém trazem à tona os aspectos sórdidos da degradação humana pela via das classes menos favorecidas, e sem nenhuma perspectiva de ascensão. Os dramas íntimos, como vemos em Machado, ganham uma dimensão mais abrangente, e a historicidade assume o lugar do historiográfico. O cotidiano degradado aparece com mais força, tanto quanto as mazelas escondidas por trás da grossa cortina de uma colonização mal formada. Em *Quincas Borba* a ascensão de Rubião deveu-se ao favor do amigo Quincas, que lhe transformou em herdeiro universal. A queda econômica de nosso protagonista ocorre pela circunstância de sua alienação mental. Nesse

caso, o dinheiro não é o fator determinante no processo de loucura de Rubião, e sim o forte sentimento de rejeição provocado por Sofia. Rubião vem de rubi, que significa vermelho vivo. Noutra acepção, também se refere a um vidro vermelho denominado de rubi, com certo valor de pedra preciosa. Rubião, entre o prazer da fortuna e o infortúnio do amor não correspondido, acaba por ocupar o entrelugar da loucura e da morte. Sofia, por sua vez, significa sabedoria, saber. Sofia é o saber racional. Ela não se deixa seduzir pelo amor de Rubião, amor irracional e inconseqüente. Sofia acaba por optar pelo bem-estar do casamento burguês. Em Machado, o amor perpassa todos os dramas humanos, sendo ele também termômetro de ascensão e queda social e econômica. Machado é um romântico de inspiração trágica e cética.

Com efeito, a ruptura romântica ocorre em Aluísio Azevedo, e as perversões humanas são acentuadas pelas lentes da historicidade, encobertas pelos estereótipos sociais, como vemos em *O mulato*. O padre assassino, pervertido e manipulador, sob o manto de virtudes do catolicismo, decreta o destino dos primos Raimundo e Ana Rosa. O casamento se faz proibido não exatamente pelo fato de Raimundo ser um mestiço, filho de uma escrava louca da fazenda do pai, mas, sobretudo, porque ele é convertido à Maçonaria: uma sociedade secreta cujo símbolo é atribuído vulgarmente à figura de um bode. O assassinato de Raimundo, a mando do Padre, procede em conformidade aos preceitos religiosos, pois todo o mal deve ser abatido em nome de Deus. A herança de Raimundo tem, portanto, outro destino pelas mãos do sócio do pai de Ana Rosa e futuro marido dela. O dinheiro aqui não tem influência no destino de Raimundo, mas sim, a ameaça de ser maçon, que produzia no espírito da família de Ana Rosa, assim como no do padre assassino de seu pai, um forte sentimento de repulsa.

Em *Casa de pensão* Aluísio desce mais a fundo na historicidade da nova aparência sinistra, na história-da-cidade, e o dinheiro e a busca por ele já são fatores determinantes no estreitamento das relações sociais. O jovem e abastado estudante Amâncio, vindo do Maranhão para estudar medicina na corte, torna-se presa fácil da cobiça. Sem se dar conta, passa a ser vítima de uma série de explorações dos donos da pensão onde foi impelido a se hospedar. Acaba por unir-se conjugalmente com Amélia, irmã de João Coqueiro, que exige a mudança imediata de todos para um confortável sobrado no bairro das Laranjeiras. Amâncio, dominado pelos caprichos da concumbina, se vê seduzido por uma antiga moradora da pensão. Lúcia e o marido viviam de golpe nas várias casas de pensão por onde passavam e

vislumbram o jovem estudante como presa fácil. Entretanto, Amâncio, já vivendo nas Laranjeiras e imaginando ser alvo dos desejos de Hortênsia, cria coragem e escreve-lhe uma carta de amor, sem que ela tivesse lhe acenado com tal possibilidade de enleio amoroso. Amélia surpreende-se com a carta que Amâncio havia escrito para a sua suposta amante, e, indignada no seu orgulho ferido, conta ao irmão o ocorrido. Coqueiro, pertubado com a possibilidade da perda das delícias da nova vida burguesa, depois de ter se embriagado, vai atrás de Amâncio. O jovem que comemorou o sucesso dos exames no seu curso de Medicina, passara a noite com uma cortesã num hotel de luxo. Coqueiro investiga o seu paradeiro, e Amâncio, ao despertar da noite de luxúria, é morto com um tiro implacável, inexplicável.

Com efeito, os escritos de Machado de Assis, tanto quanto os de Aluísio Azevedo, seguem uma coerência textual e estilística inconfundíveis, porém por caminhos bem diferentes. Essa coerência textual incide por sobre os projetos da ficção brasileira no contexto novecentista, desde o campo literário dos românticos, a exemplos de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, até o campo literário do Modernismo brasileiro, a exemplos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, entre outros. É importante observar que no contexto dito pós-moderno já não há projetos literários definidos, pois todas as tendências se aglutinam nos espaços estreitos da indústria cultural.

Raul Pompéia, assim como João do Rio, não se fundiu a nenhum dos projetos literários. Os seus escritos não se encaixam, na sua totalidade, naqueles estilos que vigoraram ao longo do século XIX e início do XX. Raul Pompéia, na ótica de alguns teóricos, poderia se encaixar no projeto simbolista, exceto a sua autobiografia de ficção *O Ateneu* (1888). Embora a narrativa ocorra em primeira pessoa, essa obra de Raul Pompéia não coincide fielmente à vida do escritor, pois o nome do autor não é idêntico ao nome do personagem-narrador, como propõe Philippe Lejeune, no seu *O pacto autobiográfico* (1975). Lejeune concebe a autobiografia apenas quando o nome do escritor, que vigora na capa do livro, coincida com o nome do Eu-narrador do texto. Sendo assim, tomamos *O Ateneu* como uma autobiografia de ficção, na qual o escritor se apropria da tinta de sua vida de menino, em um colégio interno, para escrever ficcionalmente a respeito de suas angústias sobre as mazelas de toda ordem, vividas no internato:

> Se em pequeno, movido por um vislumbre de luminosa prudência, enquanto aplicavam-se os outros à peteca, eu me houvesse entregado ao manso labor de fabricar documentos autobiográficos, para a oportuna confecção de mais

> uma infância célebre, certo não registraria, entre os meus episódios de predestinado, o caso banal da natação, de conseqüências, entretanto, para mim, e origem de dissabores como jamais encontrei tão amargos. (POMPÉIA, 1996, p. 16).

Ao sairmos da estrada realista e naturalista, encontramos outros caminhos, menos explorados e mais palpitantes, nos quais vislumbramos o mestre Raul Pompéia como um precursor de João do Rio. Raul Pompéia, antes mesmo do último quartel do século XIX, transforma a realidade a sua volta em matéria viva para seus escritos de cunho autobiográfico. Mais tarde, João do Rio segue a mesma estratégia do também cronista Raul Pompéia e passa a configurar a realidade como matéria estética para a sua ficção viva:

> Cada sujeito desses pode passar a vida bem. As livrarias vendem baratíssimo os livrecos procurados. Em cada um, os vendedores ganham, no mínimo, seiscentos por cento. Há alguns que, trabalhando com vontade e sabendo lançar as orações, as modinhas ou a inefável História da Donzela Teodora, arranjam uma diária de dez mil réis, sem grande esforço. Daí, todo dia aumentar o número de camelots de livros, vir começando a formar-se essa próspera profissão da miséria que todas as cidades têm, ávida e lamentável, num arregimentar de pobres propagandistas do Evangelho e do Espiritismo, de homens que a sorte deixou de proteger, de malandros cínicos, de rapazes vadios.
> Os livros, porém, de grande venda ficam sempre os mesmos. Nós não gostamos de mudar em coisa nenhuma, nem no teatro, nem na paisagem, nem na literatura. É provável que o divórcio tenha caído por esse inveterado e extraordinário amor de não mudar, que nos obceca. Desde 1840, o fundo das livrarias ambulantes, as obras de venda dos camelots têm sido a Princesa Magalona, a Donzela Teodora, a História de Carlos Magno, a Despedida de João Brandão e a Conversação do Pai Manuel com o Pai José - ao todo uns vinte folhetos sarrabulhentos de crimes e de sandices. (DO RIO, 1991, p. 48).

No fragmento acima, vemos surgir das entrelinhas de uma escrita desencantada, na *Alma encantadora das ruas*, os reflexos de um *locus* enunciativo contaminado pelas mais diferentes influências. João do Rio também se auto-reflete nos seus escritos na medida em que se funde aos meandros de uma historicidade que não se fez presente em Machado de Assis, por exemplo. É interessante observar ainda que Raul Pompéia, assim como João do Rio, se utilizava de pseudônimos nas crônicas que publicava nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, tais como: “Rapp”, “Pompeu Stell”, “Um moço do povo”, “Y”, “Niomey”, “Hygdar”, “R.”, “Lauro”, “Fabricius”, “Raul D.” e “Raulino Palma”, entre outros.

Para Foucault, “a função autor excede a obra porque o campo e a seqüência de efeitos produzidos ultrapassam em muito a própria obra” (FOUCAULT, 2004, p. 20). O autor

ultrapassa os seus escritos, porém a obra permanece como rota inalterada para o futuro. É nesse sentido que encontramos o norte da imanência na obra de ficção. O autor transcende à sua obra porque o contexto se modifica e, por conseguinte, a realidade impõe outros palimpsestos estéticos. Consideramos que os pseudônimos adotados pelos autores, a exemplo de Raul Pompéia e Paulo Barreto, constituem-se também como uma função estética, pois o autor desencaixa a sua identidade real para adotar um outro nome, um pseudônimo. Em nossa concepção, essa prática, tão comum no último quartel do século XIX, guarda em si algo de artístico, algo que está para além de uma simples troca nominal. Paulo Barreto adotou onze diferentes pseudônimos, os quais vigoravam não apenas nas crônicas jornalísticas, mas, também, nas obras de ficção, não para desvincular a autoria de seus escritos do jornalista Paulo Barreto, mas, sobretudo, para falar com "outras" vozes autorais, com as vozes de seus heterônimos.

Paulo Barreto assina os seus escritos, mais freqüentemente, com os seguintes autônimos: "Claude", "José Antonio José", "Caiam d'Ache", "Joe", "Godofredo de Alencar" e "X". O pseudônimo João do Rio foi inspirado no 'Jean de Paris', cronista do 'Le Figaro. Paulo Barreto adotou esse pseudônimo aos vinte e dois anos, e que figurou quase como uma segunda identidade. João do Rio era assim conhecido nos mais diferentes meios até à sua morte, em 1921, no contexto efervescente do modernismo brasileiro.

Adotar pseudônimos possui uma função imanente, cuja raiz liga-se à própria função autoral, sobre a qual nos fala Foucault. O pseudônimo, ou autônimo, ganha uma função estética, pois ele guarda em seu bojo diferentes significados simbólicos. Um dos pseudônimos de Raul Pompéia era "Um moço do povo". Esse pseudônimo não se relaciona diretamente com um outro nome, mas, antes, assume uma identidade, um significado especial que ultrapassa o escritor e a sua obra. Raul Pompéia, ao se autodenominar "um moço do povo", tenciona criar uma outra identidade, a fim de produzir uma identificação com certa parcela da população.

Por sua vez, Paulo Barreto ao se auto-rebatizar de João do Rio, estabelece um diálogo com todos aqueles que habitam o Rio de Janeiro como um todo, e não apenas uma parcela de alguma localidade. O cronista cria assim um vínculo autoral com o lugar de onde fala, nesse caso o Rio de Janeiro, de modo geral, e não apenas um bairro do Rio, por exemplo.

Paulo Barreto forjou uma identificação com o seu *locus* enunciativo, e nele promoveu a sua auto-reflexividade, para penetrar nos mais diferentes meios. Nesse sentido, o cronista

desliza sem pudor nos mais diferentes entrelugares que a *urbs* oferece, à sombra do perigo e da virtude. Nessa flanagem, João do Rio ampliou os seus horizontes de expectativa, tanto nos escritos jornalísticos, quanto nos da ficção. Tudo o que vê pelas ruas, praças, avenidas, bares, restaurantes, confeitarias, mocambos, favelas, hospitais, penitenciárias, e manifestações populares transforma-se em matéria de historicidade para uma ficção viva. João do Rio torna-se popular e ao mesmo tempo polêmico, inaugurando um jeito inusitado de escrita literária à beira do documental. O cronista, ao perscrutar agudamente o lado sombrio e sórdido da vida, reinventa o documental, para dizer, sobretudo, que a realidade é uma ficção viva e sujeita às narrativas autobiográficas:

> É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes - a arte de flanar. É fatigante o exercício?
> Para os iniciados sempre foi grande regalo. A musa de Horácio, a pé, não fez outra coisa nos quarteirões de Roma. Sterne e Hoffmann proclamavam-lhe a profunda virtude, e Balzac fez todos os seus preciosos achados flanando. Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lúgubre, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja. . .(DO RIO, 1991, p. 44).

Mesmo à margem da vida literária na nova *urbs belle époque*, Paulo Barreto garantiu um reconhecimento para si e para a sua obra, em que nela são projetados os traços de uma auto-reflexividade inédita, numa escrita desencantada, sem projeto formal, como vimos em Machado de Assis e Aluísio Azevedo. Nesses últimos, a escrita é mediada pelas lentes dos projetos realista e naturalista, em que as influências de outras escritas internacionais, a exemplo de Stendhal (em Machado) e Emile Zola (em Aluísio), não permitem a fluência de uma auto-reflexividade autônoma. Nessa perspectiva, os projetos romântico, realista e

naturalista apontam para uma escrita contaminada pelo olhar de Outros autores e, portanto, ela não pode se configurar como escrita de si, a exemplo de Raul Pompéia e João do Rio que não fizeram parte desses projetos literários.

A escrita de Machado e Aluísio, mediada pelas tintas de outros contextos, outros autores, acabam por rasurar os ditos, que destituem dos escritos uma aura de originalidade nacional, como tencionaram os românticos, especialmente na prosa, a exemplo de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Esses últimos buscavam desvelar um mito fundador em torno da nação brasileira, a exemplo de *O guarani* (1857) e *A moreninha* (1844), em que ambos discutem a problemática da miscigenação, porém de maneira romântica.

Mas, voltando a Machado, discutimos nele a premissa de que sua obra é promotora de uma escrita mediada pelas lentes de um outro olhar sobre a realidade. Assim, Machado de Assis, influenciado pelo novelista francês Marie Henri Beyle, cujo pseudônimo mais conhecido foi Stendhal, também adota o estilo de pouco ornamento lingüístico, para cair numa escrita que valoriza o perfil psicológico das personagens, a interpretação de seus atos, sentimentos e paixões, como vimos ressaltando. Nessa rota de análise, o realismo em Machado de Assis, à maneira de Stendhal, focaliza o indivíduo a partir de uma mimese comportamental e não exatamente social, como fez o naturalismo. Machado não mais focaliza a questão da identidade nacional ou mesmo a problemática em torno da formação da nação brasileira.

Aluísio Azevedo, por sua vez, sofre influências de Emile Zola, que promove um projeto literário voltado para uma análise científica pormenorizada do ser humano, da moral e da sociedade. Em 1866, Zola lança o manifesto naturalista na obra intitulada Thérèse Raquin, recebida de maneira negativa pela crítica da época.

João do Rio contraria, portanto, a lógica dos projetos literários, cujas formas e conteúdos apontam para discursos bem definidos. O cronista, leitor de Oscar Wilde e Huysmans, não teve a intenção de forjar um projeto literário, a fim de nele colocar os seus anseios discursivos, ou mesmo defender uma ideologia política, a exemplo de Lima Barreto em *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1911). Lima Barreto também adotou pseudônimos e, não raro, assinava suas crônicas como “Rui de Pina”, “Dr. Bogoloff”, “S. Holmes” e “Phileas Fogg”.

João do Rio aproveitou os escritos de outros autores para identificar neles os fios que o conduziram para um texto maior, do qual ele iria extrair os seus escritos auto-reflexivos: a

realidade. A realidade configura, em João do Rio, um texto aberto, especular, dinâmico e inesgotável, como inesgotável é a vida. É na realidade que João do Rio vai buscar as suas agudas lentes para a confecção de seu "cinematógrafo de letras", no qual ele também se reflete. As cenas da realidade imediata, no eterno palco das ruas, é a matéria objetiva de João do Rio para a confecção dos seus escritos antinarcísicos.

João do Rio não coloca diretamente a sua escrita dentro de um discurso de cunho político, ideológico, social ou moral. Na obra *O mulato*, Aluísio Azevedo discute a questão do preconceito, da miscigenação, dos problemas em torno da origem negada, e da religião. Ele realiza, assim, uma escrita voltada para a ideologia do projeto literário naturalista.

João do Rio, um antropófago à frente do Modernismo Brasileiro, bebe no cálice de Wilde e Huysmans o absinto do real, para traduzir a decadência do seu *locus* enunciativo, onde se via o indivíduo igualmente decadente. Entretanto, devemos esclarecer que João do Rio não adotou em profundidade o estilo decadentista na sua escrita de ficção, pois a própria realidade se apresentava com as tintas carregadas da decadência material e humana, como vimos na obra *A alma encantadora das ruas*. Nela João do Rio traduz um sentimento que ultrapassa em muito a uma simples ode ao espaço vertiginoso das ruas do Rio de Janeiro. Ele realiza um tratado de expressões relevantes, em torno do espaço das ruas, para a confecção de um mapa gravado no talhe de uma realidade cortante. Nesse mapeamento nada escapou às lentes tridimensionais do cronista, nem a alegria, nem a degradação, nem o amor, nem o ódio, nem a vida, nem a morte. E nem mesmo a mais ínfima poeira, escondida num canto qualquer, foi deixada de lado nos cento e oitenta graus de um olhar crônico. Crônico, como as moléstias que João do Rio via pulularem no todo social:

> Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia - o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (DO RIO, 1991, p. 12).

Tudo se transforma, tudo passa, tudo se acaba diante dos olhos da rua que permanecem vislumbrando o eterno futuro. A rua é texto e imagem, os quais se abrem para a memória dos que depositaram nela a argamassa do esforço em construí-la para as gerações vindouras. A rua tem um caráter imanente e não transcendente, pois ela permanece ao longo dos tempos configurando-se também como memória do futuro. Mesmo estando sob a capa da degradação urbana, a rua se mantém com nome e sobrenome. Para João do Rio a rua é a obra mais prodigiosa do ser humano, ela é algo que está para além do seu próprio inventor. Contudo, a rua também torna imortal o seu inventor que nela permanece refletido, para sempre, a exemplo da Rua Paulo Barreto no bairro de Botafogo, no Rio de janeiro. Homenagem mais do que justa ao cronista do Rio. A rua é composta de imagens, às vezes opacas, às vezes nítidas demais, porém sempre à disposição de João do Rio para a confecção de sua escrita de cunho imanente. A rua é um emaranhado de textos que se cruzam, a fim de enredar os mais inusitados enigmas que João do Rio os desvelou na contraluz de uma linguagem cheia de impressões sobre o tempo e o espaço, em torno de si e dos outros "agremiados" das ruas. Se a rua é imagem, texto e enigma, ela configura uma potencialidade artificial e, portanto, estética:

> A tatuagem é a inviolabilidade do corpo e a história das paixões. Esses riscos nas peles dos homens e das mulheres dizem as suas aspirações, as suas horas de ócio e a fantasia da sua arte e a crença na eternidade dos sentimentos - são a exteriorização da alma de quem os traz. Há três casos de tatuagem no Rio, completamente diversos na sua significação moral: os negros, os turcos com o fundo religioso e o bando das meretrizes, dos rufiões e dos humildes, que se marcam por crime ou por ociosidade. (DO RIO, 1991, pp. 28-9).

A tatuagem, essa estética clandestina, é a auto-reflexividade das subjetividades agônicas, transitantes dos espaços sórdidos e lúgubres das ruas. A tatuagem chegou ao Rio de Janeiro juntamente com as transformações urbanas de Pereira Passos. Ela também passa a fazer parte de uma nova expressão artística do cotidiano das novas ruas. A tatuagem era largamente usada pelas mais diferentes camadas da população. Senhoras da nova burguesia desejavam a tatuagem como forma de libertação, e num canto obscuro pagavam caro pelo serviço, mais pela discrição do tatuador do que propriamente pela marca do nome do amante em lugar estratégico.

A tatuagem era sinal de amor, desprezo, ódio, rebeldia, punição, fidelidade religiosa,

ceticismo e ironia. Em cada canto da cidade via-se um tatuador, sempre com o estojo de tinta e as três agulhas implacáveis. Depois do uso das tabuletas, nas quais se lia anúncio de tudo quanto se podia vender e comprar, a tatuagem foi largamente utilizada para os mais diferentes propósitos. Nos pequenos ideogramas corpóreos via-se as mais contraditórias expressões simbólicas, desde o nome da pessoa amada, passando pelos símbolos da república, âncoras, dragões, sereias, símbolos sagrados do umbanda, cobra, peixe, estrela, coração, cruz de Cristo, lâmpada, até os desenhos mais escabrosos.

Para concluir, João do Rio vê a tatuagem, assim como a rua, como reflexos de um cenário novo e já em ruínas. Os vários textos abertos das ruas, tanto quanto as imagens que se cruzam, sob o olhar irremediável do cronista, descortinam o cenário finissecular, também marcado pelo colorido das mais variadas expressões simbólicas. A tatuagem é, então, o subtexto desdobrado do contexto das ruas. São marcas perversas de escritos de sangue, cujos autores reclamam um reconhecimento, uma identificação. A rua e a tatuagem sobrevivem do desejo dos indivíduos de auto-refletir-se, de algum modo, mesmo sem coerência textual e estilística. Esses autores anônimos querem apenas compor os seus escritos de dor ou de amor. O cenário das ruas, encharcado de tantos textos, desdobra-se, finalmente, como elemento de auto-reflexividade na escrita de uma autobiografia desencantada, inscrevendo-se para sempre como memória imanente para o futuro.

No próximo tópico, a nossa abordagem se voltará para o contexto da chamada *belle époque* na perspectiva do pós-colonialismo, como nos ensina Homi Bhabha, na sua obra *O local da cultura* (1998). Além disso, tomaremos os escritos de Dr. Antônio para identificar neles o que chamamos de lugar e historicidade, os quais se voltam para a formação da memória do futuro.

3.2. A historicidade e o lugar na desordem do pós-colonialismo brasileiro: inscrições para uma memória do futuro

Neste tópico, nos propomos investigar um pouco mais a fundo os conceitos de historicidade, lugar e memória do futuro. Para tanto, tomaremos esses objetos como categorias dos discursos ficcionais, no recorte mais preciso sobre a autobiografia como matéria de historicidade. Como vimos, Kant entende as categorias como elementos do método fenomenológico na formação dos conceitos, a partir de um conhecimento inteligível. *A crítica da razão pura* (1782) diz respeito ao conhecimento em torno dos sujeitos e seus objetos, por duas vias distintas. A primeira via percorre o entendimento puro sobre um dado conceito, que se apresenta em sua forma empírica, cercada por outras mediações epistemológicas. Nesse sentido, o sujeito passa a atribuir um conhecimento, uma representação, uma categoria ao objeto. A segunda via diz respeito a um princípio intuitivo sobre os objetos da realidade. Mesmo assim, para Kant é necessário que haja um objeto intuitivo para haver uma intuição em torno dele e, portanto, um pensamento subjetivo. Do contrário, a intuição se esvaziaria como um sonho sobre o qual não nos lembramos mais pela manhã. Kant, assim, aponta dois caminhos complementares para a formação dos conceitos ou, em outras palavras, para a construção das categorias: uma, que é intelectual e outro, que é sensível (intuitivo). Optamos, então, pela segunda via, porque nela vislumbramos a possibilidade da formulação de um conhecimento que não se pretende fechado, pelo contrário, o colocamos desde já à prova de outros conhecimentos, de outras categorias.

Homi Bhabha, em sua obra *O local da cultura* (1998), formula a categoria ‘historicidade’ a partir do lugar da cultura, pelo veio da História, em suas bases tradicionais, em que fatos, dados, documentos, datas, decretos traduzem os principais elementos que vigoram como partes integrantes na formação dos anais oficiais. De acordo com o Professor Costa Lima, em sua obra *Sociedade e discurso ficcional* (1996), cabe ao historiador ocupar o lugar da “verdade”, a fim de refutar ou não dados e fatos da História, colocando-os à prova: “O historiador é aquele que confronta os testemunhos, que coteja as fontes com o que outros escreveram, o que não teria outro cuidado senão o de talhar na pedra do texto as letras da verdade. Seria tarefa muito atrasada efetuar a desmistificação dessa imparcialidade.” (LIMA, 1996, p. 24).

Concordamos com a premissa do Professor Costa Lima, na medida em que ela diz respeito a uma imparcialidade impossível de ser realizada pelo historiador, no tratamento das

fontes históricas por ele levantadas. Para Costa Lima, a subjetividade é um fator determinante, tanto nos fatos da História, quanto na leitura que se faz dela. Em sua análise a respeito dos escritos do cronista Fernão Lopes, da Corte de D. João I (1434), no Portugal medieval, explica o professor que era realizado o registro das mínimas ocorrências sobre D. João I e sua Corte, na tentativa febril da busca pela "nua verdade". No entanto, tal intento não se configurou na íntegra, porque sempre haverá uma tendenciosidade por parte dos que ditam os escritos oficiais da nação.

A historicidade não pretende estabelecer verdades ou mesmo justificar dados e fatos da História. A historicidade envolve os elementos apresentados pela História e os ultrapassa, posto que ela engloba as contingências, as influências extranacionais, a política, as ideologias, a cultura, os comportamentos, as mentalidades, a imbricação temporal, as heterogenias, as Artes, a Literatura, além de outros aspectos. Aspectos esses que deslizam em um mesmo espaço geográfico e são ancorados pelo suporte que a agência lhes condiciona. Bhabha vê a agência como a grande "empresa" (ou represa) desses mesmos aspectos, que são arrastados pela enxurrada dos discursos das culturas, das minorias, da política, do feminismo, da luta de classes, do marxismo, entre outras oralidades, transitantes nesse todo de fragmentos. Vamos tomar aqui o termo 'agência' como sinônimo também de cultura, conforme a terminologia adotada por Homi Bhabha.

Na autoficção, a historicidade apresenta-se como sobrevivente dessas tensões discursivas, dando ênfase ao que Foucault (2004) chama de "efetividade do cotidiano". A historicidade marca as heterogeneidades do todo social, ao mesmo tempo em que revela as suas contradições. É aqui que promovemos um corte transversal na autobiografia de ficção pelo bisturi da historicidade. De um lado, a História tende a se com-formar com os discursos do poder vigente, em que os seus escritos oficiais voltam-se para o leitor, visando um pacto de veracidade. De outro, a historicidade mostra as contradições desses mesmos discursos da agência, bem como de seus escritos. Nesses termos, intuímos um entendimento mais aprofundado sobre os processos dinâmicos da História pelo viés híbrido da historicidade. Esse hibridismo lança a historicidade em dois caminhos contraditórios, porém complementares. O primeiro aponta para o caminho dos agentes, isto é, das subjetividades que se tornam descontínuas, divididas, regidas por interesses e identidades conflitantes, tornando a caminhada sem rotas definitivas, porque elas são alteradas a cada momento,

especialmente em razão das contingências históricas. Nas rotas alteradas da História é que transitam as subjetividades que chamamos de agônicas.

O segundo caminho é o reflexo do primeiro, visto que nele vemos um tecido sociocultural igualmente híbrido, confuso e cheio de indefinições e contradições nos textos da agência. Caminhos modificados pelas diferenças de raça, língua, religião, cultura, comportamentos, sexo e convicções políticas, em um mesmo lugar geográfico. Assim, tanto a agência quanto os seus agentes são perpassados pelas fragilidades discursivas. Desse modo, são criados no interior da agência, meios e formas alternativas de sobrevivência ao poder vigente, que se pretende homogêneo, hegemônico, austero, e em conformidade com os seus próprios discursos. Se por um lado a agência indica as placas de caminhos supostamente mais tranqüilos, mais solidários, por outro, os agentes mostram um lugar de contradições, em que os discursos encontram-se em permanente tensão. Sob essas placas agenciadoras dos discursos oficiais vemos o interior contraditório da agência. Nessa ótica, o escritor da autobiografia de ficção mostra naturalmente, e por vezes de maneira inconsciente, o pano contraditório da vida social, a partir dos eventos do cotidiano, formador da historicidade. Observamos que o contraditório é a categoria fundamental para a instalação da historicidade, que reside tanto no interior da agência, quanto no bojo da autobiografia de ficção. O contraditório, portanto, fomenta, ao mesmo tempo em que procura apagar, as mazelas do lugar contaminado por diferentes discursos. Assim, intuímos que o lugar da agência guarda em si um grande polimorfismo cultural, que figura como refletor dos cacos do passado. Esses estão misturados ao tempo presente, fazendo surgir às margens outros discursos, outros agentes, outras agências. A historicidade, por assim dizer, reveste o lugar da cultura e lança luzes sobre diferentes paradoxos em uma dada comunidade.

Com efeito, tais paradoxos determinam o tempo com o qual a historicidade irá caminhar dentro da agência. Explicando melhor: o tempo da historicidade não é o mesmo tempo da História. Nessa última, o passado delineia o fio cronológico das ocorrências históricas, a fim de forjar uma certa coerência textual. Por sua vez, a historicidade implica em passado e presente numa espiral para o futuro, deixando-se ver as contradições do lugar, ou, em outras palavras, as tensões opositivas entre os diferentes textos da nação. Nessa espiral temporal estão localizadas as memórias do tempo presente, bem como suas ocorrências simbólicas. Tais ocorrências formam, no presente, a memória que irá se consolidar no futuro, como coisa viva do passado. *Memórias de um rato de hotel* é esta memória do futuro, pela

qual podemos acessar a historicidade de um passado, que se inscreveu para sempre nas memórias de um certo Artur Antunes Maciel.

Os eventos do contemporâneo e seus movimentos do contraditório também garantem na historicidade a memória do futuro. O atentado terrorista ao World Trade Center em Nova York, por exemplo, forjou uma narrativa histórica, em que o desaparecimento das chamadas "torres gêmeas", cedeu lugar ao vazio da memória do presente. As "torres gêmeas" compreendiam as memórias do presente, enraizadas nas contingências do cotidiano capitalista. Tal ocorrência suscitou o surgimento de um marco histórico: o "Ponto zero", como é assim chamado. Este lugar vazio agora é ocupado por uma data, 11 de setembro, que marca um fato da história e não mais da historicidade. O World Trade Center, que ocupou esse mesmo lugar, configurava uma metáfora viva da historicidade, visto que as barreiras do tempo e do espaço rompiam-se na velocidade das negociações pela força da globalização, deixando-se entrever um grande todo de fragmentos, de memórias dispersas, de historicidade no todo da História. De qualquer forma, este lugar vazio configura-se como memória do futuro, e será lembrado pelas gerações vindouras.

Em *Memórias de um rato de hotel*, os fatos da História e os da historicidade caminham lado a lado, e apontam para as memórias de subjetividades agônicas, que estão dispersas no bojo da agência, a exemplo do Dr. Antônio. O nosso *representative man*, um gatuno de casacas, desliza pelo todo fragmentado da historicidade. A historicidade, assim, revela o hibridismo cultural nas ocorrências simbólicas, políticas, ideológicas, e discursivas com as quais o escritor irá preencher o vazio da existência, pela fenda da autobiografia de ficção. O lugar do todo social sofre as influências do hibridismo cultural, e forja o surgimento de entrelugares. Os entrelugares, isto é, aqueles espaços que se formam entre o poder vigente e o todo social, se verificam disponíveis entre os dois caminhos contraditórios da historicidade. É como se a historicidade também se fragmentasse e ocupasse esses entrelugares, a fim de instalar uma dinâmica do contraditório que, afinal, é a matéria viva da historicidade. É nesses entrelugares que o Dr. Antônio transita, a fim de buscar na experiência do vivido a matéria para os seus escritos autobiográficos.

Homi Bhabha, ao discutir a questão colonial nos países periféricos, como os casos da Argélia, Índia, e México, por exemplo, observa que os textos sociais e culturais foram intencionalmente alterados pelos agentes da nova agência colonizada: leia-se: pelos colonizadores. Utilizamos a expressão "textos" em duas distintas perspectivas. De um lado,

eles revelam os significados da oralidade, isto é, dos ditos, que discutimos no primeiro capítulo de nosso estudo. De outro, eles constituem os signos dos escritos, como vimos trabalhando ao longo de nossa tese, sob a inspiração de Foucault. Nesse sentido, os ditos e os escritos da agência colonizada são rasurados pela força de outros textos colonizadores, propiciando, então, o surgimento das manifestações à margem do centro colonizador. Tais manifestações sempre se voltarão contra os discursos da autoridade e os do poder imposto. Mas é indispensável observar que o processo de colonização traz, em seu interior, aspectos fortemente contraditórios, pois as tentativas de manutenção da pureza racial fracassam, e cedem lugar ao que Bhabha chama de "economia narrativa de voyeurismo e fetichismo", em torno do diferente, da alteridade. O diferente, isto é, o outro colonizado, passa a ser alvo do interesse do agente colonizador, especialmente no que se refere ao fetichismo de possuir a mulher negra, índia ou estrangeira. Nessa ótica, a sexualidade passa a ser fator e fato determinantes para a formação das culturas híbridas, miscigenadas.

Sem dúvida, essas ocorrências simbólicas estão disponíveis na matéria histórica como evidências do hibridismo racial na formação cultural brasileira, a exemplo da obra *Casa-Grande & Senzala* (1933), do sociólogo Gilberto Freire. Nesse ensaio, vemos um grande esforço de se romper com os discursos oficiais sobre a colonização brasileira.

Freire, assim como os seus contemporâneos, sentiram a necessidade de buscar entendimentos mais assertivos sobre a formação cultural, e também sobre a realidade brasileira, a exemplo de Sérgio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil* (1936*).* Ambos os sociólogos intentaram abordagens renovadoras acerca dos fenômenos históricos, econômicos, políticos, sociológicos, educacionais e étnicos, entre outros. Freire traz à tona, com cores bastante vivas, as mazelas do sistema escravagista, permeado pela violência, pelas mazelas morais e pela brutalidade com a qual os senhores de engenho escreveram boa parte de uma historicidade que foi recalcada nos projetos literários ao longo das décadas do século XIX.

Por outro lado, Sérgio Buarque faz um estudo comparativo entre a colonização portuguesa no Brasil e a espanhola na América Latina. O ponto central desse estudo é mostrar que os colonizadores portugueses, em razão de sua própria formação cultural, mantiveram, num certo sentido, os laços colonizadores afrouxados, o que propiciou uma com-fusão entre o público e o privado. Tal interseção forjou também, o que Sérgio Buarque denomina de identidade do "homem cordial", cujo significado se distancia do sinônimo de

civilidade, de polidez, mas, antes, se aproxima de *cordes*, coração. Essa designação para o filho da *terra brasillis* está, todavia, longe de seu significado real, muito pelo contrário, porque a cordialidade é permeada pela quebra das normas vigentes, pelo tratamento mais familiar, pelo apadrinhamento e pelo crime, como mostra João do Rio. Para Sérgio Buarque, a cordialidade traduz uma das características do homem miscigenado, que perdurou até o momento, especialmente na vida política e pública brasileira. Não é arriscado dizer que Sérgio Buarque de Holanda coloca em relevo algumas nuances do que chamamos de historicidade, a exemplo do homem cordial sobre o qual a História, de fato, não coloca em evidência. Ainda na ótica do sociólogo, a figura do negro causava mais aversão aos colonizadores portugueses que a do índio, que foi um forte aliado no processo agrícola. Mesmo assim, entendemos que *Casa-Grande & Senzala*, bem como *Raízes do Brasil*, não vislumbraram o grande hibridismo étnico que já dominava o Brasil em meados do século XVII. Além disso, o negro é fortemente vitimizado, apagando outras historicidades. Na recente obra *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, a questão racial no Brasil é recontada de maneira inédita e surpreendente. Ana Maria conta a história de uma velha escrava de nome Kehinde, nascida em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de 1810. Numa linguagem fluida, porém com tropeços do vernáculo português e do iorubá antigo, a escrava narra fatos da própria vida e também eventos do cotidiano cheio de historicidade que a História apagou. Ana, por meio de uma profunda pesquisa documental, levanta a hipótese de que a velha escrava teria sido a mãe do poeta romântico Castro Alves, filho de um português. Aqui vemos que os ditos também rasuram os escritos do romantismo, que tencionavam um embranqueamento também dos discursos, voltados para uma pureza racial que na prática estava longe de existir. Ao mesmo tempo em que o branco dominava o homem negro para a mão-de-obra escrava, por outro a mulher era objeto de desejo do português abastado.

Em *O Guarani* (1857), de José de Alencar, o dilúvio devastador é a providência divina para a formação de uma nova fundação nacional. Assim, mais uma vez, a figura do negro seria excluída definitivamente do processo de colonização do Brasil. Para Alencar, o hibridismo cultural ressurgiria numa nova versão, em que Peri, o bom-selvagem dotado de força, beleza e subserviência, fecundaria em Ceci, a herdeira da raça pura, as sementes de uma nova agência. Alencar propõe um retorno ao mito-fundador de raça, nação e língua menos complexo e mais original, afinal o elemento indígena já se fazia presente em solo brasileiro

quando os agentes colonizadores os dominaram, impondo-se como o novo dono da terra. Mas, pela ótica de Bhabha, podemos dizer que esta possível versão de *O Guarany* contraria a autoridade colonizadora, perturbando a lei e o desejo de uma pureza racial. Peri e Ceci romperiam a manutenção de uma agência isenta de hibridismos raciais.

Com efeito, o jogo da narrativa romântica atende aos discursos do texto colonizador, cujas rasuras começam a ganhar visibilidade a partir da segunda metade do século XIX e se tornam mais visíveis nos textos de Machado de Assis e Aluísio Azevedo. Entretanto, no início do século XX, emergem dos textos de João do Rio profundas contradições nos escritos oficiais da colonização brasileira, deixando-se ver a grande pluralidade étnica que sempre estivera enraizada no tecido social. Gilberto Freire, e Sérgio Buarque de Holanda omitem o exame minucioso dessas complexidades, visto que preferiram situar seus trabalhos nas figuras do negro (dominado), do branco (dominador) e do índio (insurgente e injustiçado), como elementos fundadores da nação brasileira.

Em princípio, João do Rio não tencionava promover um projeto literário diferenciado, para fixar na escrita uma identidade nacional altamente misturada. O cronista apenas desvelou as profundas fraturas étnicas no todo da agência Brasil. Os discursos produzidos pelos agenciadores dos vários projetos literários buscaram ensejar um sentido mais tranqüilo sobre o passado mitológico, como em *O Guarany*. Fazia-se necessário e urgente imprimir na prensa da mitologia racial a nova literatura brasileira, supostamente mais bem resolvida, para explicar a formação da identidade nacional. Entretanto, o projeto romântico fracassou na prosa, na medida em que optou pelas formas menos híbridas de miscigenação, da maneira que vemos em José de Alencar. Efetivamente, na poesia romântica de Castro Alves, especialmente em sua face voltada à crítica social, vemos o negro agonizar no fundo do navio chamado Brasil.

Por outro lado, o projeto realista, principalmente em Machado de Assis, começa a mostrar que no interior da agência reside um polimorfismo generalizado, às custas do novo ar fresco da cultura estrangeira. Nos últimos romances de Machado já vemos a presença constante de mestiços, estrangeiros europeus, migrantes de outras províncias, a exemplo de Quincas Borba. Nela vemos saltar das margens textuais os agentes de uma nova classe que figurava nas chamadas profissões subalternas e nas liberais: o cozinheiro espanhol e o barbeiro francês remontam no texto de Machado, ainda que de relance, o cenário altamente híbrido do último quartel do século XIX. Mais tarde, João do Rio lança o seu olhar crônico

sobre as mazelas deixadas por um palimpsesto pós-colonial, mixado a outras culturas, a outras origens dispersas no tecido-nação, em seus vários subsolos temporais. Essa grande mixagem étnica e cultural inicia-se desde o processo de colonização, passando pela presença dos jesuítas, e ganhando força no período do chamado "ciclo do ouro".

A partir da segunda metade do século XVII, um sem número de expedições estrangeiras, de todos os cantos do mundo, se embrenhavam nas matas de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, a fim de encontrarem o precioso metal. O Ciclo do Ouro foi decisivo na transformação da sociedade, garantindo a formação de uma nova classe em ascensão, como vimos em *O* guarany. Alencar alegoriza as expedições do início do século XVII, para dizer que os "aventureiros", da noite para o dia, transformavam-se em fidalgos abastados e respeitados pela sociedade local, a exemplo de D. Antônio de Mariz, o pai de Cecília, que montou grandiosa propriedade fazendária às margens do rio Paquequer, na Serra dos Órgãos e nas terras das tribos dos goitacazes e dos aimorés. Famílias abastadas da Europa adquiriam verdadeiros latifúndios para a exploração do gado, especialmente nas Minas Gerais, e acabavam por substituir as atividades agropecuárias pela exploração do ouro para a Coroa Portuguesa. Na bagagem traziam artefatos de toda ordem, em que prevaleciam peças da expressão barroca. Tais artefatos eram rapidamente copiados pelos escultores da localidade, cujo maior representante foi Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Em Ouro Preto, a antiga Vila Rica, o Mestre Aleijadinho traduziu a melhor expressão do barroco, em solo brasileiro, nas inúmeras igrejas. O Aleijadinho tinha mais de sessenta anos quando, em Congonhas do Campo, realizou suas obras-primas: as estátuas em pedra-sabão, em tamanho natural, dos 12 profetas (1800-1805), no adro da igreja de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, e as 66 figuras em cedro que compõem os passos da Via Crucis (1796), no espaço do santuário da mesma igreja. Aqui vemos o cruzamento da historicidade na História , pois os imigrantes europeus, além dos portugueses, promoveram a fixação de uma expressão artística emprestada da Europa, que vicejou em solo brasileiro pelas mãos de um escultor mestiço e de origem humilde: o Aleijadinho. O ideal de pureza racial e cultural já não cabe nos mesmos horizontes bem resolvidos do projeto romântico no nosso Brasil-colônia. A expressão barroca de Aleijadinho revela, portanto, os eventos de um cotidiano híbrido que os anais oficiais não querem detectar.

Diante desse cenário de inúmeras mixagens que se formou ao longo dos séculos, vamos observar que depois da Independência do Brasil, efetivada por D. Pedro I, em 7 de

setembro de 1822, o Brasil de fato não se libertou da Monarquia Portuguesa; antes, se viu mais ainda dependente economicamente da Inglaterra, financiadora da dívida brasileira com os Estados Unidos. Para Homi Bhabha, o sentido do pós-colonialismo é extremamente complexo, visto que o seu significado está para além de um suposto rompimento entre o país colonizado e o seu colonizador. No caso brasileiro, o século XIX é decisivo na formação de uma agência altamente compósita e de múltiplas influências. Além disso, a língua do pós-colonialismo no Brasil não é apenas tri-partida, porque ela é contaminada de múltiplas influências, a exemplos do tupi-guarani, das línguas africanas e das européias, entre tantos outros idiomas que transitavam no lugar de uma agência para sempre sem identidade.

João do Rio, em sua primeira e instigante obra *As religiões no Rio de Janeiro* (1905), desvela, pela via da religiosidade, um cenário pós-colonial de múltiplas tendências. Em outras palavras, o contexto brasileiro, depois de 1822, é fortemente marcado pela presença estrangeira e seus desdobramentos culturais. O cronista, sem a mediação das lentes da ficção, fixa em seus escritos uma realidade complexa e, por isso mesmo, desordenada, cujos anais agora nos possibilitam o acesso a uma historicidade que foi sonegada em outros escritos ensaísticos, a exemplo dos escritos de Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda, décadas depois. Nesses últimos, é como se a presença do negro com a sua cultura, seus cultos, sua língua, tradições e conflitos marcassem um único aspecto do contraditório do pós-colonialismo brasileiro: a miscigenação racial entre o branco e o negro. Por outro lado, a figura indígena vem à cena para dizer que os ditos e os escritos da agência-Brasil também são inventados pelo índio, como observamos primeiro em *O Guarany* (1857), depois em *Iracema* (1865).

Em síntese, não é arriscado afirmar que João do Rio inaugura uma escrita antecipadora ao Modernismo brasileiro, visto que os seus textos misturam a tinta fresca da realidade, da maneira como ela se apresentava, com uma linguagem mais próxima aos ditos do lugar. Se por um lado o cronista de D. João I realiza uma crônica direcionada aos interesses da Coroa Portuguesa, por outro, João do Rio tece uma crônica enredada na crítica efervescente sobre a realidade em volta. Realidade esta que não faz parte de projetos literários, mas que surpreende o cronista, ao presenciar na cena cultural brasileira a miscigenação intensa do branco, do negro, do índio, do mulato, do judeu, do árabe, do turco, do húngaro, bem como de tantos outros estrangeiros, vindos de todas as partes do mundo. Essa grandiosa miscigenação racial, religiosa, cultural, e lingüística é que faz surgir as fraturas no todo social. Em João do

Rio, vemos o crime e as manifestações religiosas moverem a roda-viva e inesgotável da realidade, da cultura, das mentalidades, dos comportamentos, da política, das ideologias e da historicidade da vida brasileira de modo geral:

> O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa. Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num pais essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á. São swendeborgeanos, pagãos literários, fisiólatras, defensores de dogmas exóticos, autores de reformas da Vida, reveladores do Futuro, amantes do Diabo, bebedores de sangue, descendentes da rainha de Sabá, judeus, cismáticos, espíritas, babalaôs de Lagos, mulheres que respeitam o oceano, todos os cultos, todas as crenças, todas as forças do Susto. (DO RIO, 1905, p. 11).

Aqui observamos os fragmentos agenciadores de uma cultura religiosa francamente heterogênea, na qual se vê as mais diferentes naturezas de culto e prática religiosa. Enquanto que João do Rio fixava em sua crônica essa engrenagem compósita do complexo cenário pós-colonial brasileiro, as contingências da historicidade tornavam menos fixas as estruturas de nação que o romantismo proclamou, na contraface da "independência" do Brasil, a exemplo de Iracema: um anagrama de América. Nessa obra de Alencar vemos ainda a tentativa de se recuperar um passado em suas bases míticas, a fim de inventar um lugar, uma origem, uma identidade nacional. A morte de Iracema simboliza, sem equívocos, a impossibilidade de invenção desse passado, pois Alencar excluiu sumariamente, de seus escritos, o elemento africano, como co-partícipe do processo de fundação da nação brasileira. Entretanto, vemos aqui também o contraditório dos escritos míticos de Alencar, é a urdidura do romance, visto que a índia Iracema não mais iria procriar novos mestiços. Moacyr, o filho da dor, único herdeiro da fusão étnica, e tendo sido criado e batizado no catolicismo nas terras estrangeiras do pai branco, o português Martim Soares, tende a se distanciar cada vez mais das origens maternas. Mas Alencar também erige mais um contradito nos seus escritos, direcionado para o apagamento de uma América que se formaria a partir da fusão apenas de dois elementos, neste caso o elemento branco e o indígena.

Décadas mais tarde, João do Rio, um mestiço de família não abastada, sofrendo de obesidade e hipotireoidismo, foi se tratar em Poços de Caldas, nas Minas Gerais, de onde escreve o romance epistolar *A correspondência de uma estação de cura*, publicado em 1918.

JR radiografa agudamente as contingências históricas que os discursos oficiais sobre a colonização brasileira tentaram apagar. Tais contingências converteram-se nas mais estranhas mazelas que a Independência, assim como a Proclamação da República, em 1889, não foi capaz de minimizar:

> Não há dúvida alguma que seria interessante narrar a minha vida toda - para que se verifique que a Fatalidade faz e guia o homem e que eu tenho tanta culpa de ser o Dr. Antônio, como Napoleão de ser Napoleão, José Bonifácio de ter sido José Bonifácio ou a Pepa Ruiz de ser a Pepa até agora. Mais. O público, lendo a verdade a meu respeito, contada por mim mesmo, verá que esse grande bandido, tirando o ato considerado pela sociedade [como] crime, é um homem como qualquer outro, exatamente igual ou talvez melhor, e às vezes menos criminoso que outros sujeitos até depois de morto respeitados. Não digo isso para fazer galeria. Digo a verdade, e meta cada um a mão na consciência e veja se no descalabro social um rato de hotel é tão digno de culpa. (DO RIO, 2000, p. 38).

Para concluir a nossa abordagem do momento, é preciso dizer, pois, que o processo de hibridismo cultural na agência-brasil, acentuou-se com a vinda da Coroa Portuguesa, em 1808, rompendo, assim, o pacto colonial. D. João VI, ao anunciar a famosa abertura dos portos às nações amigas, induziu a entrada das mais diferentes etnias no Brasil, cedendo lugar a um território instável e desprovido do sentimento de xenofobia, que vigorava em outros países da Europa e também nos Estados Unidos, da outra América. A ex-colônia, em 1815, foi elevada à categoria de Reino Unido a Portugal e Algarves. Nessa rota de análise, surge no século XIX um outro cenário do Brasil pós-colonial, em que a busca pelo novo, pelo diferente, atraia a atenção das "nações amigas". As subjetividades estrangeiras rapidamente aclimatavam-se em solo brasileiro, e as famílias abastadas passaram a concorrer com os latifundiários nas várias províncias. Os que chegavam à procura de algum trabalho geralmente permaneciam na Corte, e substituíam por vezes o trabalho escravo. O cotidiano, assim, é alterado sobremaneira, e os que não conseguiam fixar-se em algum trabalho, engrossavam as hordas de vagabundos, malfeitores e contraventores, propiciando o aumento da criminalidade. Fatalidade da história ou contingências da historicidade? A nossa resposta, mais uma vez, está em João do Rio, que na sua autobiografia de um outro autor, lançou mão desse cotidiano perturbador, escrevendo a historicidade de seu tempo presente, para dizer que o Brasil pós-colonial foi, sem dúvida, mal-formado pelas mazelas da criminalidade e das vicissitudes que aqui encontraram o clima perfeito para uma flanagem sem fronteiras, pelas

ruas da *belle époque*. Essa historicidade é o lugar da memória do Rio de Janeiro que tem nos escritos de João do Rio a memória de um passado, que nunca passará.

No próximo tópico, vamos estudar os escritos do Dr. Antônio sob a ótica de um grande arquivo de memórias, dispersas no bojo da historicidade, e também as impressões do não-dito em torno da criminalidade, focalizada pelas lentes de João do Rio.

3.3. A escrita do si, a autobiografia de ficção, os arquivos da historicidade e o lugar das Memórias de um rato de hotel na efetividade do cotidiano

Neste tópico, vamos investir o nosso estudo comparativo no que Michel Foucault (2004) denomina de "efetividade do cotidiano", isto é, o conjunto das ocorrências da realidade em seu aspecto concreto. Nelas estão envolvidas as circunstancialidades do presente, bem como as contingências da História. Ao longo de nossa Tese, vimos discutindo as obras *Memórias de um rato de hotel* e *Bandoleiros* na perspectiva da historicidade, sendo esta a matéria dos eventos do cotidiano, e, portanto, a substância viva da autobiografia de ficção. Agora vamos distinguir pontos incongruentes na disjunção entre a escrita do si e a autobiografia de ficção. Nessa seção tomaremos a proposição da efetividade do cotidiano, à luz de Foucault, como a chave que liga, ao mesmo tempo em que separa essas duas vertentes. Seria possível alargar os horizontes de expectativa em torno das narrativas do presente em primeira pessoa, para o campo da autobiografia de ficção como gênero? Para responder a esta reflexão, vamos distinguir primeiro a escrita do si da autoficção. Depois, teceremos entre elas os fios comuns - e também os divergentes.

Na primeira, intuímos os cortes e os recortes próprios das narrativas de memórias, dos diários, das epístolas, das confissões, das escritas íntimas, a exemplo das cartas trocadas entre Lucilius e Sêneca, como estudamos no primeiro capítulo. Na segunda, vemos a sublimação das profundas fraturas na efetividade do cotidiano do escritor, a partir de suas máscaras autorais, como vimos em João Gilberto Noll.

Ao longo de nossa Tese, propusemos que a garantia da autobiografia de ficção deve-se à presença de um Eu-narrador, que habita tanto o espaço da memória quanto o lugar do imaginário autoral. Defendemos também a tese de que a realidade é o *locus* enunciativo da subjetividade agônica na composição da escrita do si. Além disso, intuímos a presença de aspectos importantes na configuração da autobiografia de ficção, como a imanência, a auto-reflexividade, a memória do futuro, a historicidade e o Eu-narrador, entre outros. Esses aspectos engendram a tese da autobiografia como gênero literário, seja no campo da ficção, seja no da vivência real de um Eu-autor . No entanto, é necessário apontarmos as nuanças que pontilham a linha divisória entre a escrita do si, em *Memórias de um rato de hotel* e a autobiografia de ficção, em *Bandoleiros*.

Na escrita do si, o Eu-autor pretende apresentar certa coerência simétrica entre os fatos da sua vida, e os da efetividade do cotidiano. Ele intenciona criar evidências de veracidade

sobre esses fatos, a fim de convencer o leitor de sua autoria sobre os escritos. Nas *Memórias de um rato de hotel*, João do Rio diz tratar-se de um texto escrito por um presidiário, que lhe conferiu o ofício da redação. Por essa razão, o cronista exime-se dos direitos autorais, atribuindo a um outro autor o relato supostamente verídico em torno dessas memórias.

Por outro lado, na autobiografia de ficção, o escritor não tenciona, a priori, projetar na escrita evidências de seu cotidiano. Ele não pretende reconstruir fatos e datas de sua vida, numa moldura verossimilhante à realidade. O Eu-narrador é a máscara autoral do escritor, e escreve na primeira pessoa as lembranças fugazes de seu cotidiano. Na autoficção, de modo geral, o Eu-narrador é inominado, como vimos em *Bandoleiros,* além de outros romances de João Gilberto Noll, exceto *Canoas e marolas* (1999) e *Lorde* (2004). No primeiro, a escrita do si é assumida por um tal de João, que narra fatos de sua efetividade cotidiana num ritmo imerso na calmaria da preguiça. O personagem João, mesmo sofrendo de uma preguiça existencial irremediável, parte em busca de uma filha que nunca conhecera. Nessa trajetória, ele se afunda cada vez mais no torpor anímico, como se afundasse lentamente na areia movediça da própria vida, para assim evitar a aceleração devastadora do capitalismo tardio. Em *Lorde*, o Eu-narrador assume a identidade nominal de um João Gilberto Noll, que descreve acontecimentos envolvidos numa viagem entre Porto Alegre e Londres. O escritor promove uma espécie de pacto autobiográfico, antes consigo mesmo que com o leitor, a fim de ficcionalizar ocorrências de sua efetividade cotidiana. Sabemos ser verídica a viagem que Noll fez a Londres a convite do Professor David Treece, como Professor visitante em King's College, no primeiro semestre de 2004.

Contudo, o Eu-narrador pode possuir um nome de "batismo" diverso do nome do escritor que assina a obra, como nas *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant'anna. Na autoficção, o Eu-narrador não pretende convencer o leitor da veracidade de seus escritos ou mesmo buscar verdades e sentidos éticos na realidade social. Liberamos, pois, a autobiografia de ficção, no campo literário, das amarras repressivas da verdade, da maneira que encontramos em outros estudos sobre a autobiografia de cunho verídico, ou factual. Não é de nosso propósito especular tais proposições ligadas aos intentos de se buscar um juízo de verdade ou falsidade, a despeito dos eventos concretos da vida do escritor, mesmo que a narrativa ocorra em primeira pessoa. Para o Professor Costa Lima (1996), a escrita memorialista, assim como os relatos autobiográficos, devem necessariamente criar vínculos

na realidade autoral, a fim de que o pacto autobiográfico não sofra sanções por parte dos leitores. Vejamos:

> Ser o narrador idêntico ao autor significa que nunca poderá apresentar um eu forjado ou uma incursão ficcional. Dentro de um processo de comunicação - e os gêneros já sabemos que remetem, por fim, a um processo dessa ordem -, a liberdade dos parceiros é limitada pelas regras que presidem o discurso que exercem (melhor seria dizer, o discurso que os fala). O fato, portanto, de que memórias e autobiografias não possam ser plenamente confiáveis como documentos históricos não afeta o seu caráter de escritos de boa fé. Contrariar esse princípio básico torna seus autores sujeitos a uma sanção social, sob a forma de processo, da fama de mentiroso ou de transformar a própria vida em um romance. (COSTA LIMA, 1996, p. 252).

Tais premissas de Costa Lima tornam-se frágeis, em nossa Tese, quando consideramos a autobiografia, seja ela factual ou ficcional, na perspectiva da efetividade do cotidiano. Quanto mais inconscientes forem os escritos do si mesmo, mais autêntico será o documento vivo da realidade na qual o escritor está submerso. Nessa ótica, a autobiografia é o documento vivo da historicidade de um Eu-autor. Portanto, entendemos que a autobiografia discute mais profundamente os eventos do cotidiano do que qualquer peça historiográfica, pois nessa última, o relator sempre será parcial diante dos eventos da História. Nos comentários de Costa Lima, vemos uma interpretação sobre as memórias e a autobiografia numa perspectiva repressiva e sectária. No nosso entender, não caberia dizer que ambas são destituídas do caráter histórico, mesmo que configurem escritos de “boa fé”. As memórias e a autobiografia não carecem de “boa ou má fé” diante de um leitor-censor, menos ainda pretendem um esboço tão arraigado a um sistema normativo, em que a veracidade ou falsidade dos escritos sejam o foco mais importante, como propõe Costa Lima. A realidade em si mesma compreende uma gama infinita de significados simbólicos e, por isso mesma, ela concentra um novelo estético, tingido pelas cores vivas do cotidiano. Cabe ao autobiografista desenrolar o novelo de sua realidade, real ou imaginada, e tecer aquilo que melhor lhe vem à memória no pano da ficção.

Por outro lado, o que está no jogo da escrita do si não é a vida do Eu-autor, ou mesmo da vida de quem supostamente possui os direitos autorais sobre a obra editada, mas sim as ocorrências simbólicas da historicidade, melhor dizendo: da história da cidade. No campo literário, observamos a escrita do si pelo fio natural da tendenciosidade de um Eu-autor, que

de maneira consciente ou inconsciente, apropria-se das ocorrências efetivas do que vê à sua volta, a fim de preencher o esqueleto pálido da memória.

No censo comum, acessar a escrita do si significa penetrar no lado mais íntimo da vida do escritor, a fim de rastrear as suas confissões permeadas por revelações inusitadas, inconfessáveis em público. Na contemporaneidade, um bom exemplo disso são as cartas do escritor Caio Fernando Abreu, compiladas pelo Professor Ítalo Moriconi (2002), em um único volume. Nele lemos um interessante elenco de correspondências ativas, isto é, cartas enviadas pelo jornalista aos amigos. Já as correspondências ditas passivas, isto é, recebidas por Caio Fernando, não tiveram autorização, por parte da família, para publicação. A escrita íntima de Caio revela, sobretudo, a trajetória política e intelectual do jornalista nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, antes de sua morte. Por meio das cartas, é possível ganharmos acesso a cenas e cenários da realidade brasileira, e também às várias realidades estrangeiras, pelas quais Caio Fernando transitou, especialmente a de Londres. Caio, nessa vasta coletânea, mostra toda a angústia sobre a efetividade do cotidiano, com a qual ele se debatia. Sem equívocos, o jornalista, ao escrever cartas aos amigos, não tencionava imprimir nelas verdades sobre a realidade, ou sobre si mesmo, mas, principalmente, gritar à sua revolta sobre um mundo caótico e injusto. Mesmo assim, o leitor acaba por alcançar nas suas entrelinhas as mazelas desses contextos habitados por Caio, em sua inconformidade entre os ditos e os escritos do poder.

Na atualidade, a escrita de cunho autobiográfico ganhou uma extraordinária dimensão literária, e parece mover com eficiência as roldanas da indústria cultural. Recentemente, o escritor português Javier Cercas publicou mais uma de suas autobiografias, liberada da ficção para cair nos grilhões da efetividade de um cotidiano conturbado e contaminado pela guerra do Vietnã. Cercas, em *A velocidade da luz* (2006) revela aspectos de sua própria vida, para ocultar outros, que são mais próximos da claridade ofuscante da verdade. Aquilo que não se conta é sempre mais interessante do que aquilo que está mais evidenciado no texto.

Para o escritor, a autobiografia é como uma ponta do iceberg da vida, em que os noventa por cento que estão submersos, no mar revolto da memória, é bem mais instigante do que os dez por cento que o Eu-autor libera das águas profundas do seu espírito . Comenta Cercas: “os romances são autobiográficos. Um escritor parte sempre da sua própria experiência, e escrever consiste em dotar essa experiência individual com um significado universal” (*Mil folhas*, Lisboa, 11 de março de 2006). Essa pista de Cercas nos leva aos

tortuosos caminhos que aproximam a escrita do si da autobiografia de ficção. Em ambas há um saber envolvido, implicado no próprio ato da escrita. Este saber refere-se ao conhecimento que o autor tem sobre si mesmo, sobre os eventos de sua vida, e também sobre as ocorrências simbólicas do cotidiano.

Cercas acredita que o escritor tem que fazer uma escolha em torno de um saber de si mesmo, porque é impossível narrar na integralidade todos os fatos da vida no espaço restrito de um livro, ou mesmo de uma biblioteca inteira. A vida é, então, essa biblioteca, cujos livros estão dispersos nos arquivos da memória. Cabe ao autobiografista escolher aqueles que melhor traduzem os aspectos inusitados da própria vida. A vida e o livro abrem-se como janelas vivas da alma, por onde passam as verdades e as mentiras do Eu-autor. Javier Cercas considera que ao escrever uma história falsa, isto é, puramente fictícia, tenciona alcançar uma verdade muito mais profunda. Desse modo, uma verdade particular transforma-se numa verdade universal, porque o escritor cria uma identificação com o leitor.

Na autobiografia *A velocidade da luz*, Cercas, a partir de suas próprias experiências mundanas, bem como a partir de suas próprias "verdades" e "mentiras", reflete sobre acontecimentos da efetividade do cotidiano em um aspecto que afeta a todos: o mal. Na ambiência da guerra, o escritor mostra como as pessoas mais comuns são capazes de cometer barbaridades. Assinala ainda o escritor: "A natureza humana é de uma complexidade infinita e a arte deve jorrar luz sobre ela. Eu não quis condenar a guerra. Pretendi saber como é que alguém, um ser normal, poderia converter-se num monstro" (*Mil folhas*, Lisboa, 11 de março de 2006). Numa experiência limite, Cercas desvela, nessa historicidade, não apenas os cenários arruinados da guerra, mas, sobretudo, as cenas da natureza humana inscritas na autobiografia com as tintas da maldade.

Outra instigante autobiografia factual, lançada em fins de 2005 em Portugal, é a da escritora Maria Filomena Mônica, que com mais de sessenta anos foi em busca das verdadeiras origens de sua mãe, que era filha de "mãe solteira". *Bilhete de identidade* (2005) configura a escrita de si mesmo, isto é, o livro narra fatos inusitados da vida da escritora, no momento em que ela descobre, em 2001, que a sua mãe não tinha identidade paterna reconhecida. O fato é corriqueiro, embora condenado nas sociedades conservadoras, mas se torna interessante às custas da narrativa autobiográfica, à beira do abismo da ficção.

O passado de sua mãe foi-lhe inteiramente ocultado, e é exatamente este o argumento que move Maria Filomena para a sua escrita de si, que aqui envolve a escrita de um outro Eu-

autor: a sua própria mãe. Maria Filomena assume a escrita de um outro por meio de sua voz autoral, do mesmo modo com que João do Rio escreve as *Memórias de um rato de hotel* por meio da fala de um outro Eu-autor. Denominamos este tipo de escrita do si de 'alterbiografia', pois nela o que está no foco é a vida de um outro autor, que "empresta" a sua narrativa de vida a um Eu-narrador. Comenta a escritora: "A única coisa que me interessava era entender o motivo que levara a minha mãe a roubar-me parte do meu passado. Como fora possível que nunca me tivesse contado nada?" (*Mil folhas*, Lisboa, 10 de dezembro de 2005).

Por pura coincidência do destino, Maria Filomena, quando pesquisava os arquivos de memória em torno da vida de Eça de Queiroz, de quem é biógrafa, descobriu o mesmo fato sobre o escritor, isto é, ele também não tinha a identidade paterna reconhecida. Tal fato impulsionou Filomena para ir em busca de suas próprias origens maternas. Nessa alterbiografia, o foco é a questão da identidade, a partir de uma história pessoal, que formata o fundo de centenas de outras histórias, criando, assim, identidade com outras autobiografias de vidas pela metade, dispersas no bojo social.

Através de cartas e também por meio da história oral de sua avó materna, a escritora tenta reconstituir esse passado que não é apresentado na sua integralidade, mas apenas como a imagem de um quebra-cabeças de mil peças, no qual estão faltando muitas delas: "Até aos sete anos, a minha memória tem muitas clareiras (...) Apenas me lembro dos passeios ao Chiado, de eléctrico, com a minha mãe e a minha irmã. Íamos sempre as três impecavelmente vestidas" (*Mil folhas*, Lisboa, 10 de dezembro de 2005). Os pedacinhos da memória de Filomena vão desvelando a tinta fresca da historicidade, em que vemos projetados os comportamentos, as mentalidades, os discursos, a cultura.

Com efeito, as autobiografias não cessam de chegar ao mercado editorial em várias partes do mundo. Aliás, podemos afirmar que tal fenômeno contribui para a solidificação da autobiografia como gênero literário. No momento em que o mundo passa pelo septuagésimo primeiro aniversário do final da segunda guerra mundial, o escritor alemão Günter Geras é responsável pela grande polêmica em torno de sua autobiografia, intitulada *Descascando a cebola* (2006). Em tom confessional, o escritor narra, sem meias-tintas, a sua participação nas fileiras da vanguarda militar nazi, quando tinha apenas dezessete anos. Esse aspecto da vida do escritor e intelectual alemão foi guardado por ele a sete chaves, fato que foi alvo dos mais adversos sentimentos, tanto na Alemanha, quanto fora dela: "Günter Grass, trocando um

bocado os pés pelas mãos, afirmou que toda a sua vida tinha vivido com este sentimento de culpa. E que já não agüentava mais este segredo" (*Mil folhas*, Lisboa, 29 de agosto de 2006).

Por outro lado, entre as autobiografias factuais e as de ficção, descortinamos um entrelugar de uma outra narrativa assumida como uma autobiografia de cunho verídico. Nela o escritor adota o texto como um relato de experiência, em torno de sua própria vida. Trata-se de uma "farsa" que nem sempre é aceita com tranqüilidade pelo leitor, no momento em que ele descobre que o tempo investido na leitura foi logrado por uma narrativa que não produziu os efeitos do pacto autobiográfico, como diz Philippe Lejeune (1975).

Um exemplo bastante interessante é o livro de Contos intitulado *Maldito coração* (2006), de J. T. Leroy. Em dez contos, Jeremia, o filho de uma prostituta, narra a vida pervertida da mãe e como ela o obrigava a também se entregar, vestido de menina, para homens nas estradas norte-americanas. Sarah, entre muitas perversões, ensina Jeremia a roubar em supermercados, e os momentos raros de carinho pelo filho são motivados pela bebida e pelos antidepressivos, ou pela falta deles.

Em um mundo sem referências positivas, Jeremia narra a sua trágica experiência de vida para dizer que a violência, a perversão sexual e a degradação humana são rotas revisitadas pela banalidade da vida material. Nesse espectro, poderíamos situar essas narrativas a partir do que chamamos de autobiografia de ficção, porque não é a vida do escritor que de fato está sendo narrada, e sim a vida de um outro Eu-narrador, como vimos em *Bandoleiros*.

Coração maldito também é assinado por um pseudônimo, J. T. Leroy, que não corresponde à verdadeira identidade autoral, porque os contos são escritos por Laura Albert, uma roqueira decadente. A farsa agora está completa, porque nem mesmo a identidade autoral é revelada ao leitor. Mas será que devemos questionar o motivo de se ocultar os direitos autorais sobre uma obra, que se pretende autobiográfica? Por que Laura Albert esconde-se por trás da máscara de um outro escritor, que assina o livro de contos como J. T. Leroy? Questões que também se aplicam para um exame mais profundo sobre os direitos autorais envolvidos nas *Memórias de um rato de hotel*, assinadas não por Paulo Barreto, ou pelo seu pseudônimo mais conhecido, João do Rio. Como já estudamos, as Memórias são assumidas por um presidiário, de nome Artur Antunes Maciel. Ele narra as suas memórias a um jornalista de dentro do cárcere sob o pseudônimo de Dr. Antônio. Nas *Memórias* o que está em jogo não é a autenticidade do relato, e sim os motivos pelos quais levaram João do

Rio a se eximir da autoria desse texto. No caso de Laura Albert, talvez o fato de ela ser uma roqueira decadente explique muito do conteúdo da narrativa, assim como a ruptura do pacto autobiográfico. No caso de João do Rio, a quebra do pacto ocorre noutro sentido, porque não é de fato a vida do cronista que se faz presente no bojo da narrativa, mas, antes, a vida de um presidiário, com larga experiência em roubar hotéis de luxo, na então *belle époque* carioca.

Mas, por falar em hotéis, mais uma instigante narrativa autobiográfica nos caiu nas mãos. Trata-se de uma compilação autobiográfica realizada pelo escritor francês Olivier Ralem. A narrativa instigante e voraz engloba uma centena de descrições minuciosas de quartos de hotéis de luxo, nos quais o escritor estivera hóspede, em vários cantos do mundo. "Não me lembro de nada, vou pelo menos lembrar-me dos quartos de hotel" (*Mil folhas*, Lisboa, 29 de abril de 2006), diz Olivier, por ocasião da publicação de seu livro em Portugal, *Suíte no Hotel Crystal* (2006). Preferindo a narrativa autobiográfica, o principal argumento usado por Olivier é justamente o de que a sua memória é falha e, por isso, resolveu deter as lembranças das várias estadas em hotéis de luxo na escrita de si. Olivier diz não se lembrar de fatos da vida e, nesse sentido, decidiu materializar em livro as suas aventuras de hóspede, descrevendo minuciosamente os quartos de hotéis. Aqui vemos que memória e autobiografia andam lado a lado.

Mas, o que poderia ser algo banal, para outros escritores, transformou-se num exercício de memória e de vocabulário, já que por vezes escapava-lhe o nome concreto de alguns objetos de uso exclusivo dos hotéis. O escritor francês tem a vida represada na memória, e por essa razão tem dificuldade de relembrar as ocorrências de seu passado. Nesse sentido, ele realiza a escrita de suas memórias do presente, anotando com rigorosa precisão os mínimos detalhes dos quartos, em um grosso bloco de notas. A resistência ao esquecimento é a força centrífuga que move o escritor cada vez mais para longe dos acontecimentos que já se fizeram em passado. O que importa agora para ele é a efetividade do cotidiano, os objetos e seus nomes, o jogo tradutório em outras culturas e, sobretudo, a escrita de si, essa pretensiosa que inscreve para sempre a historicidade de um lugar que abriga diferentes narrativas, diferentes oralidades, e, portanto, diferentes memórias do futuro.

Olivier Rolin sem dúvida não praticava os mesmos crimes que o nosso *representative man,* o Dr. Antônio, nos hotéis onde pernoitava. O crime era de outra monta, porque ele apenas assaltava o tempo presente na absolvição de sua falha memória, descrevendo fielmente o interior dos quartos. A certa altura o narrador diz: “Todos estes quartos existem. Se não

acreditarem, podem ir aos sítios e ver que os quartos são exactamente assim. E isso é verdade." (*Mil folhas*, Lisboa, 29 de abril de 2006).

A primeira anotação foi de um quarto de hotel na Argentina, onde o escritor hospedou-se para escrever uma biografia de Jorge Luís Borges, em 1999. A última descrição ocorreu em Montevidéu, quando percebeu que tinha em mãos um farto e inusitado material, em 2005. O escritor-viajante, de posse do seu "diário de bordo", leva consigo apenas mapas na bagagem, como também faz o Eu-narrador de *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll.

O Eu-narrador do romance de Noll é um ex-ator de telenovelas, anônimo e desempregado. Depois de ter se hospedado em alguns hotéis e pousadas, entre Rio de Janeiro e Porto alegre, vivencia situações-limite que o coloca em roteiros nada turísticos. Dessas estadas em lugares por vezes áridos, por vezes insólitos, retém na memória do texto as impressões do lado mais banal da vida:

> Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir. Abri a torneira da pia, passei água pelo rosto, cabelos, pescoço. Ouvi um relógio bater distante. (NOLL, 1997, p. 380).

Olivier catalogou uma série de objetos comuns nos vários quartos em que estivera, e o mais usual deles foi o espelho. Em todos os quartos o espelho parece garantir o afastamento da solidão. O hóspede duplica-se através do seu próprio reflexo, conversa com a sua imagem virtual, percebe as suas próprias fragilidades, como faz também o Eu-narrador de *Hotel Atlântico*. Dissertando sobre o texto autobiográfico, Costa Lima diz que "memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos" (LIMA, 1996, p. 243).

Na medida em que a narrativa avança, Olivier vai adentrando por quartos fechados, sem espelhos, sem portas ou janelas. Quartos que mais se aproximam de uma alucinação onírica, ou mesmo conferem o lugar fechado do inconsciente. Nesta altura, a narrativa autobiográfica de Olivier assume um caráter extremamente ficcional, levando o leitor a habitar o universo inconsciente do escritor. O Dr. Antônio, ao contrário, não está interessado

em se projetar especularmente nos espelhos dos vários quartos em que se hospeda, mas, antes, especular o perfil de cada hóspede dos hotéis de luxo, a fim de lhes esvaziar a carteira:

> O fato é que atentei no coronel Veríssimo Rego Barros e que resolvi fazer-lhe uma visita. Pela madrugada, pois, antes de partir, fui até ao seu quarto, empurrei a porta. O milionário chegara recheado de dinheiro e dormia simpaticamente. A porta não estava fechada. Apenas cerrada. Sempre a imprudência!
> Resolvi, então, aliviar o terno que o coronel dependurara. Tirei-lhe o relógio, as jóias, dois contos em dinheiro. E num bolso encontrei duzentas ações do Banco da República. Era alguma coisa. Guardei-as. Como o coronel continuava roncando e havia na mesa do seu salão papel e tinta, escrevi estas palavras:
> "Imprudente! Fecha a porta agora."
> Depois saí. A grande soma não podia fazer diferença a Veríssimo Rego Barros, simpático milionário que ocupava nos Estrangeiros a frente do primeiro andar. Saí, pois, sem remorsos, tocando para a Central. Apenas, é claro, voltei à cidade e entrei noutro hotel. (DO RIO, 2002, p. 130).

Na autobiografia do Dr. Antônio vemos um forte sarcasmo atravessar as cenas do crime. Tecendo uma grande ironia ao “destino” das vítimas, ele mostra que a grande quantidade de dinheiro encontrada com os hóspedes também não era proveniente do trabalho honesto. O Dr. Antônio assim ia de hotel em hotel praticando pequenos e grandes furtos, fosse de dinheiro, fosse de valiosos objetos. Os jornais publicavam os escândalos em grandes manchetes de primeira página, porém o gatuno não se dava por vencido. Fato que instigava a curiosidade pública sobre a exótica figura do gatuno de casacas. Não raro, o Dr. Antônio era visitado na penitenciária por fazendeiros e celebridades da bela época, que lhe ofertavam grandes somas em dinheiro, e outras regalias, apenas pelo prazer de ouvir as suas incríveis histórias:

> Recuei com dignidade. Ele riu.
> - Deixe de história. Tenho todas as informações da polícia de S. Paulo. Você nunca foi Artur Macedo, funcionário do Tesouro. V. é gatuno, conhecido em S. Paulo.
> Encarei-o de frente:
> - Que tem isso? Um homem pode muito bem ser gatuno em Londres e homem sério em Paris!
> A frase fez fortuna. O delegado riu, levou-me bondosamente para a cadeia, onde estive três meses. Mas passei três meses admiráveis como fenômeno. Eu tirara num fotógrafo o meu retrato de chapéu alto, luvas e capa espanhola. O agente da estação pô-lo em lugar bem visível com um

> anúncio: o célebre "Dr. Antônio", que se acha preso na cadeia desta cidade. Os fazendeiros divertidos com o retrato não deixavam de ir ver-me. E conversavam comigo, riam, davam-me largos dinheiros. Deram-me tanto dinheiro que nunca, durante os meses que passei preso, comi a comida da cadeia.
> Vinha sempre de fora, e quando saí, tinha moeda farta para as primeiras despesas.
> Esse caso dos fazendeiros que passavam por S. Carlos do Pinhal afirma bem alto a atmosfera de inteligência de S. Paulo. Eles sabiam distinguir o gatuno inteligente e prendendo-me não me queriam mal. As perseguições são para este Rio de Janeiro. (DO RIO, 2000, pp. 205-6).

Depois de "provar" a sua inocência, à custa de truques em se desfazer da prova do crime sob o olhar desatento do agente penitenciário, e outras artimanhas, Dr. Antônio vai reconstituindo a memória dos hotéis de luxo da cidade, e também uma memória que está para além dessas ocorrências simbólicas. De um lado vemos a memória do crime no submundo da *belle époque* carioca. De outro, vemos a memória do dinheiro, localizada fundamentalmente nas mãos de fazendeiros, políticos e comerciantes, e também nas mãos de imigrantes estrangeiros. Esses últimos vinham da Europa, especialmente de Paris, para buscar atrativos comerciais na Capital Federal. Os franceses eram atraídos pela "verossimilhança *belle époque*", que buscavam decifrar no texto mal acabado do projeto de Pereira Passos: "Ao cabo de três dias fazia desaparecer a valise de um francês, com 200 libras e o relógio. O dono do Giorelli chamou a polícia, fizeram um estudo dos hóspedes e eu, indo pela Rua do Sacramento para pôr no prego o relógio do francês, fui apanhado por um agente." (DO RIO, 2000, p. 131).

Impossível ler as *Memórias* sem darmos boas gargalhadas, principalmente pela atualidade do tema. Desta feita, e sem ter como escapar, o nosso *sportsman* das práticas ilícitas é obrigado a se "hospedar" na detenção, localizada nas proximidades do centro da cidade. Pelas descrições das ruas, concluímos que se trata da Casa de Correção da Corte, fundada pelo então Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, Evaristo da Veiga. Aos olhos do Secretário, a instituição serviria para isolar uma parcela do corpo social vista como desordeira, e também para oferecer trabalho aos indivíduos, combatendo a preguiça e a inépcia, tornando-os assim úteis a seu país. O próprio Regulamento da Casa de Correção de 06 de julho de 1850 classifica os prisioneiros condenados a cumprir a pena de prisão com trabalho em duas divisões, a correcional e a criminal, contemplando assim a importância do trabalho na instituição.

Depois de ter escapado por várias vezes de uma pena mais longa, em razão da falta de provas, agora o Dr. Antônio tinha de cumprir longos vinte e um meses na penitenciária, sob o artigo 336 do Código Penal. Assim o nosso "Arsène Lupin" vai reconstituindo também a memória do cárcere, do sistema prisional na República, bem como a memória sobre a cultura das práticas ilícitas, fossem elas na classe abastada, fossem no submundo que habitava o lado decadente da bela época. As casas de detenção do Rio de Janeiro eram, em sua maioria, remanescentes do período colonial, a exemplo do Calabouço dos escravos, o Aljube e o Arsenal da Marinha. Lugares insalubres, degradantes e de subjugação humana. Neles também se encontravam alienados mentais, prostitutas, escravos libertos e fugidos de seus donos, homens, mulheres, e toda sorte de gente:

> O meu julgamento foi menos sensacional. Não foi mesmo nada sensacional. O advogado bateu em todas as teclas, assegurando que não havia provas. Mas contra mim havia a fama. A crença popular considerava-me o único rato de hotel. De modo que depois de estar várias horas sentado no banco dos réus, fui condenado. Apelei. Mas na Detenção. E são desses meses que passei na Detenção e na Correção que se compõem estes capítulos das minhas memórias. (DO RIO, 2000, p. 162).

Ao analisar as *Confissões* de Rousseau (1712-1778), Costa Lima insiste na tese da autobiografia como retrato de si mesmo, que tem como foco os flashes da própria vida pessoal, em que o autobiografista realiza um percurso narcísico. Costa Lima acredita que o relato autobiográfico não pode ser entendido como documento histórico, da maneira que muitos entendem as *Confissões* de Rousseau. Para o teórico, a autobiografia tende a configurar o relato preciso de certos aspectos da vida de um Eu, que pretende mostrar uma unidade com os fatos já vividos. Fatos reais, indicando decorrência de tempo. Tempo que não volta, posto que converte a escrita em máscara mortuária, de luto. No entanto, queremos contrariar essa lógica para dizer que a escrita do si é o documento da historicidade, que permite o acesso não apenas aos fatos da vida de um Eu-autor, mas, sobretudo, aos fatos vivos da História, da política, da sociedade, da cultura, das mentalidades e da ficção: esta como processo dinâmico da memória, do imaginário e da linguagem. Nessa ótica, podemos dizer que a Literatura é o *locus* enunciativo da renovação da História, em suas bases menos tradicionais e mais "nômades". Apenas o texto de ficção é capaz de concentrar as trajetórias "nômades" do escritor, a exemplo de João do Rio, que encarnou o nomadismo na figura do eterno *flâneur*, movendo-se pelos diferentes espaços das ruas, fossem eles feios ou belos.

Dessa trajetória nômade é que o cronista acessou os textos da escrita do si e do outro, assim como os textos da cidade e os da historicidade.

No entanto, agora lemos as memórias de um Eu-autor que tem no espaço minúsculo do cárcere o lugar de enunciação de seu relato de nômade pelos hotéis de luxo da cidade. O espaço da prisão também se converte em cárcere da memória, liberada nas centenas de páginas escritas pela mão ágil de um jornalista, cujo nome o Dr. Antônio não quis se lembrar. Interpretamos tal fato como a chave que abre a porta enigmática da escrita do si, em que o relato da vida de um presidiário é escrito por um outro Eu-autor. Artur Antunes Maciel, a partir de sua história oral, desenha o retrato desconfigurado da cidade e seus eventos. Nessa autobiografia não há virtudes ou reminiscências emocionantes da infância, que venham compor um belo quadro narrativo. Não há um relato palpitante cheio de aventuras de mocinho contra bandido, tampouco confere representações morais e políticas sobre as experiências vividas na luta contra a opressão social, como vemos em *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos. Essa autobiografia de Graciliano configura uma dupla máscara mortuária, para utilizar a expressão de Costa Lima. Na primeira, temos a memória de um tempo preso ao passado; por isso ela compreende uma memória de luto. Na segunda, ela diz respeito à publicação póstuma, já que o livro foi publicado poucos meses depois da morte de seu escritor. Para concluir, nas memórias do Dr. Antônio, o que está em foco não é apenas um retrato de si mesmo, com moldura bem ou mal acabada, mas, antes, o olhar do lado de dentro de um contexto extremamente complexo e cheio de mazelas das mais variadas ordens. *Memórias de um rato de hotel* traz à luz diferentes textos autobiográficos da historicidade do Rio de Janeiro, e que os anais oficiais da bela época não quiseram contar.

Na nossa próxima abordagem, vamos estudar os escritos do Dr. Antônio sob a ótica da confissão, objetivando consolidar as diferenças entre o texto confessional e a autobiografia de ficção. Para tanto, continuaremos discutindo as considerações de Costa Lima sobre a questão autobiográfica, como gênero literário que cada vez mais ganha espaço na produção cultural no Brasil, Europa e Estados Unidos, como estudamos ao longo deste tópico.

3.4. Confirmando os escritos do Dr. Antônio: o dicionário de gírias do crime e a confissão como estética da autobiografia

Resgatar um pedacinho da memória do Rio de Janeiro foi mais do que um compromisso acadêmico, no esforço de cumprirmos prazos, normas, leituras e outros tantos deveres envolvidos na escrita de nossa Tese. Foi-nos um momento de grande fruição, palavrinha já muito idosa em nossa área de conhecimento, mas que se presta eternamente para expressar o que de fato nos exorta o texto literário: antes de tudo o prazer de viajarmos a outros tempos, a outras culturas, a outras memórias. Ingressamos, assim, com um passaporte em branco pelo texto-memória de João do Rio, melhor dizendo, de Artur Antunes Maciel, ou ainda do nosso gatuno Dr. Antônio. Tínhamos quase nada na bagagem, apenas os livros de João do Rio; outros de Foucault, Adorno, Ricoeur, Costa Lima, e o enorme desejo de preenchermos, ao menos, um fragmento do grande enigma que é a memória, a fim de buscar pistas para a construção de um pilar mais sólido em torno da autobiografia de ficção, que consideramos ainda frágil em nossa Tese.

Neste tópico, nos propomos confirmar as diferenças entre escrita do si e autobiografia de ficção, agora com algo a mais na bagagem, e com o passaporte já carimbado na aduana da *belle époque* carioca, ou pelo menos na contra-face de sua memória, tão bem registrada nessa escrita enigmática de um tal Artur Antunes Maciel. Para tanto, focalizaremos nas *Memórias* o interessante "dicionário de gírias" do crime, como mais uma amostra das várias oralidades que circularam naquele contexto finissecular. Adotamos o tal dicionário como se fossem os hupomnêmatas do crime, em que os arquivos dessa memória se fazem presentes na contemporaneidade, configurando, portanto, também a memória do futuro, dizendo-nos que ainda há muito passado pela frente. Passado que se materializa em forma de memória, essa potestade icônica que se manifesta nas artes plásticas e na Literatura: eterna reveladora de culturas, de mentalidades, de memórias, de realidade e também mitologias - como em Odisséia, como em Ilíada.

Tanto nas autobiografias de cunho factual a escrita do si, quanto nas ficcionais a autobiografia de ficção, ou autoficção, a memória nunca será um texto em branco, desbotado, desatualizado, "fora de contexto". Ao contrário, visto que na autobiografia retém no seu documento pictórico da historicidade os registros do que já passou, localizáveis a partir de fatos, dados, datas, nomes de lugares, enredos das subjetividades anônimas, as cidades e seus monumentos, como observamos em Machado de Assis e João do Rio. Nessa perspectiva, a

nossa tese compreende a escrita do si como algo que se refere aos registros conscientes da realidade, compreendendo nele o passado e o presente, e que a memória realiza na escrita de um Eu-autor. Ele escreve sobre aspectos da vida, da morte, e também do porvir. O Eu-autor objetiva liberar na escrita do si os fragmentos da memória, que o *liquid-paper* do tempo certamente irá apagar. De outro lado, a autoficção registra as impressões fantasmáticas do lugar do escritor, a partir da trajetória de um Eu-narrador, que não defende uma tese, uma discussão social em torno das ocorrências simbólicas de um contexto real, como faz o dr. Antônio nas suas memórias criminológicas. Nos meandros da autoficção *Bandoleiros* vemos o registro inconsciente de memórias sobre os Outros, e também sobre a cidade, dispersas na materialidade do cotidiano.

Memórias de um rato de hotel compreende a escrita autobiográfica de um criminoso, que transita pelos espaços públicos e privados da cidade-monumento. Nesse sentido é que a escrita do si ganha uma dimensão verídica, porquanto as referências do lugar são de domínio público, ou seja, são ocorrências da realidade. No caso, a realidade concreta do Rio de Janeiro em fins de século. A escrita do si apresenta memórias que possuem uma existência pré-histórica e, portanto, oral. Elas incidem sobre as ocorrências já passadas e, por isso mesmo, enlutadas, da vida de um Eu-autor, e também apontam para a realidade que ele viu acontecer diante de si. As memórias do Dr. Antônio dizem muito de um eu, de vários outros, e, sobretudo, de um projeto de identidade cultural, antes cheio de “falhas”. João do Rio, ou mesmo Artur Antunes Maciel, pretenderam efetuar a identificação desse projeto, ressaltando dele as veias escondidas da corrupção miscigenada, fusão “natural” das mentalidades nativas e estrangeiras, do público com o privado, da ordem vigente e a burla da ética na selva tupiniquim. O “dicionário de gírias do crime”, por Dr. Antônio, é interessante tanto quanto surpreendente pelo seu ineditismo. Infelizmente, vários estudos sobre o contexto oitocentista apagaram essas memórias em torno do “jeitinho” de ser do nosso “homem cordial” brasileiro. Peço aqui as minhas desculpas pela transcrição literal do documento, mas creio valer a pena:

> Depois, como conversava com os presos, eu que até então não conhecia o calão dos criminosos, eu, o fino "Dr. Antônio", comecei a compor um dicionário do *argot* usado entre criminosos e funcionários da polícia venais. Encontro o escorço entre os meus papéis. Publico-o para mostrar como é possível acompanhar o Dr. Vicente Reis nos seus trabalhos policiais. Ei-lo:
>
> > Calcante - Calçado.
> > Caqueirada - Bordoada à mão, ou bofetada.

Chuca - Bolso do *paletot* do lado de fora.
Cavalete - Bolso do colete.
Canoa - Coletividade de autoridades.
Chuva -. Chave falsa.
Chafa - Soldado.
Átnarrar - Corrente.
Afanar o mudo - Roubar dinheiro de igreja.
Acampanar - Vigiar ou acompanhar de longe.
Achacador - Ladrão de conto-do-vigário.
Aduana - Roupa feita.
Afanar - Roubar.
Alcagüete - Sujeito que aponta os malandros à Autoridade.
Banda - É quando o ladrão entretém a vítima para roubá-la.
Berrante - Revólver.
Brilha - Objeto com brilhantes.
Bobo - Relógio.
Bacano - Sujeito endinheirado.
Barretinar - Entreter a autoridade sob promessa de dinheiro.
Bulitil - Quarto de ladrões ou de otários.
Biaba - Surra.
Charlatão - Falador que exagera.
Careca - Queijo.
Desengomar - Desabotoar.
Escrachar - Falsificar bilhetes de loteria.
Escracha - Retrato na polícia.
Engomar - Abotoar.
Engrupir - Enganar.
Enrustir - Sonegar o produto do roubo aos companheiros.
Espiante - Abandonar o trabalho, fugir.
Escrunchante - Arrombador de portas.
Escamoteador - Ladrão de bancos e firmas importantes.
Encanar - Prender.
Espiante da cana - Fugir de prisão.
Embrochar - Verificar se a vítima tem dinheiro ou valores.
Caneta - Instrumento para atirar ao chão a chave da fechadura.
Cabeça-baixa - Porco.
Fuma - Objeto de ouro.
Fraga - Pegado em flagrante.
Fiança idônea - Objeto cobiçado que representa o valor para pagamento do advogado e custas, processo.
Gamba (meia) - 200$000... (100$000).
Granada - 500$000.
Guita - Dinheiro.
Grinfo - Homem de cor preta.
Goela - Ladrão pequeno que penetra pelo pouco espaço da porta para dar entrada ao companheiro.
Grilo - Bolsos das calças.
Intrujão - Comprador de roubos.

> Lancear ou punguear - Roubar sem a vítima perceber.
> Lorto -Assento, "os hemisférios".
> Lucas - Contos de réis.
> Lunfardo - Malandro.
> Micha - Nota falsa.
> Marmota - Burra ou cofre.
> Marroca - Medalha com muitos brilhantes.
> Música - Carteira.
> Majoreno - Delegado de polícia.
> Micho - Vítima sem dinheiro.
> Mina - Mulher ou amante.
> Ministro - Peru.
> Manjar - Ver, verificar.
> Nery - Nada.
> Otário - Vítima.
> Palito - *Paletot.*
> Patota - Grupo de agentes de polícia.
> Picaro ou picanço – Vítimas, mas que são homens espertos ou mesmo malandros que caem de qualquer modo.
> Pula-ventana - Pular janelas.
> Paco - Negócio de conto-do-vigário.
> Pinga da madrugada - Ladrão de hotéis que rouba os hóspedes.
> Pivete - Ladrão pequeno que serve de auxiliar ou intermediário.
> Penante - Chapéu de cabeça.
> Pisante - Botinas.
> Punguista - *(Pick-Pocket)* Ladrão que rouba sem que a vítima pressinta.
> Penosa - Galinha.
> Revesso - Tipo que não entra em acordo com os companheiros.
> Sutana - Bolso de dentro do *paletot.*
> Solante - Chapéu de sol.
> Suja de buta - A vítima pressente que pretendem roubá-la.
> Sargento - Galo.
> Topo mocho - Transação de bilhetes viciados.
> Tocar - Apalpar para verificar se a vítima tem dinheiro ou valores.
> Toco - Divisão de roubos entre sócios e autoridades.
> Toqueiro - Autoridade policial que come dos ladrões.
> Tira - Agente de polícia.
>
> Mas não continuarei. Com o tempo fazia relações de toda a espécie e é desse tempo que contarei as minhas impressões, dizendo o que se passa na Detenção e na Correção. (DO RIO, 2000, pp. 162-7).

É interessante observar que no “dicionário do crime” alguns vocábulos se atualizaram no tempo e adquiriram novas cargas significativas. A expressão “bacano”, que na gíria do crime significa “Sujeito endinheirado”, atravessou as décadas e adquiriu uma nova ortografia,

a partir dos 1980, passando a ser grafada “bacana”. O vocábulo é uma palavra-ônibus, em que nela cabem sinônimos metafóricos para expressar exatamente o que a palavra original expressou na oralidade criminosa: sujeito endinheirado. Nos 1980, a expressão caiu na boca do povo, primeiro para definir as diferenças sócio-econômicas, depois, para expressar sentimento positivo em relação a algo ou a alguém: “casa bacana”, “pessoa bacana” no sentido de “pessoa legal” e outros adjetivos.

Já o vocábulo “Alcagüete”, que na gíria dos gatunos significa “Sujeito que aponta os malandros à autoridade”, chegou ao contexto da segunda metade do século XX sem o “al” inicial e ganhou outros sinônimos, a exemplo da expressão “dedo duro”, que tem o mesmo significado original. Confirmamos, então, que a escrita do Dr. Antônio é o estatuto da memória do Eu, dos outros, do crime e da ‘histori.cidade’. Por essa razão é que ela não pode ser confundida com um simples inventário narcísico, em que o Eu-autor vai contar fatos episódicos da própria vida, na vã tentativa de sua fiel reprodução, como em *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis. Nele vemos a exasperante tentativa de um homem de meia idade, aposentado do ofício de diplomata, colar à escrita os acontecimentos dos quais tomava parte no dia-a-dia.

Memorial de Aires não configura o simples diário íntimo, confessional, mas antes, lança pesada âncora no mar alto do cotidiano burguês, com suas gentes, com seus *modus vivendi*, com suas mentalidades. Nesse livro de memórias, o que mais se esconde no bojo desse mergulho indômito, não são as impressões intimistas de um Eu-autor, que tenta desvelar-se em seu cotidiano, em sua historicidade. Trata-se, sobretudo, de um relator hábil em decalcar do convívio social as histórias de vida e de morte. Histórias tecidas pelo fio de uma narrativa-diário, que dá formas à uma escrita cheia de impressões, principalmente sobre os outros. O diário do conselheiro Aires é um grande memorial de impressões do cotidiano. Nessa ótica, o formato mais tradicional do diário como escrita íntima, e do íntimo, não se configura na íntegra, porque o Conselheiro Aires escreve menos para os seus próprios sentimentos e sensações sobre o mundo, como vimos em Sêneca e Lucilius, do que para os comentários alheios. Portanto, o *Memorial de Aires* não configura a rede inteira da escrita do si, porque nele encontramos os buracos da memória do Eu-autor, que fala mais dos outros do que de si mesmo.

Dr. Antônio, do mesmo modo que o Conselheiro Aires, empenha-se em promover um diário preciso dos acontecimentos cotidianos. No entanto, o gatuno *belle époque* não está

interessado nos sentimentos e impressões a respeito dos outros, tampouco tenciona "provar" a veracidade de seus ditos, visto que a escrita ocorre a partir de seu relato oral ao jornalista anônimo. A escrita memorialista, enquanto matéria imprecisa do espírito, neste caso sofre uma intervenção direta de um outro escriba, que tem a função mesma de escriba. Um mero escriba? Tal fato não tem a necessária garantia desta Tese, porque acreditamos que os escritos tenham sofrido uma intervenção estilística de João do Rio, que acabou por ter os seus direitos autorais reconhecidos sobre as *Memórias de um rato de hotel*. Mas, para lembrarmos o dito popular: "ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão", propomos o *habeas corpus* ao nosso cronista, pelo menos até antes de chegarmos à conclusão final de nossa análise. É certo que a escrita do si exorta as impressões do espírito de um Eu-autor em torno de sua vida, e também de seu cotidiano, a fim de promover um exercício de memória, de ascese, de reflexão. Nas *Memórias* essa "lógica" de Sêneca sofre uma ruptura, sem aprofundarmos esse corte na exploração das imprecisões da memória, do espírito, ou mesmo da linguagem, e que para muitos se traduz como "ilusão autobiográfica". Nessa escrita do si, o Dr. Antônio agarra-se com unhas, dentes, fraque e cartola, às mãos da realidade. Sem dúvida, a realidade encarna-se como grande artesã de uma escrita que não está voltada apenas para comportamentos e mentalidades insólitas, mas, antes, ela é a matéria estética da historicidade, como também vemos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicadas em 1881, ano de nascimento de João do Rio.

De imediato, o título causa espanto e curiosidade ao leitor, que logo mergulha em tão intrigante narrativa. Aqui vemos a configuração inédita da máscara mortuária de uma escrita que se pretende mesmo ser *post mortem*. Se a escrita de memórias compreende a violação do túmulo do passado, as "memórias póstumas" animam o fantasma do que chamamos de memória do futuro, devolvendo ao passado as cores vivas da infância, como faz Brás Cubas ao narrar vivamente as reminiscências de sua meninice, num tempo e lugar deslocalizado do presente instante de sua fúnebre autobiografia: o além-túmulo, que podemos acessar neste presente/futuro.

Brás Cubas declara tratar-se das memórias de um autor-defunto, ou melhor, de um "defunto-autor", como ele mesmo frisa. O que seria visto como esforço de memória, já que a escrita autobiográfica é imprecisa e cheia de falhas, como natural é a mimese da memória diante de um passado que já passou, é o relato vivo de um Eu-narrador que descreve com força as ocorrências simbólicas de sua infância, juventude e maturidade. Diríamos que são as

confissões de uma vida de pecados, porém sem ascese, sem remissão ou remoção daquelas "carnes flácidas" e bexiguentas da outrora sedutora Marcela: uma cortesã espanhola, amante ardente do jovem Brás, que consumiu bons contos de réis do pai nos luxos da moça. Marcela ficou-lhe na memória em dois distintos retratos: um da mocidade, cheia de fervores apaixonados e de luxúria, que a beleza da espanhola encarecia-lhe duplamente o corpo e o espírito, e o outro da maturidade, que casualmente remontou o quadro do reencontro com a espanhola, no fundo de uma ourivesaria escura e mórbida, tanto quanto a figura de Marcela, roída pelo tempo e pela bexiga.

Do túmulo, melhor dizendo: do além-túmulo, Brás Cubas narra com destreza os arroubos de sua vida diretamente ao leitor, inscrevendo-o nas memórias como um seu objeto de leitura, ou de audiência realizada no palco da memória. Nessa autobiografia de ficção, o leitor figura como importante elemento que compõe o circuito da comunicação memorialista, envolvendo um sujeito que fala-escreve, uma escrita de si mesmo (fatos vividos) e, finalmente um leitor/espectador, implícito no texto. Brás conta a esse espectador os fatos mais marcantes de sua vida pretérita, pretérita em duplo sentido. Aliás, poderia ser mesmo em três diferentes sentidos: um que aponta para o passado como característica própria das memórias; um outro que infere a morte como texto que condensa outros textos do passado; e um terceiro, que confere ao passado a matéria viva da historicidade, pela via da autobiografia, como vimos tratando nessas "memórias acadêmicas".

Memórias póstumas de Brás Cubas compreende uma grande metáfora irônica sobre outras autobiografias daquele contexto, e que certamente Machado alegorizou, quando na fala de Brás, o defunto-autor, lembra o que seria um dos primeiros relatos mortuários, de cunho autobiográfico, do mundo antigo: "Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi." (Capítulo I / Óbito do autor). Brás Cubas, então, rompe com o que ele chama de uso vulgar da autobiografia, isto é, iniciar a escrita de si mesmo a partir do nascimento e assim por diante, relatando os fatos da vida cronologicamente. Nesse caso, o defunto-autor foi além, radicalmente além, posto que ele fala além do túmulo, relatando vivamente as impressões do próprio féretro.

Nas memórias do Dr. Antônio, o circuito da comunicação autobiográfica envolve quatro diferentes elementos: um Eu-autor - que narra as memórias -, uma fala autoral - que conta as experiências da vida de gatuno -, o leitor - que será sempre implícito no texto -, e um escritor - que converte a história oral de Artur Antunes Maciel em escrita do si, isto é, em autobiografia de cunho verídico. Nas memórias do Conselheiro Aires, por sua vez, o Outro preenche o espaço vazio das impressões sobre si mesmo. No diário, cronologicamente datado, vemos multiplicar-se ao longo da narrativa muito mais os fracassos e venturas amorosas dos amigos e parentes, ou simplesmente virtudes e desventuras da vida dos outros, do que propriamente a vida íntima do Eu-autor dessas memórias.

O Conselheiro Aires não parece interessado em revelar episódios marcantes, ou mesmo picantes de sua vida, como faz Brás Cubas, tampouco conta fatos de sua trajetória como diplomata em terras estrangeiras, apenas lança rápidas fagulhas sobre essas ocorrências de sua vida na Europa. Ele ocupa-se em arrancar confissões dos outros, a fim de lhes desenhar retratos psicológicos e comportamentais. Além da mana Rita, a viúva Fidélia é uma de suas confidentes, relatando-lhe as venturas e desventuras da vida de casada. No entanto, Fidélia é também alvo de aposta da mana Rita que pretende ver o Conselheiro Aires finalmente em segundas núpcias, já que ele também era viúvo, como Rita, como Fidélia. O Memorial de Aires configura um grande diário sobre a memória dos outros, em que a narrativa é talhada pelas inscrições lapidares, atravessadas pelo texto, repleto de "pequenas biografias" mortuárias.

Se Brás Cubas escreve do além-túmulo a respeito de suas aventuras amorosas, o Conselheiro Aires escreve sobre os túmulos de amigos e parentes, de onde se houve os ecos de várias outras memórias: "Tive curiosidade de saber o que era, e, evocando a musa diplomática, lembrou-me induzi-la à confissão ou retificação, dizendo à minha recente amiga: -- Dissesse o que fosse a seu respeito ou de seu pai, era natural da parte de um inimigo.." (09 de junho de 1888 *in Memorial de Aires*).

As confissões do Dr. Antônio, assim como as de Fidélia, ganham maior expressividade e veracidade quando relatadas oralmente a um outro. Aliás, o subtítulo da obra caracteriza a narrativa de cunho oral: "A vida de Dr. Antônio narrada por ele mesmo." A nosso ver, a autobiografia, quando de cunho estritamente factual, isto é, tomada como relato sério da vida de alguém, pode conter muito mais fatos inverossímeis da vida do relatante do que os relatos orais, os quais não permitem uma reflexão mais apurada, e portanto, mais

sistemática em torno do que pretende ser contado. O ato da escrita produz, naturalmente, vazios de memória, em razão do esforço intelectual de reconstrução da memória autoral. Esse vácuo localiza-se no mínimo entrelugar dos fatos reais e daqueles puramente inventados, que se confundem no imaginário do Eu-autor. Nesse sentido, a discussão em torno de uma impossibilidade autobiográfica, relativa ao seu grau menor ou maior de veracidade dos fatos narrados, é o que menos importa nos relatos autobiográficos.

A escrita do si, no vácuo da memória, esforça-se para organizar o "caos interior" do Eu-autor diante de infinitas impressões sobre si mesmo, e também sobre o mundo que o cerca. Nesse esforço é que o autobiografista recorre, inevitavelmente, às formas menos literais e mais literárias da escrita. Caso contrário, a autobiografia não passaria de um rude documento cronológico da vida de um Eu-autor, que pretende fazer um relato fiel aos fatos e ocorrências de seu cotidiano, a exemplo do Conselheiro Aires. Devemos observar que tomamos o *Memorial de Aires* como se essa autobiografia fosse, de fato, o relato de uma pessoa "real" com nome e sobrenome, mesmo que, segundo o pacto autobiográfico de Lèjeune, como já vimos ressaltando, não se configurasse no plano da simetria entre o nome do escritor - que assina a obra - e o nome do Eu-autor - que narra os acontecimentos da vida: "Há na vida simetrias inesperadas. A moléstia do pai de Osório chamou o filho ao Recife, a do pai de Fidélia chama a filha à Paraíba do Sul. Se isto fosse novela algum critico tacharia de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil." (15 de junho, *in Memorial de Aires*). Mesmo assim, nessa obra, os buracos da memória deixam-se ver à flor da escrita, visto que o diário cronológico é rompido, pois as datas não seguem a linha fiel do tempo.

O Conselheiro Aires, em razão de uma falha de memória, ou por simples escolha, deixa de narrar as ocorrências de vários dias seguidos: "Saí cedo, vim para casa tomar leite, escrever isto e dormir. Até outro dia, papel (18 de junho, *in Memorial de Aires*). Nesse trecho, vemos que as ocorrências do cotidiano são relatadas quase que de imediato, preenchendo instantaneamente o espaço em branco da memória. O tempo da memória nessa escrita reduz as brechas do imaginário autoral e, portanto, da ficcionalização do real: "Telegrama da Paraíba do Sul: "O barão de Santa-Pia faleceu hoje de manhã". Vou mandar a notícia à mana Rita, e enviar cartões de pêsames. É caso de dar também os pêsames à gente Aguiar? Pêsames não, mas uma visita discreta e afetuosa, amanhã ou depois..." (20 de junho, *in Memorial de Aires*).

Entre os dias 18 e 20 de junho, o Conselheiro Aires nada relatou nas páginas de seu diário fúnebre. As anotações sucedem-se no papel não exatamente às custas das reminiscências autorais, mas, antes, são projetadas a partir dos flashes das notícias que circulam ao redor do diarista Aires. O Conselheiro, estando mais perto da velhice do que da maturidade, engendra no seu diário as negras rendas dos obituários dos outros, e não de si mesmo como, faz Braz Cubas. Tais notícias configuram a tecedura dessas memórias, que dão forma a uma mimese da morte: "Ontem escrevi à mana Rita anunciando-lhe a morte do homem, e hoje de manhã abrindo os jornais, dei com a notícia de haver falecido ontem o leiloeiro Fernandes" (21 de maio, *in Memorial de Aires*).

O Conselheiro Aires, ao agarrar-se aos fatos da vida, e também aos da morte, pela via de uma escrita-diário, parece querer esquecer-se de sua própria vida, de sua própria morte. Por essa razão é que a memória funde-se à escrita, forjando assim a diluição da historicidade. A intimidade dos outros é a tecedura que enreda o memorial, para deixar, em segundo plano, as ocorrências simbólicas do contexto.

Nas memórias do Dr. Antônio, vemos a escrita fundir-se á historicidade, para virem a foco as ocorrências do lugar, e também as reflexões e confissões sobre si e os outros. É interessante notar que essas memórias não apontam para as referências positivas do passado, nem tampouco pretendem forjar uma suposta tradição do presente. No entanto, elas descortinam a mais autêntica face do culto à criminalidade, que se fez como herança amarga do processo colonial brasileiro: "Porque os criminosos têm duas faces, a que apresentam ao público e a que apresentam aos companheiros e colegas de crime. Ambas infelizmente são mentirosas. Para o público só há uma preocupação: mostrar inocência. Para os colegas só há um desejo: mostrar uma grande habilidade e uma grande sorte cínica". (DO RIO, 2000, p. 169).

Nas confissões do Dr. Antônio o que menos interessa é a exclusividade de um discurso sobre si mesmo. Ele não está interessado em circunscrever os episódios de uma vida conturbada no espaço das próprias memórias, como vimos nas *Memórias póstumas de Braz Cubas*. Nas confissões do crime, o Dr. Antônio reflete uma abordagem entre a instituição pública e a institucionalização da coisa privada na pública. Explicando melhor: a Casa de Correção - instituição pública, porque mantida pelo Estado - é o lugar de trânsito de celebridades que fazem movimentar a corrupção no sistema penitenciário. Políticos, fazendeiros e funcionários da República cultivam admiração pelo gatuno Dr. Antônio, afinal

é ele a referência do "representativo do roubo inteligente" no Brasil '*res-pública'*:

> Um implicante gerente de hotel a quem certa vez por vingança fiz desaparecer 200 mil réis e uma coleção de níqueis, deu queixa de que lhe tinha desaparecido o mealheiro com 400 mil réis e 70 libras. Os níqueis tinham virado libras! Quase escrevo uma carta aos jornais...
> A mentira é a base da vida. Nós a vemos através dos delegados, dos agentes, e dos advogados. E o público vê-nos a nós através dessa gente e mais das gazetas. Há um grande erro na compreensão do roubo. Um dia a espécie humana cairá em si. (DO RIO, 2000, p. 170).

Por último, da experiência individual vemos saltar um sem número de fios que separam, ao mesmo tempo em que ligam as confissões do Dr. Antônio a uma memória coletiva. Dela o gatuno extrai não o elogio ao roubo mas, antes, exorta uma ácida crítica à compreensão mais convencional que o poder vigente confere à criminalidade: a detenção fétida e desumana, como reclama o Dr.Antônio nas suas confissões. Para ele, a corrupção está em todos os meios, e, sorrateiramente, vai corroendo os instintos mais primitivos das personalidades que se encontram acima de qualquer suspeita, como advogados, delegados de polícia, agentes penitenciários.

O gatuno de fraque e cartola mostra que a novíssima República cruzou, para sempre, a coisa pública com a privada, em que as fronteiras tornaram-se extremamente frágeis ao longo do século XX. Mas, tal fragilidade permanece, na contemporaneidade, como uma memória imutável da historicidade brasileira. Basta lembrarmos do ainda recente episódio da corrupção instaurada no governo Lula, em que o trânsito do dinheiro público escoa pelos grossos canos das empresas privadas. Dessas últimas, o dinheiro é novamente reenviado para o seu lugar de origem: as empresas públicas.

O dinheiro, também público, foi utilizado para o pagamento dos chamados "mensalões" e outras artimanhas da política brasileira. Assim, a nossa historicidade continua gerando, em fins de século XX – afinal de contas, os ladrões e corruptos de hoje começaram suas carreiras bem antes da virada para o século XXI -, como também mostra o nosso dândi João Gilberto Noll, outros tantos representativos do 'roubo des-inteligente', que usam às vezes fraque, às vezes cartola, porém todos na eterna moda do "colarinho branco". Desde a inauguração da República, até o atual momento de nossa vida política, a mão pesada do Estado adentra firmemente tanto pelas portas do público quanto do privado, que acaba por sucumbir ao "desmantelo" do aparelhamento do estado, fazendo surgir, à margem, outros

gatunos, em uma época que já não traz o glamour da invenção decadentista, porque configura a decadência real do público, do privado, do autobiográfico.

No próximo capítulo voltaremos aos arquivos de memórias de João Gilberto Noll, a fim de delinearmos os seus roteiros da historicidade de um tempo em ruínas, registrado, para sempre, como memória do futuro na autoficção *Bandoleiros*.

4. João Gilberto Noll e os arquivos da autoficção: sexualidade, utopia e solidão no tempo da pós-modernidade

4.1. A experiência da historicidade nos escritos de *Bandoleiros* e de *Sol macabro*

Neste último capítulo de nosso estudo, que girou em torno da autobiografia de ficção como matéria da historicidade, procuramos analisar os discursos do escritor João Gilberto Noll, registrados pela mídia jornalística, ao longo do último quartel do século XX. Pretendemos discutir, a partir desses arquivos de memória, aspectos do pensamento do escritor sobre a realidade, a fim de extrair os elementos envolvidos na concepção da historicidade e também da autoficção. Para tal empreendimento, cruzamos os dados jornalísticos a respeito desse escritor com as ocorrências simbólicas de *Bandoleiros*, puxando de ambos, os fios que ligam a história da vida à historicidade da ficção.

De acordo com Pierre Bourdieu em seu ensaio "A ilusão biográfica" (1998), a história da vida individual está para além de uma concepção do senso comum. Ela envolve textos que são formados ao longo da travessia existencial. A história da vida também se apresenta repleta de dados, fatos, datas, episódios, ocorrências graves ou de puro prazer, caminhos tortuosos, fatalidades, percalços e acidentes. Esses eventos estão presentes também nas pequenas e nas grandes narrativas mitológicas. As mitologias grega, romana, judaica, e católica nos fornecem um elenco de histórias da vida de personagens do mundo da ficção, e também do mundo da vida, cujas narrativas desvelam ocorrências simbólicas da época em que esses personagens se fizeram presentes no bojo da historicidade.

Na tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, há uma imbricação entre os textos que regem o divino e os textos que se referem à conduta humana. A vida de Édipo é marcada por acontecimentos que o conduzem por caminhos tortuosos, porém determinados pela divindade. O plano do sagrado mistura-se ao plano do humano, para dizer que o destino (*moira*) é implacável, quando as leis divinas (*hybris*) são distorcidas (*démesure*). Na trajetória de Édipo existem muitos outros textos que se cruzam, a fim de engendrar a "rede da intriga", como nos diz Paul Ricoeur. De fato, a história da vida é cheia de enredos, de intrigas, de enigmas, de segredos, por vezes inconfessáveis.

Na mitologia romana, que compreende personagens ficcionais e reais, podemos dizer que a história da vida de Júlio César, por exemplo, assemelha-se aos enredos da vida de Édipo. No entanto, em Júlio César vemos um espelho invertido, cujo reflexo mostra Brutus, o

filho adotivo, portanto ilegítimo, como na tragédia de Sófocles, assassinar o pai com vinte e três facadas, nas escadarias do senado romano. Júlio César, depois de suas grandes vitórias, entre 51 e 44 a.C., especialmente no que se refere à conquista da Gália, região da Suíça, Bélgica, França e outras províncias, apodera-se do trono e se impõe como ditador vitalício, até o seu assassinato. Em 47 a.C. conquista o Egito, mas se vê em idílio amoroso com a rainha Cleópatra, com quem tem um filho, Cesarion[25] . Vários biógrafos de Júlio César admitem o grau de complexidade em relatar tantos pormenores da vida do general belicoso, que promoveu o assassinato de milhares de súditos e provincianos, à custa de seu projeto de romanização em boa parte do mundo.

Por outro lado, na mitologia judaica, os enredos de vida e de morte atravessam as histórias bíblicas, nas quais percebemos as mesmas ocorrências da humanidade, a exemplo de Caím, que assassinou o próprio irmão Abel. São muitos os exemplos, em que a traição, o ciúme, a inveja, a cobiça, a vaidade, o domínio bélico, e tantas vicissitudes humanas compõem as histórias individuais e coletivas - vicissitudes essas que também estão presentes no Novo Testamento, na era cristã.

A história de vida das subjetividades eclode assim nos textos dispersos pelo cotidiano, que na pós-modernidade se misturam a outras tantas linguagens, como as da mídia, da indústria cultural, da televisão, do cinema e da Internet. Para Bourdieu, a vida, organizada como uma história, transcorre de acordo com uma cronologia, uma lógica. Bourdieu afirma que tanto na autobiografia como na biografia, os fatos narrados tentam reconhecer essa mesma lógica narrativa, a fim de seguir os enredos cronológicos da vida, colocando em relevo as relações de causa e efeito, sempre em tom inteligível, coerente. Mas é necessário entendermos que a vida não compreende um texto estritamente coerente, lógico, inalterável. Como a História, a vida também é cheia de contingências, acontecimentos inusitados, fatalidades. Os textos autobiográficos, assim como os de caráter biográfico, realizam um movimento linear, progressivo, sobre a vida de uma subjetividade - movimento esse que tenta amarrar, de maneira coerente, cronológica, diferentes textos que compõem tanto a vida do biografado, quanto a do narrador de si mesmo.

Quando a história da vida de uma subjetividade é retratada no bojo de um texto escrito, seja de cunho ficcional, seja de cunho factual, vários aspectos da trajetória existencial serão deixados de lado, visto que é mesmo impossível descrever minuciosamente todos os fatos da vida, em razão de seu caráter dinâmico e irregular. Bourdieu entende que as escritas

autobiográficas e biográficas compreendem uma revelação documental de si mesmo e de uma terceira pessoa, respectivamente. Nesta “oficialização de uma representação privada" (BOURDIEU, 1996, p. 186), são envolvidos processos de autocensura, ou mesmo a omissão de certos aspectos da vida que poderiam chocar a opinião pública. Nessa ótica, o texto da vida (privado) adquire um caráter coletivo (público). Assim, a dimensão privada da história da vida confunde-se à dimensão pública, em que os leitores adentram pelos aspectos íntimos das subjetividades que lhes sejam alvo de interesse. O biografista, de maneira consciente ou inconsciente, é o juiz legal sobre os aspectos envolvidos na vida do biografado. De modo geral, especialmente no contexto atual, as biografias são previamente autorizadas pelo alvo da pesquisa do biógrafo, quando este está vivo, ou pela família do biografado em questão, quando este já não mais está entre nós. São inúmeros os exemplos que podemos citar nas duas situações, mas vamos nos limitar a dois casos bastante diferenciados. O primeiro deles refere-se à biografia da cantora Elis Regina, intitulada *Furacão Elis* (1985), escrita pela jornalista Regina Echeverria. Trata-se de uma biografia autorizada pela família da cantora, que faleceu em 1982, vítima de uma overdose de cocaína. Diz Regina na apresentação da biografia: “Furacão Elis é um livro reportagem. A memória nacional recém-parida, ao vivo e com todas as cores do seu tempo.” (Echeverria, 1985, p. 5). Sem dúvida, a história da vida de Elis Regina cruza-se com a história recente do país. Nas entranhas de ambas confirmamos a presença das melhores, e também das piores narrativas que atravessaram a vida da cantora, e a do Brasil, ainda mergulhado no caos da ditadura militar. Elis, intérprete desses enredos, pela via da chamada MPB, cantava uma historicidade apagada dos anais oficiais. Regina escreve a história de Elis para resgatar muito dessas outras narrativas, dessas outras memórias perdidas, pelos bares, pelos bailes da vida, de tantas vidas partidas, arruinadas.

O segundo exemplo refere-se à biografia não autorizada, como é o caso da biografia da Princesa Diana em seu relacionamento amoroso com James Hewitt, um oficial da Cavalaria Real. Nos cinco anos de idílio amoroso, de 1987 a 1992, a Princesa Diana enviou ao oficial cerca de sessenta cartas apaixonadas. “Dois anos mais tarde, após ter deixado o Exército com a modesta patente de capitão, Hewitt colaborou na redação de um livro de Anne Pasternak, um relato de sua relação com Diana, que lhe proporcionou 300 mil libras." (Folha de São Paulo, 18 de junho de 1997). O ex-oficial ganhou o desprezo da alta sociedade britânica e também a indiferença dos colegas oficiais. James vive atualmente com a mãe no sul da Inglaterra, numa casa modesta. No entanto, de vez em quando, ele tenta vender as sessenta

cartas de amor da Princesa Diana, o que resultou no documentário *Confissões de um cafajeste*, no qual são lidos fragmentos das cartas da Princesa para James. O documentário teve como proposta melhorar a imagem do ex-oficial, bastante prejudicada com as mais diferentes acusações, por vezes sem fundamento. *Confissões de um cafajeste* foi exibido pela televisão britânica em julho de 2003, sob forte impacto (negativo) por parte da Família Real.

Por outro lado, na autobiografia, as tintas da censura, ou melhor, da autocensura, podem ser fortes ou fracas, de acordo com o interesse do autobiografista, como vimos nas *Memórias de um rato de hotel* e em *Bandoleiros*. O Dr. Antônio não se furta, trocadilhos à parte, a contar as suas artimanhas de gatuno elegante. Sem nenhuma censura, ele defende o roubo inteligente, como escopo mitológico do contexto *belle époque*, no Rio de Janeiro, que parece ter reverberado no tempo e no espaço. O Eu-narrador de *Bandoleiros* conta, sem nenhum pudor, as experiências sexuais de si e também as dos outros. O sexo atravessa a narrativa como momento não de fruição, ou pulsão erótica, mas, antes, como um lamento solitário sobre a pós-modernidade. Nas *Confissões de um cafajeste*, o que está no foco não é a história amorosa da vida da Princesa Diana, mas, sem equívocos, a sua sexualidade ilícita com o oficial da Guarda Real. Com *Lady Di*, o sexo, desvelado nas cartas ao amante, atravessa-as como pulsão de revolta, de dor, de abandono e de morte. Histórias de vida individuais que movem as roldanas das historicidades, imbricadas na História, que cada vez mais se materializam nas novas mídias.

Para Bourdieu, o biógrafo reinterpreta os fatos da vida do sujeito, os quais ganham um aspecto artificial, com novas cargas significativas. A jornalista Regina Echeverria, ao tornar artificial os fatos da vida da cantora Elis Regina, engloba-os numa dimensão plástica e, portanto, estética. No entanto, não por isso, deveremos considerar que o texto é uma ficção. Nas biografias, a chamada "língua literária" se faz necessária, apenas para tornar palatável a leitura da vida dos outros.

João Gilberto Noll reinterpreta as ocorrências simbólicas do mundo, atribuindo-lhes novas cargas significativas. O escritor torna-se um biografista dos eventos do cotidiano, isto é, da historicidade, para realizar não a sua própria biografia, mas, sobretudo, a sua autoficção, já que ele transporta para o plano estético as suas impressões, ou mesmo imprecisões, sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca. Nessa ótica, podemos dizer que João Gilberto Noll é o biógrafo de seu tempo, de sua cidade, de suas personagens desenraizadas, sem história de vida. Nesse aspecto, o escritor produz novos sentidos para suas histórias, dispersas no bojo da

historicidade. Noll mantém uma relação inquietante com o mundo do capitalismo e também com o seu próprio mal-estar diante das mazelas produzidas na pós-modernidade. A inquietação de Noll é a matéria viva de suas autoficções, que a cada ano tornam-se mais autobiográficas, a exemplo de *Lorde* (2005), conforme já estudamos.

Para melhor compreendermos os mecanismos envolvidos na escrita da autoficção *Bandoleiros*, examinemos aspectos do pensamento de Noll a partir dos arquivos jornalísticos. Tais arquivos remontam à arqueologia da vivência do escritor sobre os vários textos da realidade, em meados dos 1980, e também sobre o contexto atual, a partir da análise de outros arquivos de memória, a respeito de histórias de vida, como a de *Lorde*. Em primeiro lugar, vamos examinar trechos da entrevista concedida por Noll à Revista *Escritores gaúchos*, em 1990, realizada por Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas Depois, cruzaremos os ditos de Noll com os escritos de *Bandoleiros*:

> Tabajara: - *Bandoleiros* é teu terceiro livro e segundo romance. O que ele tem de curioso - além de tratar com pessoas que vivem em trânsito, de uma maneira marginalizada - é que acontece em Boston e Viamão. Poderias falar um pouco sobre essa contradição com a cultura americana todo-poderosa?
> Noll: - Todo-poderosa mesmo, sobretudo através do nosso cinema de cada domingo na infância. Fui aos Estados Unidos para participar de um programa com escritores. Fiquei seis meses lá. Fui atrás de décor cinematográfico. Evidentemente foi uma decepção. Aquela assepsia hollywoodiana não existe. Acho mesmo que *Bandoleiros* foi muito tirado a partir desse sentimento. Boston foi a cidade que mais me agradou, misto assim de Inglaterra, *yellow cap*, passando ao mesmo tempo essa coisa de Europa e mundo novo. Aquilo me cativou profundamente. O livro é um duelo, com toda aquela mitologia do *western*. Eu tento expor essa questão do embate de culturas, pegando as coisas mais periféricas porque, de repente, isso vira também a questão de confronto masculino, quase animal, de caçadores primatas, selvagem.
> Regina: - Vou voltar um pouco para os anos 70. Se não me engano, teus primeiros contos foram de 1970 - "Roda de Fogo". Depois praticamente ficaste dez anos publicando pequenas coisas. Eu queria saber o que aconteceu nesse período. Por que não estouraste antes?
> Noll: - Custei muito a enfrentar a literatura como projeto. Sabia que meu negócio era ser artista. Havia deixado a música lá na adolescência porque achava realmente um saco aquela disciplina do aprendizado musical, de ficar horas no piano enquanto os moleques brincavam na rua. Então, lá pelos treze anos, me rebelei. Mas desde aquela época gostava do espetáculo como transcendência, aquela coisa um pouco religiosa que foge da mesquinhez do dia-a-dia (*Escritores gaúchos*, Nº 23, 1990).

As imagens do cinema norte-americano atravessaram a adolescência e a juventude de Noll e foram retidas no espaço de sua memória. Imagens que não tratam apenas da influência da cultura estrangeira, especialmente a americana, mas, sobretudo, formatam a matéria de sua autoficção. Uma ficção que nos anos 1980, mimetizou a linguagem cinematográfica para, de fato, mostrar as cenas mal exploradas de nossa modernidade tardia. *Bandoleiros* compreende, assim, as cenas ferozes de um embate, de um duelo entre culturas, que não estão prolatadas na mídia, não fazem parte do que Bauman, no *Globalização: as conseqüências humanas* (2000), chama de "agenda" político-econômica entre as nações desenvolvidas. Para Bauman, é na "agenda oficial" das nações que os assuntos privados tornam-se públicos, "onde opiniões são formadas, testadas e confirmadas, onde se passam julgamentos e veredictos" (BAUMAN, 2000, p. 30).

No entanto, cabe observar que na "agenda das nações" não constam os discursos das pessoas desenraizadas, anônimas. Tabajara Ruas vê em *Bandoleiros* este trânsito dos marginalizados da pós-modernidade, como um dos aspectos mais marcantes do projeto literário de João Gilberto Noll. De fato, Noll lança um olhar assombrado sobre as subjetividades agônicas, a fim de extrair delas, ainda que de relance, histórias de vidas deslocalizadas de um projeto maior, um projeto que viesse a contemplar os deslocalizados da agenda, e também da agência nacional. A autoficção *Bandoleiros* permite-nos o ingresso nesse olhar de Noll, e acabamos por mergulhar nos escombros de uma época que já não é bela, mas ao contrário, revela cada vez mais a degradação social, política, comportamental e urbana.

De acordo com Bauman, a era da globalização mostra que os seus efeitos na pós-modernidade são cada vez mais perversos, gerando uma espécie de desencantamento coletivo sobre a realidade. *Bandoleiros* nos confronta com a falta de perspectivas num país que oscila entre culturas, especialmente a cultura "toda poderosa" norte-americana, como diz Noll na entrevista. O Eu-narrador, mesmo lançando um olhar turvo à sua volta, capta imagens desprovidas de utopia, de esperança. Mesmo assim, as subjetividades agônicas vagam à procura de algo que lhes possibilite um vôo inusitado, sem domesticação. Estão sempre aqui e ali, querem parecer o que de fato não são, ocupam apenas um entrelugar fugaz, sem cordas que os possam manter enraizados. Querem experimentar as mais diferentes sensações, porque como a "sua relação com o mundo é primordialmente estética, eles percebem o mundo como

um alimento para a sensibilidade, uma matriz de possíveis experiências" (BAUMAN, 2000, p. 102).

Em fins de século XX, João Gilberto Noll transfere para a ficção esses sentimentos sobre o mundo, através de um olhar contemplativo e ao mesmo tempo desiludido. Já não há mais utopias que possam minimizar não apenas as distorções sócio-econômicas, mas, sobretudo, os abismos existenciais dos seres humanos. O mundo do trabalho já não é meio de ascensão social, e as oportunidades se restringem cada vez mais. A mudança na paisagem altera também o olhar que se turva, aliena-se diante de tantas narrativas caóticas. A autoficção *Bandoleiros* é fruto deste olhar turvado, em que o escritor retira das suas próprias experiências os sinais de alerta sobre a aventura conturbada do homem pós-moderno:

> Urbim:- Dentro dessa mesma perspectiva da palavra, do som, da música, como transfiguração poética, qual é a tua relação com a cor e as formas, a pintura?
> Noll: - Sou muito contemplativo e por causa disso sempre me senti muito acuado no mundo. Queria parar e ficar olhando, mas o olhar, para nossa época, é outro pecado. Olhar é não produzir, é ser paria. Gosto muito de observar. Isso traz problemas terríveis, não digo que não. Também não estou consagrando esse estado. Estou apenas constatando que é assim. Agora, traz problemas porque, às vezes, você prefere ver a viver, não como um *voyeur* no sentido sexual. Minha procura pelo mundo hoje é bem maior. Aí nascem idéias como ter um filho, a forma mais concreta de você agarrar esse mundo palpavelmente, gerar a concretude. Não tenho relações muito estreitas com artes plásticas, com teatro. Com o cinema, sim, nas suas cores e formas. Muitas vezes nem presto atenção no enredo. Até me encanta a ação, mas fico ligado mesmo na imagem. Nesse sentido, tenho certa dificuldade de me concentrar na narrativa. Já a poesia me dá esse alívio; não preciso ficar preocupado com o que vai acontecer. Por isso gosto de poucos personagens para não me enredar, me confundir. Nunca suportei Balzac e os romances do século XIX. É muita gente, muita história. Quem olha muito está atrás do êxtase e o êxtase coagula o momento. Como diz Octavio Paz, consagra o instante que é a poesia. Então, eu acho que ando muito atrás disso, de consagrar o instante, de coagular o instante, de ter o êxtase. A minha relação com o olhar é uma das questões básicas do que faço, do que penso, do que vivo. (*Escritores gaúchos*, Nº 23, 1990).

Para João Gilberto Noll, o olhar contemplativo foge ao mundo do capitalismo, porque olhar exige tempo, exige um momento de flanagem, de voyeurismo. Para olhar o mundo e as coisas do mundo é necessário não ter o que fazer, descompromissar-se com o mundo do trabalho, isto é, com o mundo do

capitalismo e, sobretudo, descompromissar-se consigo mesmo. Nessa rota, as personagens de Noll, os desenraizados do poder, vagam pela cidade experimentando sensações adversas e lançando um olhar contemplativo sobre a cidade, fonte inesgotável de variados textos estéticos. O escritor de *Sol macabro* retira da experiência do olhar sobre si, sobre o outro e sobre a cidade, os fios estéticos do mundo que os ligam à sua autoficção:

> Enquanto levava Ada ao aeroporto, ela disse que me escreveria logo. Imaginei essa carta como vinda de mãos que jamais me tocariam outra vez. Nesse momento as malas de Ada entraram por baixo do balcão, rumo a Boston. E ela me olhou com uma lágrima querendo lhe escapar. Eu não quis esperar que chamassem os passageiros. Sem nenhum toque, sem nada, nem ao menos o que se considera o último olhar, me voltei em direção à porta de vidro, e entrei no primeiro táxi.
>
> Hoje estamos em Boston, nós dois, um a masturbar o outro. No período do dia em que ela está na universidade, geralmente as manhãs, pego o *subway* e vou a Harvard. No silêncio da biblioteca armo intrigas para meu próximo romance. De alguma forma Ada será a personagem central. A mulher do escritor é uma infeliz. Vive sendo sugada por ele. Bastou um gesto, uma palavra, um certo olhar, que pronto!, lá está a infeliz mulher do escritor transposta para o papel. E o pior que geralmente é sugada em seus pormenores mais submersos, naquilo que ela mesma nem sabe de si. Quer roubo mais torpe? (NOLL, 1997, p. 245).

A dimensão biográfica surge das entranhas de *Bandoleiros* pelo fluxo narrativo, que dá formas à história da vida de cada personagem. A personagem Ada abriga uma dupla articulação nominal. De um lado Ada, uma socióloga decadente, é a mulher do escritor de *Sol macabro*, que emigra para Boston a fim de desenvolver o projeto da *Minimal Society*. De outro, Ada é alvo de inspiração para o escritor. Ela é parte integrante dos roteiros desse estranho romance, em que as fronteiras entre inspiração, ficção e realidade tornam-se diminutas. Não é por acaso que o nome de Ada relaciona-se ao nome de uma outra Ada, filha do poeta romântico inglês Lorde Byron, que também desenvolveu um projeto científico. A narrativa da vida de Ada, como história de ficção, avoluma-se nos caminhos percorridos pelo escritor de *Sol macabro*. Ada é a fonte de inspiração do escritor, que nela vislumbra os textos da pós-modernidade, os quais falam do sexo e da solidão como narrativas comuns de um processo pós-utópico, revelador de uma realidade de fim-de-século XX.

Com efeito, a história da vida de cada personagem ocupa os entrelugares da narrativa, que compreendem pequenas biografias não autorizadas, visto que o autor apropria-se, sem

nenhum pudor, dessas histórias partidas, sem início, sem coerência textual, sem final feliz. Nessa rota, podemos dizer que as histórias de vida dos outros, contidas nessas pequenas biografias, preenchem o espaço do texto autobiográfico do escritor de *Sol macabro*. Ao narrar as suas próprias experiências, ele abre vistas também às experiências vividas pelo Outro. É importante destacar que na nossa análise não levamos em consideração o caráter de veracidade ou de invenção dessas histórias de vidas das personagens, em eterno conflito existencial. No entanto, é a partir da experiência dessas vidas fragmentadas que podemos adentrar no espaço da historicidade da pós-modernidade.

A autoficção *Bandoleiros* reinventa a realidade do capitalismo tardio e, portanto, da pós-modernidade, para penetrar agudamente nas formas plásticas das relações humanas. Tais relações estéticas são determinantes na formação e estruturação do todo social, não apenas no que se refere às manifestações artísticas, mas também, às manifestações sociais. Aqui vemos um movimento de leitura e escrita invertidos, porque João Gilberto Noll parte, em primeiro lugar, de sua própria experiência estética, para depois atravessar essa vivência e tocar no social. Sua forma plástica de ler, pensar e escrever sobre a realidade finissecular parece-nos o veio que o liga a João do Rio. Como João Gilberto Noll, João do Rio também vivenciou o lado estético da realidade, numa flanagem entre luz e sombra. O escritor de *Sol macabro* mantém uma relação visceral com o mundo que o cerca. Essa relação é mediada pelo olhar que retira da realidade as formas plásticas de sua escrita. Para este escritor tudo se converte em matéria de ficção, ou seja, em historicidade:

> Se eu encontrasse Sábato ali, naquela esquina, poderíamos talvez conversar longamente. Eu lhe confessaria minha admiração. Tomaríamos café como faço neste instante. É aí que pego sua mão e a beijo. Como gostaria que um leitor apaixonado fizesse em mim. Noto que Sábato perturba-se com o exagero afetivo. Retrai-se e lhe peço perdão. Digo que nas raras ocasiões em que me derramo assim, passo o dia seguinte com a aflitiva sensação de ter cometido um grave ato falho diante de uma platéia gigantesca. Sábato ri. E segue andando. Fico pensando aonde vão dar os passos de Sábato. Que sentimento o atrai agora? É Buenos Aires a dama?
> Já vai tão longe que o corpo de Sábato é quase uma linha no espaço. Vi que ele pegou a Harvard Bridge – a linha movimenta-se lentamente sobre o rio Charles, distancia-se mais e mais quem sabe ao encontro de sua pequena mansarda. Vem-me a tentação de segui-lo, de planejarmos nós dois pacientemente o assassinato da velha senhoria de Dostoiévski. Os tempos são outros, não cabe mais o jato de sangue explodindo na mão que segura firme o machado. Por que nos sujarmos do sangue da velha, Ernesto? Por

> que não esmagarmos com vagar os comprimidos e não derramarmos o pó na garrafa térmica? Tudo limpo, branco, sem problemas. Que tal, Ernesto?
>
> Achas que não podemos renunciar ao sangue da vítima? Ao sangue escuro e grosso da megera? Não, Ernesto, dissolveremos os comprimidos vestidos em longos jalecos brancos, talvez num laboratório vazio, enquanto bebemos calmamente nosso café. Nenhum olhar dramático, nada. Frios como convém a dois bons pesquisadores.
>
> Achas inconseqüente o crime em que a vítima morre sem ver o rosto do assassino? Mas, querido Ernesto, se for assim como te digo, menos chances de sermos descobertos. Sujar a mão do sangue da vítima é já estar subindo os degraus do cadafalso. Ernesto faz que aquiesce olhando o bruxuleio da chama. (NOLL, 1997, p. 245).

João Gilberto Noll, um escritor entre dois escritores: Dostoiévski e Ernesto Sábato. Duas importantes referências literárias que marcaram os séculos XIX e XX, respectivamente. Para muitos teóricos da Literatura, Dostoievski (1821-1881), escritor russo de grande relevância, inaugurou o existencialismo, reverberando algumas décadas depois na produção literária e filosófica de Jean-Paul Sartre. Para outros, Ernesto Sábato (1911), físico, ensaísta e escritor argentino, descortinou o caráter melancólico do ser humano, o que não deixa de ser um aspecto do existencialismo. Aqui vemos transitar os fantasmas de uma estética insurgente, os quais atravessam João Gilberto Noll e sobrevivem como sombras bruxuleantes na contraluz de sua autoficção. Dostoiévski e Sábato formam o vértice da auto-reflexividade do escritor de *Sol macabro*, que mergulha nos simulacros de outras imagens literárias para dizer que a subjetividade busca na interatividade com as formas plásticas a sublimação de se estar à deriva, desenraizado, sem perspectivas na pós-modernidade.

Dostoiévski e Sábato, embora pertençam a dois distintos contextos, diríamos mesmo radicalmente opostos, possuem em comum a insurgência frente à máquina perversa do capitalismo industrial. Aliás, podemos dizer que Dostoiévski viu-se duplamente insurgente, pois perdera o pai assassinado pelos servos da propriedade de sua família. Nessa época, Freud dedica-lhe um artigo intitulado *Dostoiévski e o parricídio*. Em 1849, um ano depois do *Manifesto Comunista* explodir na Europa, o jovem Dostoiévski era preso com um grupo de subversivos contrários ao regime. Aos vinte e dois anos ingressa definitivamente na vida literária. Depois de passar longos nove anos na prisão da Sibéria, retorna a Moscou e escreve uma autobiografia, de sua experiência no cárcere político, intitulada *Recordação da Casa dos Mortos*. Dessa experiência encarcerada converte-se ao cristianismo e passa a pregar a solidariedade como principal valor da cultura eslava.

Ernesto Sábato, por sua vez, surge como mais um personagem do escritor de *Sol macabro*, e se mistura tanto às imagens do imaginário do escritor quanto às do plano da realidade que ele observa em volta. O escritor de *Sol macabro* parece, de fato, ver Sábato caminhar ao longo da Harvard Bridge sobre o rio Charles. Sábato, em 1933, ainda como estudante secundarista, inicia uma militância política e funda o grupo "Insurrexit". No mesmo ano é eleito Secretário Geral da Federação Juvenil Comunista. Em 1943 ingressa no mundo literário, no qual explora personagens cheias de psicologismos. Sábato tem como uma de suas principais marcas literárias explorar as profundas contradições da natureza humana em todas as épocas, sempre pelo viés de sua insurgência comunista.

Foucault observa que o sujeito é uma narrativa que está em interação com outras narrativas, ligadas à política, à cultura, à História, ao tempo, e ao espaço. O sujeito constrói, ao mesmo tempo em que está sendo construído pelos mecanismos do capitalismo, narrativas que sempre estarão numa relação estética. O sujeito da pós-modernidade cada vez mais busca esta relação estética, nos mais variados aspectos da vida. Em Guy Debord, observamos que essa relação plástica é feita pela via dos coloridos artefatos do capitalismo, que promove uma espetacularização de suas mercadorias. Os *outdoors* sem dúvida significam a expressão estética da sociedade pequeno-burguesa, que subjaz na vala comum do consumismo. No entanto, *Bandoleiros* lança foco a uma recusa sobre essa relação estética ligada ao consumo. O Eu-narrador quer o inusitado das outras narrativas da vida como apenas um instante de contemplação no Parque da Redenção:

> É ali, na leve sombra, que uma criança me aparece. Será que veio descansar do sol e esse é seu esconderijo?
> Não pensei que até aqui encontraria mais um.
> E é bom que diga: não sou devoto de crianças. Mesmo que essa ainda não possua fala, já começou a expelir uns risinhos balbuciantes. Pelo jeito vai pelo mesmo caminho dos outros: sentam à nossa frente em mesas de bares, e falam-falam e choram.
> Olho para a criança mas finjo que não vejo, que estou cego. O problema é que uma criança normal não tem experiências com cegos. Só viu até agora gente vendo ela, tocando, beijando, sacudindo, apertando...
> Essa criança parece ser assim, ainda não viu um cego. Deve estar achando meu jeito apenas outra maneira de ver. Continua a rir e balbuciar.
> E agora vem e se arremete contra meu peito. Minhas mãos caídas no banco não esboçam nenhuma reação. Não tenho a vocação humana dessa criança. Estou a padecer de um instinto mais primário: o de não querer essa criança aqui.

> Certo, essa pelo menos não fala. Só sabe emitir risinhos balbuciantes. Mas se não viesse se arremetendo contra meu tórax seria bem melhor. Por que não começa a olhar, apenas? Eu poderia até fazer as caras mais variadas. Como um inesperado *clown* escondido na sombra. A criança perderia a paciência e viria de pontapés e socos para cima de mim?
> Pobre bloco de carne, pensei: só tem a repetição.
> Mas, doce surpresa: essa criança me olha. Firme nos olhos. Fico pensando até quando ela agüenta. De repente pode surgir o ruído de um besouro e ela se dissolve à cata do ruído.
> Essa criança, como toda criança, baba. Produz saliva e não sabe retê-la. Enquanto ela me olha segrego um pouco de saliva até a borda do lábio. Temo como nunca o ruído do besouro. Se passa assim: olho uma criança que me olha. Nenhum vago suspiro, nada.
> E ela se curva, bate na grama, quer deitar. E deita-se. Ri, e aponta uma flor, quase em cima de minha cabeça. (NOLL, 1997, p. 220).

O escritor olha uma criança que a olha, e desse olhar surgem outras narrativas, outros olhares sobre si mesmo e também em torno de uma memória do futuro, de um futuro que não se sabe qual será. A criança é esta memória do futuro que olha para uma flor no Parque da Redenção. Uma flor que talvez signifique um futuro de redenção para o Brasil: o eterno país do futuro. O escritor de *Sol macabro* assume uma cegueira, ainda que momentaneamente, para recusar este futuro redentor, porque ele quer viver o presente intensamente, a fim de extrair dele a matéria de sua autoficção. Mesmo assim, o olhar "cego" visualiza em volta as formas estéticas que circundam o seu instante de ócio e solidão. Na pós-modernidade, os instantes de ócio e solidão parecem levar as subjetividades a um estado de transcendência, frente às imagens imanentes da cidade.

Foucault admite três tipos de técnicas envolvidas na relação entre o sujeito e o mundo plástico que interage com ele. O primeiro deles se refere às técnicas de produção, voltadas para a confecção dos meios de sustentação do modelo capitalista. O segundo tipo engloba as técnicas de "significação" e compreende o sistema da linguagem e, portanto, o da comunicação. Essa é a linha condutora das relações interpessoais e também das relações de produção capitalista. Na pós-modernidade, a globalização é o grande veículo de comunicação transnacional. O terceira tipo de técnicas compreende, segundo Foucault, as de dominação. O filósofo entende que as prisões, os hospícios, os reformatórios e similares representam, ou mesmo são representantes, de um tipo de dominação realizada pelo poder do Estado. O Estado, nessa ótica, passa a interferir frontalmente nos comportamentos e também na mente humana, decretando, não raro, a esquizofrenia das subjetividades agônicas. O americano

Steve é um exemplo desta subjetividade agônica, esquizofrênica, e que não consegue se fixar no seu próprio tecido-nação:

> Ele fala que nasceu em Boston. E que não mais saiu de Boston desde a volta do Brasil. Voltou agora para cá, e quer ficar. Naquela casa que conheci.
> Conta que estudou em Harvard. Uma tarde, caminhando pelas alamedas do campus, começou a chorar. E não sabia por quê. Chorando foi procurar um psiquiatra. E o psiquiatra passou um largo tempo dopando Steve.
> Acabou abandonando Harvard. Impossível pegar num livro com as mãos trêmulas e a atenção vazia. Isolou-se numa clínica. Saiu com uma brutal amnésia. Não lembrava ao menos o recentíssimo assassinato de Kennedy. Encontrou uma vizinha no supermercado. No meio da conversa a mulher lembrou-se do trágico dia em Dallas, e disse a Steve que gostaria de ver a roupa rosa ensangüentada de Jackie. Quem sabe a roupa não estaria num museu de Washington. Jamais será lavada, disse a mulher a Steve. Poucas nações tinham conseguido perpetuar seu sangue. Sim, a roupa rosa ensangüentada de Jackie - disse a mulher olhando excitada para Steve.
> Steve, intensamente perturbado por ter esquecido o assassinato de Kennedy. Mas disfarçou o mal-estar pegando uma lata de pêssegos. Disse à mulher que aquela marca era boa, e que ia procurar os vinhos.
> Na clínica Steve sofreu uma overdose de choques insulínicos. E nunca mais recuperou de todo a memória. Anos depois, quando flagrou Jill, então sua mulher, em carícias com outro, diz que nada sentiu. Apenas pensou em vir para o Brasil. (NOLL, 1997, p. 232).

As formas da esquizofrenia ligam as subjetividades que vagam pelos diferentes espaços da pós-modernidade. A mulher no supermercado lembra a Steve do assassinato do Presidente Kennedy, em 1963, a fim de lhe contar uma narrativa da nação norte-americana. Vamos observar que o ato de contar é também o ato de atribuir novas significações e, portanto, novas formas plásticas, estéticas para aquilo que está sendo narrado, comunicado. Encontramos aqui as técnicas de comunicação sobre as quais nos fala Foucault. Nessa ótica, a comunicação oral entre as subjetividades é também permeada de uma certa expressividade estética. Para lembrarmos Adorno, a obra de arte representa aquilo que ela não é. A maçã pintada em um quadro a óleo não contém a sua estética original, mas, antes, a sua imagem virtual. Na comunicação formal, ou mesmo casual, os ditos ganham uma singularidade artificial, recheada de metáforas, e de diferentes figuras de linguagem que a comunicação possa dispor. A maçã no quadro, embora não seja aquilo que ela representa, possui vários fios narrativos, passíveis de interpretação por parte dos que apreciam a obra. Nesse sentido, admitimos as narrativas artísticas, que expressam singularidades, como produtoras de

conhecimento estético inesgotável, a exemplo do conjunto da obra de Leonardo Da Vinci e tantas outras, que vigoram como objetos imanentes, até o fim dos tempos.

Para Foucault, a relação entre as subjetividades, o mundo e as coisas do mundo, garantem a produção de um quarto tipo de técnica, que possui relação com o nosso modelo acima descrito. Ela se refere a algo imaterial, intuitivo e transcendente, e está intrinsecamente fundida à potência criativa das subjetividades. É o que Foucault chama de "técnicas de si":

> Fui me dando conta, pouco a pouco, de que existe, em todas as sociedades, um outro tipo de técnicas: aquelas que permitem aos indivíduos realizar, por eles mesmos, um certo número de operações em seu corpo, em sua alma, em seus pensamentos, em suas condutas, de modo a produzir neles uma transformação, uma modificação, e a atingir um certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de poder sobrenatural. Chamemos essas técnicas de técnicas de si. (FOUCAULT, 2004, p. 96).

As técnicas de si compreendem o desejo humano de tocar no lado mais inusitado da vida, no lado estético, a fim de ingressar numa viagem que o transporte para "fora da jogada", como diz o escritor de *Sol macabro*. É nessa viagem que o sujeito da pós-modernidade busca um instante de transcendência, de sublimação diante da inexorabilidade da globalização, em que as subjetividades agônicas acreditam que a perambulação descompromissada permite as experiências inusitadas. A viagem é a maneira pela qual o sujeito atinge estados mais lúdicos de consciência, de prazer. Os artificialismos da vida pós-moderna geram performances mais estéticas de se viver, em que o sujeito pós-moderno, depois da viagem, passa a narrar as suas próprias histórias de vida no mundo capitalista.

Com efeito, Foucault admite que as técnicas de si relacionam-se com a terceira técnica das relações humanas: a dominação. Para o filósofo, esta busca pela transcendência, pelo inusitado, pela felicidade, poderá recair no bojo social como alvo de dominação. O capitalismo, em sua nova face de globalização, não permite esta viagem, sem rotas, sem malas, sem bagagens, em que o sujeito segue desenraizado e apenas com o desejo de se relacionar esteticamente. É aqui que surgem as subjetividades agônicas, que tentam burlar essa lógica cultural do capitalismo para cair nos abismos insólitos de outras viagens menos lúdicas, menos saudáveis, como a viagem das drogas e da criminalidade. Se de um lado a globalização impõe este trânsito comercial entre as nações, além de gerar uma gama inesgotável de artefatos de consumo, de outro, ela gera mecanismos de dominação que, por sua vez, produzem os eternos exilados do consumo: as subjetividades esquizofrênicas.

Para concluir a nossa análise de momento, vamos ler outro trecho de uma entrevista de João Gilberto Noll, concedida ao jornalista Bernardo Ajzenberg, da Folha de São Paulo, por ocasião do lançamento de seu sétimo livro *A céu aberto*, em 1996. Em 1994 e 1995 João Gilberto Noll ministrou, como Escritor-Visitante, uma oficina literária na UERJ, e em várias ocasiões nos contou do livro que estava escrevendo:

> Folha - O que o norteia?
> Noll - Posso até ser visto por alguns como um escritor intimista, mas procuro me rebelar contra essa possibilidade. Me preocupam os aspectos intrincados da subjetividade, da alma e tal, mas o que eu quero realmente fazer é um afresco do tempo em que estamos vivendo. As longas peregrinações dos heróis balzaquianos ou flauberianos do século 19 são impossíveis hoje. Ninguém mais tem o tempo ideal para acompanhar isso. No novo livro jogo muito com essas duas forças quase opostas: a impossibilidade de tempo neste fim de século e a sedução pela instantaneidade. Um dos desejos do fazer poético é alcançar a possibilidade da coagulação, o êxtase, ter a pujança existencial num único grito, o que o Octávio Paz chama de "a consagração do instante".
> Folha - O senhor, então, não faz o chamado "plano de vôo" para seus livros?
> Noll - Não faço, não. Sai de um modo litúrgico, procuro abraçar certos momentos de palpitação. Não interessa muito o fluxo insensato de um dia após o outro. Me interessa o momento coagulado. O romance também se esvai, é claro, a duração do tempo também exaure, daí talvez o final do livro, meio enigmático para mim mesmo. Mas, também não procuro decifrar tudo o que escrevo, não. Preciso de uma certa escuridão. (Folha de São Paulo, 9 de novembro de 1996).

João Gilberto Noll revela-se como um escritor voltado para os eventos do tempo presente. Sem dúvida, no contexto da pós-modernidade, o tempo já não é o mesmo que antecedeu o último quartel do século XX. Com o advento da globalização, por exemplo, a lógica temporal assume duas diferentes dimensões: uma, que está relacionada à ruptura temporal entre as distâncias: pela Internet podemos conversar com diferentes pessoas, em diferentes localidades do planeta, em tempo real. A outra se refere à aceleração da vida urbana, que reduz o tempo ao tempo cronológico do trabalho. Os meios de transporte, a exemplo do metrô, parecem determinar este tempo que o trabalho introjetou nos grandes centros urbanos. Entre uma estação e outra a leitura torna-se dinâmica, curta, vertiginosa. Os enredos são convertidos em narrativas dessa mitologia urbana, como vemos em *Bandoleiros*.

Na pós-modernidade, não precisamos dispor de um tempo para nos dedicarmos a este tipo de leitura, porque ela flui na velocidade do tempo. A linguagem mais crua, mais

objetiva, mais rascante, acende o desejo de penetrar no mundo da autoficção, a fim de também contarmos as nossas histórias de vida e de morte. Somos personagens vagantes neste trânsito temporal de uma pós-modernidade desacolhedora, sem fios de Ariadne para nos puxar do buraco do metrô. Mesmo assim, entre uma estação e outra nos deliciamos com as experiências vertiginosas das narrativas autobiográficas inventadas. João Gilberto Noll sente esta necessidade de inventar a sua própria historicidade, a fim de se refletir na ficção. Ele deseja coagular no papel a tinta fresca das suas experiências temporais, acidentais, em busca do tudo e do nada. Em busca de um tempo que, de fato, está para sempre perdido. Um tempo de sexo e solidão, fraturado nas entranhas da autoficção *Bandoleiros*.

4.2. *Bandoleiros* e o treino do cotidiano: perambulação e preguiça no tempo da pós-modernidade

Neste tópico nos propomos investigar mais de perto a temática do tempo, como um dos agentes paradigmáticos da pós-modernidade, a fim de detectarmos os aspectos envolvidos nas alterações pelas quais passou o tecido sociocultural brasileiro no último quartel do século XX. Pretendemos, pois, trazer a foco os impactos dessas alterações, a partir do que Foucault (2004) chama de "treino do cotidiano". Para tanto, daremos continuidade à análise dos arquivos de memória do escritor João Gilberto Noll, como um interessante escopo de sua historicidade, melhor dizendo: de sua efetividade cotidiana.

Recorrendo ainda uma vez a Foucault, a escrita do si alivia os perigos da solidão, na medida em que a escrita autobiográfica encarna o papel de um "companheiro" inseparável do escritor. Nas autobiografias de ficção de João Gilberto Noll não há uma intenção de revelar o que está oculto, tampouco trazer a foco aquilo que não foi dito, ou ainda forjar uma linguagem para além dos estilos de vanguarda. A autoficção de Noll incide exatamente sobre aquilo que já foi dito, ou que já tenha sido visto em algum momento de seu passado presente. O escritor capta os ditos, os escritos e as imagens de seus referenciais temporais, para revelar a si mesmo e também as suas vivências como sujeito da pós-modernidade. Nessa ótica, o sujeito da pós-modernidade narra as suas próprias experiências como meio de recusa à solidão. Escrever sobre o que foi dito e vivido é a maneira de registrar nesse hupomnêmata pós-moderno uma ascese que se volta não para a solidão, como forma de buscar o divino, mas, ao contrário, para evitar o dilema de se sentir sozinho no meio da multidão. Nas autoficções nollianas, o sujeito aparece atravessado pela ociosidade, pelo sexo descarnado e pela solidão. Tais estados revelam-se como instâncias hermenêuticas desse sujeito, que adota um torpor contemplativo sobre a realidade. A hermenêutica desse sujeito pós-moderno, inserido de todo na pós-modernidade, revela um conjunto de inações, que fogem de seu caráter primeiro de "interpretação das leis". Ele busca explorar os meandros abissais da cidade, criando o seu próprio tempo, as suas próprias leis, que fogem, não raro, às regras sociais coletivas. Em *Bandoleiros*, a hermenêutica produz no sujeito pós-moderno um mal-estar, uma inércia, um torpor diante da enxurrada de tantos ditos, de tantos escritos, de tantas imagens geradas pelo capitalismo no todo fraturado da cidade. Vejamos a interessante entrevista que Noll concedeu à *Revista A*, em 2000, a respeito de sua autoficção *Canoas e*

marolas, que faz parte da Coleção Plenos Pecados, da Editora Objetiva, sobre o tema da preguiça:

> REVISTA A: Queria que você falasse um pouco sobre essa profissão de fé no deambular. É uma metáfora do homem contemporâneo, que espera uma iluminação de dentro de sua inércia? Afinal, o que busca o ocioso?
> NOLL: O que busca o ocioso? Acho que ele busca uma verticalidade qualquer que possa ancorá-lo em algum espaço, algum ambiente, algum cenário. E faça com que ele não precise mais viver com essa ânsia descabelada. Viver sem essa piração, sem esse ideal supremo de alguma coisa que me parece inatingível, que parece inominável mesmo. E nesse sentido acho que encontrei um certo tipo conhecido da personagem que, como você acabou de salientar, talvez tenha encontrado realmente aquilo que se convencionou uma força positiva, que seria… Os índios, que seriam as forças inanimadas, como a pedra. Acho que é um franco processo de mineralização desse homem. Não acho que seja pessimista ou otimista, não é essa a questão. A literatura ou a escrita é realmente um setor simbólico, não está realmente tentando apontar uma pedagogia construtiva "Faça como esse homem!". Eu não queria este homem ocioso perto de mim por uma hora.
> REVISTA A: Por isso que você botou ele no livro? Expulsou ele de você?
> NOLL: Exatamente: não estou dizendo que ele é uma graça, que ele realmente é o caminho possível. Ele está ali atuando diante de um contexto que procuro revelar. Mas é um ator simbólico de uma situação de saturação - onde não se encontra essa verticalidade, como estou chamando nesse momento. As coisas são muito *en passant*, os contatos são muito de raspão. Não há realmente nesse momento um compromisso mais elaborado entre circuitos sociais, humanos e afetivos que estão aí à disposição e me parece aí realmente que ele encontra, de uma certa forma, uma disponibilidade absoluta naquele garoto que é quase uma coisa. É quase também outro objeto da natureza, no sentido de… vazio. Está vazio de comida, está vazio de tudo, de um estofo humano, mas que tem uma coisa que acho importante, que é essa disponibilidade de ir. Acho que pela primeira vez nos meus livros há essa companhia. É claro então que, digamos assim, essa espécie de companhia incondicional, só acontece também porque são seres definhantes, quer dizer, não têm mais coisa nenhuma a perder. (www.joaogilbertonoll.com.br).

A “disponibilidade de ir” refere-se ao sujeito que não possui vínculos afetivos, sociais, familiares. Mesmo assim, João Gilberto Noll admite que essa disponibilidade de tempo, esse desenraizamento, acaba por provocar uma inércia, que paralisa o sujeito, reduzindo-o a um estado primitivo, mineral. Nessa ótica, a falta do que fazer não se volta para a fruição do tempo como prazer, mas, antes, coloca o sujeito em choque com o tempo do trabalho. Nas narrativas épicas, em seu sentido tradicional, vemos que o sujeito está imerso numa

temporalidade repleta de verdades de si e de sua cultura, de modelos a serem seguidos, de objetivos a serem alcançados. Vencer ou morrer é sempre a perspectiva do sujeito épico, a fim de deixar registrados os seus feitos heróicos na escrita da história da nação. Em *Canoas e marolas*, o Eu-narrador tenta resgatar a sua própria historicidade, perdida para sempre nas marolas de uma ilha, que represa os seus desejos de reencontrar esses vínculos familiares, afetivos. Por essa razão, este sujeito desenraizado afunda-se cada vez mais na preguiça, no torpor existencial, para fugir da aceleração do tempo, da existência histórica, que é a do trabalho.

João Gilberto Noll também está submerso no tempo da pós-modernidade, em que as referências já não são as mesmas das narrativas épicas, tradicionais. No entanto, podemos dizer que ele dá formas a esta épica do sujeito pós-moderno, que vaga solto pelos espaços líquidos da cidade. É nessa veia mitológica que Noll, o Eu-narrador das autobiografias de ficção, mergulha num outro sentido de ascese, ao mesmo tempo em que constrói os seus Outros, que refletem as subjetividades trânsfugas, em busca de um momento de transcendência, vagando às margens do todo social.

João Gilberto Noll, em entrevista a revista eletrônica *Copo de mar*, assume que guarda dentro de si o "velho *hippie*". Ele ainda vislumbra a negação do lugar como sonho utópico possível. Negar o lugar é, sobretudo, negar as mazelas do capitalismo, é negar o tempo da cidade e seus eventos. É estar disponível vinte e quatro horas para o ócio, para a fruição da vida como instante de celebração, e não de trabalho. Para Noll, a intervenção sobre o tempo histórico é, na verdade, aproveitar melhor o tempo da existência: "O tempo como matéria de fruição e não apenas utilidade, não este tempo moderno que precisa render sempre um resultado... mas um tempo à deriva, um tempo ocioso" (www.copodemar.com.br).

Para Heidegger, em seu *Ser e tempo* (2000), a ocupação dos "entes", isto é, dos indivíduos, compreende o tempo em sua dimensão cronológica, que, por sua vez, envolve o ser como potência expressiva do existir. Explicando melhor: a ocupação, que se opõe ao ócio, marca a temporalidade existencial dos seres inseridos no mundo do trabalho. Assim, o tempo é apreendido num espaço de ocupação, a partir do qual as demais temporalidades são projetadas no ser, como medidas temporais ligadas ao movimento de ir e vir, de ser e estar, de parecer e ficar. Nesse sentido, compreendemos que o tempo e suas temporalidades, englobam as ocorrências gramaticais, articuladas pelos sujeitos na convivência cotidiana, especialmente na convivência do trabalho. Em Heidegger, o trabalho é tudo aquilo que envolve uma

ocupação concreta, seja ela relativa ao trabalho físico, seja ela envolvida numa atividade mental. Por outro lado, o descanso, a pausa para o ócio, demanda uma estrutura temporal. Sem dúvida, a ociosidade também ocupa um espaço temporal, preenchido pelo lazer, ou pela simples flanagem na cidade, a exemplo de João do Rio, e também dos “entes” nollianos, que vagam desocupados pelos espaços fragmentados da pós-modernidade.

Heidegger discute a temporalidade, como medida existencial, na convivência entre os indivíduos. A convivência é permeada pelos discursos, pelos ditos e também pelos escritos, e dela surge o tempo comum, o tempo que comunica e que dita vários “agoras”. Nessa rota, compreendemos que o tempo é uma narrativa gramatical, comunicativa e pública, que envolve diferentes relações individuais, no presente contínuo:

> O "agora em que", o "então, quando", interpretados e pronunciados na convivência cotidiana são, em princípio, compreendidos, embora só sejam datados com precisão dentro de certos limites. Na convivência "mais próxima", vários "agora" podem ser ditos "conjuntamente" e cada um pode datar de forma diferente o "agora" que disse: agora em que isso ou aquilo se dá. O "agora" pronunciado é dito na publicidade da convivência no ser-no-mundo. (HEIDEGGER, 2000, p. 79).

Com efeito, o tempo como narrativa, é passível de interpretação e publicação. A todo momento publicamos o tempo de variadas formas, seja a partir das atividades de trabalho, em um amplo espectro, seja a partir dos momentos de lazer e ócio. Em relação ao trabalho, consideramos que Heidegger refere-se a toda e qualquer ocupação humana, que dela resulte um produto. O resultado do trabalho será a publicação do tempo que o ente realizou no mundo, no bojo do cotidiano. Cada ente, isto é, cada sujeito, ao publicar uma narrativa temporal, confere a ela uma data, que delineia os fatos da existência. O Eu-narrador de *Bandoleiros*, ao declarar que “queria ficar fora da jogada por pelo menos vinte e quatro horas”, publica assim um espaço de tempo que, neste caso, compreende uma atividade intelectual, realizada no agora.

De acordo com Heidegger, esta publicidade temporal demanda uma datação, que independe do calendário. Ela compreende, por si só, uma medida temporal que se inscreve como fato do existir na escrita do si. Nessa ótica, podemos constatar que a escrita do si, em sua face ficcional, compreende diferentes temporalidades que estão para além da simples datação. O Eu-narrrador de *Bandoleiros* pretende assumir esta temporalidade do agora como

narrativa temporal, voltada para o ócio, para uma viagem de contemplação, de pura vadiagem. Para Heidegger, a convivência cotidiana marca as diferentes temporalidades, nas quais vão se inscrevendo os diversos "agora". Na autoficção nolliana, o agora é, portanto, a edição do presente, que poderá carregar em si a memória de um futuro próximo ou distante:

> Conto a Ada que estou no meio do meu *Sol macabro*. Como sempre, Ada não faz nenhuma pergunta a respeito do livro que estou escrevendo. Se eu contar alguma coisa, ela apenas ouve como se distraída. Ada, este é meu último livro. Ela pega um cigarro, e diz que amanhã vai rever *Cidadão Kane*. Sim, ninguém quer ouvir eu dizer que este é meu último livro.
> Preferem talvez disfarçar pensando que isso faz parte do estado emocional de um escritor escrevendo um grande romance. Um escritor não pode chegar e dizer que o livro que estou escrevendo, chamado *Sol macabro*, que este livro é meu último livro. Surgem olhares distraídos, pigarros, assobios, ou a repentina lembrança de um assunto menos mórbido. O escritor então repete: *Sol macabro*, este livro que estou escrevendo, este é meu último livro. Então alguém pode comentar que essa é uma questão literária, e que a própria escrita do livro me dará a solução. Como se a única solução possível fosse: *Sol macabro* não será meu último livro.
> Digo então a Ada que vou escrever noite adentro. Talvez não pare amanhã durante o dia. Digo que acho que vou ter a experiência de escrever por vinte e quatro horas. Se pudesse, Ada, passava todas as horas escrevendo. (NOLL, 1997, p. 268).

O escritor de *Sol macabro* publica os seus sucessivos "agoras" na escrita de seu romance autobiográfico. A autobiografia sintetiza a narrativa temporal, que tem como suporte o tempo da memória, isto é, a autobiografia pode ocupar o trabalho de resgate das ocorrências já passadas, como vimos em *Memórias de um rato de hotel*. No entanto, a autoficção nolliana edita o tempo como uma narrativa do presente, que se comunica com o futuro. No trecho acima o "agora" é permeado por diferentes circunstancialidades do passado e também do futuro: "Conto a Ada que estou no meio do meu *Sol macabro*", diz o Eu-narrador, como se estivesse dialogando com o leitor. Ele comunica um tempo-espaço da escrita do romance *Sol macabro*, o qual se configura também como mimese da publicação do tempo na narrativa. Compreendemos, pois, que esta temporalidade do presente abrange duas distintas narrativas: uma que pertence ao todo da autoficção *Bandoleiros*, e outra, que indica uma narrativa escrita *in media res*, porque o escritor declara encontrar-se "no meio" da coisa escrita. Nesse sentido, há também duas publicações temporais que se fundem. No entanto, o escritor cria uma terceira temporalidade, para nela publicar, de fato, a narrativa de seu

romance *Sol macabro*. Temporalidade de vinte e quatro horas que abriga diferentes "agoras" e, portanto, diferentes narrativas do presente.

De acordo com Paul Ricoeur, em seu *Tempo e narrativa*, a narrativa histórica compreende uma série organizada de episódios, que concentram ocorrências factuais descritas pelo historiador. Ela envolve temporalidades definidas pelas contingências, naturalizadas pelo movimento histórico, como temporalidades transcendentes e não imanentes. Por outro lado, Ricoeur entende a Literatura como uma narrativa de cunho "configurante", isto é, aquela que dá formas a uma visão particular de ver e pensar o mundo, assim como apreender, no espaço narrativo, as ocorrências temporais mundanas. Sob esse aspecto, a narrativa literária não compreende discursos coletivos e descritivos sobre a realidade, como faz a História. Ela abriga diferentes temporalidades, e decalca da experiência subjetiva a matéria de seu caráter ficcional e imanente. As narrativas históricas são passíveis de atualização, porque as descrições em torno de um fato podem sofrer as intervenções do tempo e de outros olhares mais apurados. A narrativa histórica não compreende a experiência subjetiva, visto que a descrição dos fatos implica no conjunto de documentos narrados pelos outros. Nessa ótica, podemos dizer que a narrativa histórica possui uma aura biográfica, enquanto que a Literatura possui um simulacro autobiográfico. Ricoeur nos diz que a narrativa histórica abarca uma totalidade temporal, cujo horizonte de expectativas aponta para uma visão sobre o passado e o futuro. No entanto, ele admite também que o futuro é impublicável, porque extrapola as configurações e os encadeamentos do passado em sua direção:

> (...) e essa extrapolação, por sua vez, constitutiva da profecia, consiste em falar do futuro em termos apropriados ao passado. Mas não pode existir história do futuro (nem tampouco, como veremos adiante, história do presente) em virtude da natureza das frases narrativas, que redescrevem os acontecimentos passados à luz de acontecimentos ulteriores, desconhecidos dos próprios atores. (RICOEUR, 1994, p. 207).

Com efeito, podemos contrariar os argumentos de Ricoeur sobre a narrativa histórica, na medida em que vislumbramos todos e quaisquer documentos, sejam de caráter histórico ou literário, como peças que formam ulteriormente um quebra-cabeça para a materialização da memória do futuro. As sombras fantasmagóricas do passado sempre serão projetadas no futuro, que irá promover, inexoravelmente, a publicação no presente de narrativas já passadas,

desde que elas estejam armazenadas nos arquivos das cidades (como documentos e registros históricos), ou disponíveis em bibliotecas (como obras literárias). Ambas as narrativas são também impregnadas de memórias do presente, visto que os seus autores (atores) costuraram nelas as suas interpretações ou impressões do mundo (ficção), que foram inscritas no bojo das biografias históricas e das autobiografias de ficção, respectivamente. Dos registros documentais sobre ocorrências factuais da História, como objeto do passado, podemos extrair infinitas narrativas, que podem configurar a metaficção historiográfica, como mostra Linda Hutcheon, na *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991).

Na contemporaneidade, verificamos que o Eu-autor transfere a sua narrativa subjetiva para a narrativa coletiva e, portanto, histórica. Em outras palavras, o sujeito da pós-modernidade não está interessado em assumir a autoria dos eventos do cotidiano, e por essa razão se faz necessária a publicação das narrativas coletivas (políticas), a exemplo das entidades civis organizadas, ONGs, instituições públicas e privadas. Tais publicações fazem apagar a responsabilidade dos sujeitos sobre a narrativa histórica, que inscrevem subliminarmente suas narrativas particulares nos meandros do tecido social, tornando-o cada vez mais fragmentado, cada vez mais esquizofrênico. *Bandoleiros* realiza a publicação dessas narrativas sem anais, para dizer que o tempo é de decadência, de esquizofrenia, e sem futuro. O Eu-narrador coloca à mostra as profundas contradições do espaço urbano no contexto dos 1980, que reverberaram como memória do futuro do século 21. Tais contradições, já vistas por Noll, ganharam uma dimensão aguda, tornando o tempo e o espaço da cidade do Rio de Janeiro mais estilhaçado:

> A mala pesava literalmente como chumbo. E de que me adiantava toda a tralha que eu carregava naquele saguão da Alfândega? Pensei que era peso excessivo para nada. Velhas roupas de frio, dois-três livros que levara na viagem, minha viciada máquina de escrever, poucas coisas mais. Por que pesavam tanto? Eu não queria carregar nada comigo, e no entanto carregava. Por que não dar tudo ao primeiro que passasse à saída do aeroporto? Mas dentro da mala era tudo muito gasto, precisaria encontrar um miserável absoluto para ver aceita minha doação. E não lembrava de alguma vez ter visto miseráveis nas imediações do Galeão. Só quando se chega perto da Avenida Brasil é que se começa a admitir a miséria daqui. Dali em diante não há como tapar a situação - nem com tapumes, outdoors, o escambau. Porque a miséria é tenaz, escorre por entre frestas até então nem percebidas, e vai dilapidando tapumes, outdoors, e até colossais obras de engenharia. O aeroporto internacional do Galeão que se cuide, pensei me

> arrastando naquele interminável saguão da Alfândega, vergado de banda sobre o peso descomunal de minha mala. (NOLL, 1997, p. 317).

Os eventos de um cotidiano conturbado de cidade grande, observados pelo Eu-narrador de *Bandoleiros*, parecem ter criado profundas raízes, cuja memória se faz presente no tempo e no espaço de nossa insólita pós-modernidade urbana. Noll retira os tapumes para descortinar o lado feio, sem solução, sem razão, que habita os meandros quase invisíveis da cidade, e que hoje estão cada vez mais à mostra. O contexto não é mais o da bela época, mas ainda se vê os mesmos tapumes que também foram retirados por João do Rio, deixando-se ver o contraditório de um contexto, que ainda não passou. A *belle époque* de João do Rio é a nossa memória do futuro, que se faz presente, publicada a todo momento pelo caos nosso de cada dia. São narrativas mal ajambradas da *polis* e da política que, como na *belle époque*, escondia os seus paradoxais artificialismos da moderna vida para detrás dos tapumes de Pereira Passos.

Noll, como João do Rio, capta e traduz a épica do cotidiano, num duelo de narrativas sem *happy end*. Tais narrativas são cada vez mais implementadas no projeto literário do escritor, como podemos ver nas suas autobiografias de ficção mais recentes, a exemplo de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*. Em ambos vemos a trajetória do escritor em terras estrangeiras, sempre afetado pela esquizofrenia do mundo, do tempo. Nessa flanagem nolliana entre fronteiras, ele publica as mesmas mazelas subjetivas, do lugar, da cultura, para dizer que chegamos a um tempo de perambulação e preguiça diante do que chama de "mundialização" da vida pós-moderna. Vejamos mais um arquivo de memórias do escritor, em entrevista concedida ao jornal *Estado de Minas*, em novembro de 2002:

> - Como está sendo viver de novo em Porto Alegre, após 20 anos no Rio de Janeiro?
> Noll: - Viver em Porto Alegre hoje, pra mim, é a pedida existencial. É a cidade que convida a um certo espírito espartano - não nos esqueçamos, capital avançada de duas fronteiras - e é nesse espírito que estou a entrar nesse momento preciso. Abandonei a boemia. Acordo às seis e meia da manhã e vou dar a minha caminhada à beira do Guaíba, onde nessa época primaveril você tem de vencer distâncias apesar do vento contra, sem esmorecer, virando então um minúsculo cidadão na épica do cotidiano. Comprei um pequeno apartamento nos arredores dessas caminhadas... Diria que comecei aí a acreditar na sorte, ter confiabilidade quanto ao futuro, a me impregnar de uma certa esperança - na qual, me parece, nessa virada de ano,

> todo o país está a se banhar. Falando assim, a coisa pode tomar uma dimensão de bem-aventurança infantil. Mas não é nada disso: ganhar a palavra da literatura é uma pedreira que nem eu sei como contar. Manter a ética dentro do cenário estético é uma das funções poéticas mais difíceis, quase sacrificial. Ou seja, manter-se caninamente fiel a si mesmo, à sua visão de mundo, e dar a isso uma coerência estruturante através da linguagem é como pescar no deserto a pepita impossível, no entanto exata. Amo viver em Porto Alegre porque ela me proporciona uma ascese que só a literatura pode povoar. Solidão, silêncio na penumbra? Não é isso que irá me assustar agora, me abasteço com nada. E com poucos amigos, poucos, queridos...
> -Até onde a realidade e a ficção se fundem em *Berkeley em Bellagio*, já que o livro nasceu a partir de duas experiências suas no estrangeiro? Tem muito da alma do Gilberto Noll nestas 103 páginas?
> Noll: - É seguramente o meu livro mais pessoal. Não apenas porque ele mostra um escritor gaúcho dando aulas de literatura brasileira na Universidade da Califórnia em Berkeley, e depois escrevendo seu romance numa Fundação para escritores em Bellagio, norte da Itália, à beira do Lago di Como, inícios dos Alpes, estágios que efetivamente vivi enquanto cidadão e autor; mas principalmente porque pela primeira vez dou um nome para um protagonista, e este nome é João, um homem em certos momentos decididamente autobiográfico, embora continuamente entre um desvelar-se e, na mesma medida, um ocultar-se - travestido então com a máscara ficcional. É um jogo. E a consciência do jogo me alegra, me deixa quase eufórico.
> - No decorrer de seus livros você sempre tem trabalhado personagens com um nível alto de angústia, solidão, dificuldade de comunicação, desencanto com a vida. Você acha que essa é essência do ser humano?
> Noll: - Acho que a essência do ser humano está por se fazer a cada instante. É este impasse grave que pode lhe matar ou aclamar. É este impasse que tento mostrar na minha ficção. Os meus personagens, por menor que seja o fio narrativo em que eles estão encarnados, os meus personagens entram na história de um jeito e saem de outro. E muito especialmente em *Berkeley em Bellagio*. De sua fim de linha em Berkeley e em Bellagio, ele parte para a sua Porto Alegre, retorna não como num naufrágio pessoal, mas para se doar a uma criança que ele acolhe e leva aos campos de refugiados do Oriente na periferia de Porto Alegre, para lá construir uma ponte entre essa menina e outra da mesma idade, essa expatriada, sem falar ainda o português, mas pronta para aprendê-lo com a outra. O retorno aqui pressupõe expansão, dilatação e não regionalismo.
> (www.joaogilbertonoll.com.br)

Como em *Hotel Atlântico* (1989), o personagem João, de *Berkeley em Bellagio*, também retorna às origens gaúchas. No entanto, o personagem visitante João anseia por um final mais próximo a um instante de redenção, de esperança, abolindo assim a iminência da morte, como final inexorável, da maneira que vemos em *Hotel Atlântico*. Já *Berkeley em*

Bellagio nos diz que, mesmo imersos no caos babélico, a felicidade pode estar em meio aos espaços comprimidos da cidade, em meio aos comprimidos de uma prateleira de farmácia. A busca por um porto seguro é o desejo de se localizar neste mundo cheio de fragmentos, é renovar-se a cada viagem entre fronteiras. Viagem de deriva e também de experiências radicais da existência, que desvela o que vai por debaixo da grossa colcha de retalhos da pós-modernidade brasileira. João Gilberto Noll viaja para acumular experiências na bagagem de uma escrita que escorre corpórea, invadindo sem temor os buracos da memória, os espaços da sua autoficção. Em *Bandoleiros*, além da viagem e o conseqüente retorno a Porto Alegre, o personagem também projeta a dilatação dos horizontes de expectativas de um Eu-narrador, que aproveita suas experiências neste ritual de passagem pela cultura norte-americana, para escrever uma autobiografia de ficção como matéria de sua historicidade. Nesse sentido, é preciso então retornar às origens, voltar a se enraizar no espaço primitivo, para reler, e também escrever, sobre este lugar com um olhar destituído de regionalismos.

João Gilberto Noll publica as suas narrativas autobiográficas para contar não apenas a história de sua própria vida, de suas impressões pictóricas da realidade, mas, sobretudo, para dizer que somos personagens de variadas narrativas da pós-modernidade, que nos colocam à deriva, na aceleração das máquinas, do tempo do trabalho e do ócio. O escritor de *Sol macabro* recusa-se a cumprir o papel deste personagem do capitalismo e passa a ser o autor de si mesmo, projetando-se na memória de um futuro que já se fez presente. O escritor, de posse da sua máscara autoral, reinventa as ocorrências de suas experiências mundanas para criar os seus personagens a partir dos outros personagens do teatro da vida, sem acrópole.

Os personagens de Noll habitam um tempo que aponta para o passado, o presente e o futuro, numa sucessão de “agoras”. Para Heidegger, a presença do ser no mundo é o que preenche as diferentes medidas temporais, que independem de uma datação, de um calendário. O sujeito da pós-modernidade, entretanto, tenta esvaziar essa presença temporal, para assim libertar-se do tempo do trabalho, aprisionador. Ao publicarmos o tempo, numa frase gramatical do tipo: “ontem, agora, então, outrora, quando etc.”, podemos ou não nos valer do calendário, não exatamente como medida deste tempo pronunciado, mas, antes, como um ponto de partida, através do qual iremos realizar uma ocupação no tempo e no espaço, como esclarece Heidegger. A ocupação do tempo pelo “ente”, melhor dizendo, pelo sujeito, é a exata medida de sua existência real.

Para lembrarmos o cogito cartesiano, podemos dizer que Heidegger admite o tempo como expressão da existência. Nessa relação indissociável entre o ser e o tempo, reatualizamos a lógica cartesiana para dizer: “ocupo o tempo, logo existo!" Sem dúvida, esta ocupação temporal gira em torno do presente contínuo, como fato da existência do sujeito no plano da realidade. Heidegger analisa que é o ‘agora’ que determina a datação sobre as ocorrências do passado e também as do futuro. Na autoficção, o escritor maneja o tempo na linha deste presente contínuo, que implica a presença de outras temporalidades publicadas ao longo da narrativa, como vemos em *Bandoleiros*.

Por outro lado, ao analisarmos a narrativa biográfica, compreendemos que a linha do tempo tenta fisgar o passado, a fim de publicar as ocorrências já passadas da vida de uma personalidade. As biografias históricas seguem uma certa cronologia situada no espelho documental, ou pelo menos por meio de seus cacos, que refletem as narrativas datadas. Nessa ótica, a convivência cotidiana não possui em si mesma uma datação, isto é, é necessário que o escritor marque as ocorrências da vida do biografado no calendário subjetivo. No entanto, a efetividade do cotidiano ganha uma dimensão temporal independente, quando se manifesta na autobiografia de ficção como matéria da historicidade. A historicidade é, portanto, a medida temporal da autoficção, que publica no seu bojo os eventos do presente, e não da biografia, que se vê na obrigação de retomar os fatos cronológicos da vida do sujeito em foco.

Com efeito, a presença do presente na historicidade é extremamente significativa, porque a publicação deste na narrativa marca as diferenças entre a autobiografia factual, a biografia, a metaficção historiográfica e, finalmente, a autobiografia de ficção. Nas autobiografias baseadas em fatos reais da vida de um Eu-autor, vemos que o tempo é publicado sempre com base no passado. A memória é o suporte falho em torno dessa narrativa, que tem por princípio localizar e datar as ocorrências do passado, reconstruídas pelo Eu-autor com novas cargas significativas, simbólicas, como vemos em *Memórias de um rato de hotel*.

Já nas biografias mais tradicionais, a publicação do tempo tenta envolver cronologicamente os eventos mais marcantes da vida de um vulto da História, criando então o calendário subjetivo. É uma temporalidade que liga os dados às datas, em que o presente é naturalmente excluído, especialmente quando se trata da vida de um “ente” que já não é mais “presença” no mundo. Nesse sentido, a narrativa biográfica compreende um tempo que se manifesta cronologicamente, excluindo-se dela as publicações temporais do cotidiano da vida

da pessoa em foco, que está sendo recontada pelo biógrafo. Na biografia, os eventos do dado presente aparecem apenas como sombras fantasmagóricas que este tipo de narrativa é capaz de registrar. No entanto, as biografias são passíveis de reatualizações por outros biógrafos, quando estes se dispõem a fazer um trabalho arqueológico em torno da vida do biografado, como vimos em Júlio César, que é recordista na diversidade de suas biografias.

Por outro lado, na metaficção historiográfica, a publicação do tempo ocorre não apenas por uma única voz autoral, mas também ela se dá por meio das várias vozes que circulam no texto metaficcional. De acordo com Linda Hutcheon, essas diferentes vozes nem sempre são evidenciadas na narrativa com rigor. No entanto, elas problematizam a questão da subjetividade autoral, como vimos analisando ao longo de nossa Tese. O Eu-autor da metaficção lança um olhar sobre os outros, a fim de extrair deles as várias narrativas que os atravessam. Um exemplo bastante interessante de metaficção historiográfica é a obra *Viva o povo brasileiro* (1988), de João Ubaldo Ribeiro. Nela vemos a reconstituição do processo de formação da identidade cultural a partir de pequenas biografias que se aglutinam ao longo da narrativa. Nessas pequenas biografias há uma voz autoral, que se contrapõe a outras vozes históricas, registradas nos anais oficiais.

Para Hutcheon, a metaficção tem por objetivo "relocalizar a problemática do sujeito dentro da linguagem, dentro do discurso" (HUTCHEON, 1991, p. 217). Em outras palavras, o sujeito é uma instância de linguagem e, portanto, de contradições temporais. Nesse sentido, o sujeito da metaficção transfere estas contradições lingüísticas e temporais para dentro da narrativa. A metaficção historiográfica lida, em seu bojo, com duas diferentes temporalidades: uma, que tenta reatualizar o passado, e a outra, que se refere às diferentes impressões do escritor sobre esse passado no presente.

Finalmente, na autobiografia de ficção, a publicação do tempo se dá a partir da fala autoral no presente, em que o Eu-narrador está inserido. Para Hutcheon, a memória autobiográfica reafirma a experiência individual no bojo social. Sendo assim, podemos dizer que a autobiografia de ficção, que compreende uma imbricação temporal, publica a experiência do si e dos outros no tempo da historicidade, cujos eventos remontam às ocorrências simbólicas disponíveis na cultura, e também na História, no momento em que esses eventos ganham a forma do presente para o futuro.

Na autoficção nolliana, por exemplo, o sujeito da pós-modernidade perambula pelos espaços da cidade, no presente contínuo, em meio a uma profusão de imagens confusas, que

compreendem uma gama infinita de significados. Linda Hutcheon argumenta que a cidade é um mosaico denotador dessas significações, mesmo sendo ele cheio de "erros e fantasmas". Neste trânsito é que o sujeito mantém uma relação hermenêutica com o seu tempo, o tempo do presente, e também com este mosaico multicultural, que sobrevive nos fragmentos circulantes, ou mesmo estáticos, da cidade. Tais fragmentos, que compõem o cenário urbano, revelam os diferentes textos da pós-modernidade. O sujeito encontra nestes variados textos a matéria de sua historicidade, com a qual também escreverá os seus textos autobiográficos. Nessa ótica, podemos dizer que a autobiografia de ficção assume os textos do sujeito, e também os da pós-modernidade, os quais dão formas à narrativa dita pós-moderna. A autobiografia de ficção projeta-se, portanto, como uma narrativa pós-moderna, tendo como principal característica a publicação do tempo presente.

Com efeito, admitimos a autobiografia de ficção, ou autoficção, como uma narrativa que engloba incontáveis acontecimentos perdidos, isentos de referências, marcos, ou datas que os coloquem em evidência nos anais oficiais. Nessa ótica, vislumbramos a autoficção nolliana como sendo a narrativa do tempo presente, que é imbuída de um verdadeiro senso histórico. Ressaltamos que o "senso histórico" da autobiografia de ficção está longe de seu sentido tradicional, porém perto do movimento vivo das inscrições históricas, que transitam sem linearidade no pano social.

Bandoleiros inscreve no tecido da ficção essas narrativas perdidas, que são também de cunho historiográfico, para superar as falhas das narrativas históricas tradicionais, que não se ocupam com o sujeito e suas mazelas internas como objeto de historicidade. Para Hutcheon, a narrativa histórica tradicional tenta seguir uma lógica, uma linearidade, enquanto a metaficção contemporânea é a mimese da fragmentação do tempo e do espaço da pós-modernidade. João Gilberto Noll retira dessa materialidade temporal fragmentada as diferentes narrativas que circulam invisíveis pelas ruas, praças, restaurantes, bares, aeroportos, hotéis, ônibus, táxis, ou mesmo um morro pedregoso. São diferentes cenários de uma escrita cinematográfica.

Para concluir, os personagens de João Gilberto Noll, apesar de emergirem de narrativas de cunho historiográfico perdidas na efetividade do cotidiano, não estão interessados em recuperar a memória histórica, nem tampouco ir em busca de um tempo, para sempre perdido nas entranhas de Cronos. Ao contrário, eles desejam se perder no tempo e no espaço de narrativas inusitadas, vertiginosas, inscritas numa temporalidade sem calendários, sem datas, sem memória. O escritor de *Sol macabro* parte em busca dessas narrativas, para

delas retirar os argumentos envolvidos na escrita de seu romance autobiográfico. De modo geral, percebemos que o escritor da autoficção é, antes de tudo, um usurpador de suas próprias experiências pessoais, e também das narrativas dispersas dos outros, que servirão como estofo da escrita de um si que se esconde por trás de um Eu-narrador. A fala autoral, isto é, a voz do escritor, é publicada através deste Eu-narrador, que detém os direitos autorais sobre a narrativa. No entanto, admitimos que a autoficção nolliana é o grande simulacro do tempo da pós-modernidade. *Bandoleiros* compreende essa temporalidade pós-moderna, como sol no zênite, trazendo à claridade ofuscante do verão mazelas de toda ordem, que se escondem nas firulas da história.

4.3. Decadentismo, erotismo e morte em *Bandoleiros*: signos de uma escrita de urgência na pós-modernidade

Discutir os arquivos da memória jornalística em torno do escritor João Gilberto Noll é extremamente útil, especialmente no que concerne à reatualização de conceitos, como o do tempo, do espaço, da pós-modernidade, da fragmentação subjetiva, do erotismo e da morte, sempre objetivando a formação de um novo horizonte de expectativas em torno do que chamamos de autobiografia. Como já ressaltamos, o nosso conceito se distingue daqueles primeiros formulados por Lejeune (1975), e também por Foucault, mais especificamente em seu capítulo "A escrita de si" (2004). Neste tópico pretendemos reatualizar o conceito de decadentismo, com o qual trabalhamos no primeiro capítulo de nosso estudo, acrescentando a temática do erotismo e da morte, na perspectiva da banalização e do esgotamento de referenciais, como signos de uma escrita emergente, no Brasil dos 1980 em diante.

Compreendemos então que o decadentismo é o ponto-chave que liga *Memórias de um rato de hotel* a *Bandoleiros*, fazendo surgir da escrita do si as frágeis pontes de uma efervescência, ou mesmo essência, própria da decadência de fim-de-século. No desenrolar de nossas considerações sobre o decadentismo, vimos que ele se refere mesmo ao esgotamento das relações humanas e urbanas a cada final de século, ocorrência fenomenológica que as gerações vindouras poderão refutar, ou não. Mesmo assim, entendemos que o decadentismo do final do século XX não é o mesmo do século XIX, traduzido por João do Rio na sua leitura sobre a *belle époque* carioca, e reatualizado por João Gilberto Noll na sua autoficção sem bela época. Vale a pena ainda explorarmos um pouco do contexto do século XIX, objetivando extrair dele os fios precursores do decadentismo.

Em meados do século XIX, a Europa ainda vivenciava a derrocada do poderio bélico e político de Napoleão Bonaparte, (1769-1821), que se refletiu na estética romântica, denominada de "mal do século", especialmente na poética de Lorde Byron, na Inglaterra, como já estudamos. A inspiração agônica dos românticos alastrou-se por toda a Europa, resultando em outros fios artísticos, a exemplo do impressionismo, que inspirou os movimentos estéticos do início do século XX, os quais ganharam a denominação no Brasil de "movimentos de vanguarda". O impressionismo procurava refletir o cotidiano, especialmente nas artes plásticas, de maneira simples. Nestas, as formas não são exatamente nítidas, porque a linha já é em si mesma uma abstração do ser humano. As imagens impressionistas são carregadas com as cores da natureza, pois estas causam determinadas impressões visuais, de

acordo com a incidência da luz. A partir desses dois parâmetros estéticos surge o decadentismo como reação aos fracassos bélicos que solapavam a França com a perda da guerra da Prússia, em 1871.

Com efeito, outros países da Europa são afetados com semelhante infortúnio, a exemplo de Portugal, com o chamado "*Ultimatum* inglês" de 1890. Por sua vez, a Espanha perde a guerra contra os Estados Unidos em 1898, somando, dessa forma, uma série de ocorrências bélicas mal sucedidas, e de grande repercussão no imaginário popular. Nesse aspecto, podemos dizer que os estados de exceção, ou mesmo as crises sociais agudas provocam as mais adversas reações no espírito humano. Por um lado, o sujeito tende a direcionar os fatos da realidade, em crise, para uma reorganização da vida em atos extremos, convertidos em conflitos armados. Por outro, ele converte os fatos em feitos estéticos, convertidos em simulacros catárticos, como analisa Foucault em seus *Ditos e escritos* (2004). Explicando melhor: tudo aquilo que causa aos indivíduos um sentimento de instabilidade emocional, física e psíquica, é revertido numa reação criativa e imaginativa. Essa expressividade pode ocorrer de duas maneiras: uma que se dá pela agressividade, em forma de protestos populares, como estudamos no caso da chamada "revolta da vacina" (1904); e outra, que se reveste do desejo de reapresentação desses fenômenos pela arte, como analisa Walter Benjamin, em seu *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (2000). É importante ressaltar que tais estados configuram a mimese da realidade em seu veio plástico, como tentativa de extrair do real novas aparências catárticas, que levam o espectador ao sentimento do belo, como argumenta Adorno, em sua *Teoria estética*.

Foi a partir de um contexto de guerras, de ratificação do capitalismo industrial, da exploração da mão-de-obra assalariada, dos altos impostos, da fragmentação das classes, do imposto sobre o vinho de qualidade, do aumento dos cortiços e vielas, da proliferação dos desocupados e revoltosos, da perambulação dos *flâneurs*, das subjetividades agônicas da boêmia, dos movimentos sindicais, do aumento do proletariado, além de tantas outras ocorrências na Paris do último quartel do século XIX, que o decadentismo ganhou força estética.

Em meio a este conturbado cenário, entre as luzes estéticas e as sombras das guerras, compreendemos, então, que o decadentismo tornou-se a veia reativa mais forte, diante das contradições ideológicas, políticas, humanas e urbanas do final do século XIX, como vimos também no Rio de Janeiro, polarizado entre monarquistas e republicanos. Na entrada do

século XX, a polarização do espaço urbano mostrou-se mais acirrada com a reforma urbana de Pereira Passos, que colocou em evidência as contradições sociais e econômicas na linha divisória dos tapumes da *belle époque*. Vamos observar que os conflitos bélicos voltaram à cena no último quartel do século XX, a exemplo da guerra do Camboja (1975 - 79) e as guerrilhas localizadas no Oriente Médio. Tais ocorrências provocaram a diáspora de um sem número de refugiados pelo mundo, produzindo mazelas de toda ordem no Estado-nação fraturado, como diz Homi Bhabha.

Mas, retornando à Paris do século XIX, Benjamin observa que as mudanças radicais da vida parisiense, pela implementação da máquina do capitalismo industrial, provocaram o surgimento de um tipo urbano que transitava pela nova classe do proletariado: o conspirador. As conspirações proletárias, por seu turno, provocaram a divisão do trabalho, como forma de controle sobre a massa operária. Os conspiradores organizavam-se em pequenos grupos e direcionavam todas as atividades conspiratórias ao trabalho:

> As condições de vida desta classe condicionam de antemão todo o seu caráter. Sua existência oscilante, nos pormenores, mais dependente do acaso que da própria atividade, sua vida desregrada, cujas únicas estações fixas são as tavernas dos negociantes de vinho - os locais de encontro dos conspiradores -, suas relações inevitáveis com toda a sorte de gente equívoca, colocam-nos naquela esfera de vida que em Paris, é chamada "*a boêmia"*. (BENJAMIN, 2000, pp. 9-10).

Com efeito, podemos dizer que a boêmia opera um sentimento catártico no proletariado, diante das mazelas provocadas pelo capitalismo. A conspiração também envolvia ideais libertários, que um século antes estiveram nas mãos e no discurso da classe burguesa em ascensão. Agora a revolução pretendia ser de outra ordem, ou melhor, ela obedeceria à desordem da nova vida urbana. Ela seria a revolução do proletariado, como pregava Marx e Engels, no *Manifesto comunista* de 1848, na Inglaterra. No entanto, ressaltamos o fato de que a boêmia não era composta apenas pelos seus conspiradores, mas também por trabalhadores que ainda cultivavam o espírito do racionalismo clássico, dados ao estudo, às artes plásticas e à Literatura. Eram os chamados “habit noirs”, isto é, os casacas-pretas: “as pessoas mais ou menos cultas que representam esse lado do movimento, das quais, no entanto, como de representantes oficiais do partido, nunca se conseguem fazer de todo independentes" (BENJAMIN, 2000, p. 11). Benjamin analisa que os “habit noirs” não se envolviam profundamente com o espírito da boêmia, pela razão de que eles eram os

representantes e organizadores oficiais dos partidos de esquerda, a exemplo do partido comunista. Por outro lado, os que participavam ativamente da boêmia, que em sua maioria era composta de um número significativo de desocupados, vagabundos e *flâneurs*, não possuíam compromisso com a causa ideológica ou partidária. Apenas participavam das conspirações porque viam nelas o espaço propício de suas revoltas íntimas, contra a nova lógica da vida parisiense, centrada nas relações econômicas de consumo.

Ainda neste cenário, tão bem explorado por Benjamin, quando ele habita a poética de Baudelaire com as suas *Flores do mal*, vemos que as relações humanas e políticas se confundem, ao mesmo tempo em que se dilatam nas mais variadas aspirações inauguradas pelo capitalismo. A vida social reapresenta a modernidade cheia de falhas, de vazios, em que os indivíduos resvalam no mesmo sentimento de desesperança. A nova ordem da produção, pelo trabalho sem trégua, e o consumo dos produtos industrializados, especialmente por parte dos donos do capital, ensejavam uma série de contingências históricas que contribuíram para a fratura da subjetividade, em dois pensamentos antagônicos: o capitalismo e o socialismo. Nessa ótica, levantamos a tese de que o decadentismo surgiu como um vértice mais ideológico do que propriamente estético, na contramão dessas duas vertentes políticas, porque ambas provocaram profundos vácuos no tecido-nação. Diante da decadência e da cadência trôpega do marxismo na Europa, os intelectuais burgueses, contrários aos dois sistemas, buscavam experimentar novas sensações adversas do mundo do trabalho, e também do mundo da boêmia, em seu sentido de "escória", como diz Benjamin.

O decadentismo tinha como princípio a luxúria e a volúpia mórbida, como vimos no conto de João do Rio "Dentro da noite" (1910). A extravagância das formas, o culto ao luxo, o uso de substâncias alucinógenas, eram procedimentos comportamentais reativos ao esfacelamento cultural e político da França, o qual se alastrou pela Europa. É nessas fronteiras que o decadentismo reclama o novo, em que os seus estetas liberam as artes e a Literatura dos grilhões da moral burguesa. O decadentismo reage, sobretudo, à sensação de esgotamento, na finitude de um século que parecia já ter subsumido todas as potencialidades humanas. É preciso e urgente escandalizar, sacudir os alicerces arruinados do romantismo burguês, para se buscar um novo sentido de existir, de permanecer no vácuo da vida entre o capitalismo e as aspirações socialistas. Nessa rota, o decadentismo alargou seus horizontes de expectativa em outras estéticas, a exemplo do simbolismo, na aurora do século XX, que refutou as contradições ideológicas e políticas, tanto do capitalismo quanto do socialismo.

Tais contradições atravessaram e se cristalizaram ao longo do século XX, refundando outras estéticas, em que sempre estará presente o visgo da decadência humana e urbana: uma herança que se converte como recusa às contingências da história e também da historicidade.

Com efeito, buscamos compreender, de maneira mais ampla, o sentido do decadentismo como herança não apenas de cunho ideológico ou estético, mas principalmente, como algo inerente aos momentos de crise e esgotamento de final de século, da maneira que vislumbramos no roteiro de *Bandoleiros*. No entanto, ressaltamos que o ingrediente dos artificialismos, usados por Baudelaire como metáfora de recusa ao romantismo, e também à vida moderna, já não configuram as estratégias antimiméticas da nova ordem mundial, a exemplo da globalização, ou mesmo ao que Jameson chama de pós-modernismo, como lógica cultural do capitalismo tardio. Tais estratégias parecem ter sofrido uma mimese, naturalizada ao cotidiano da vida pós-moderna. Os "frêmitos de perversidade", a sensibilidade devassa, o sadismo, os estados melancólicos da alma, o gosto pela decomposição cadavérica e o sexo bizarro são formas de expressão estética do decadentismo, que, na contemporaneidade, foram jogadas na vala comum da banalização. O "mal" diluiu-se nos fragmentos da pós-modernidade, e a violência urbana afeta o sujeito, que mergulha cada vez mais em estados melancólicos. O uso de substancias artificiais, na realidade da pós-modernidade, já não possui o mesmo significado de experienciar o diferente, os estados de elevação espiritual e o escapismo da concretude da vida material. Ao contrário, as drogas levam o sujeito aos estados de decadência física, psíquica e material, somadas a outras tantas mazelas próprias da pós-urbanidade.

João Gilberto Noll promove uma ampla leitura sobre a decadência material e mental em torno do sujeito, no contexto do último quartel do século XX A escrita de Noll é uma "fricção com a realidade", como ele sempre afirma. O decadentismo nolliano coloca o leitor diante de seus próprios dejetos, e também de seus mais estranhos desejos, como já dissera ele em suas várias entrevistas.

Ao longo dos 1980, o escritor publicou cinco obras, sendo a primeira *O cego e a dançarina* (1980), a mais premiada. Logo no ano seguinte veio a mais polêmica *A fúria do corpo* (1981), seguida por *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986) e *Hotel atlântico* (1989), a mais conhecida no meio acadêmico. Nessas autobiografias ficcionais, assistimos a trajetória de um mesmo Eu-narrrador, que segue sempre em moto contínuo, contando as suas experiências de vida e de morte. Esse sujeito vagante encarna e desencarna na pele de seus

outros eus, fugindo e, ao mesmo tempo, buscando algo que não sabe o que é. João Gilberto Noll é este sujeito que vaga nos abismos da pós-modernidade, talvez à procura de seus enredos reais, ou quem sabe em busca de sua própria cura em meio à esquizofrenia mundana? Vejamos trecho de entrevista concedida por Noll ao *Jornal do Brasil*:

> - *Há novos rostos significativos na literatura brasileira hoje?*
> - Está havendo um renascimento da literatura brasileira, se você pensar nos que estão chegando. Nessa geração dos 30, 20 anos. É uma ficção de uma força monumental, muito maior da que existia quando cheguei, nos anos 80. Basta lembrar de Nelson de Oliveira, Marcelo Mirisola, Marcelino Freire, os gaúchos Daniel Galera e Daniel Pelizzari e, com segurança, mais uns cinco ou seis nomes de grande expressão.
> - *O senhor os considera ousados?*
> - São, sim, à sua maneira. Talvez mais ousados no enfoque desabrido de algumas questões, como a violência, a exacerbação sexual, o tédio acachapante da sociedade etc., do que propriamente sob o ponto de vista formal, de linguagem. O fato é que esses escritores são em seus livros testemunhas viscerais da verdade humana de uma época.
> - *O senhor é um* outsider *no terreno da prosa de ficção?*
> - Ah, sim. Meus personagens são sujeitos desadequados diante do mundo, caminhantes compulsivos fugindo sabe-se lá do quê e à procura daquele instante insolúvel, ainda não fixável em algum roteiro confiável. Tenho a impressão de que isso começa a mudar em *Harmada* e muito especialmente no meu romance mais recente, *Berkeley em Bellagio*, onde o protagonista termina numa espécie de história de amor, sem tonitruantes lampejos. (*Jornal do Brasil*, 17 de junho de 2003).

A violência urbana, a exacerbação do sexo, o tédio acachapante da sociedade, são referências da chamada ficção pós-moderna, inaugurada por João Gilberto Noll no Brasil, na abertura dos 1980. Nessa ótica, compreendemos que essas referências revestem os novos significados do decadentismo, que extrapola a matéria estética, para cair na materialidade da realidade. Aliás, consideramos que estética e realidade fundem-se nas mesmas projeções artificiais da vida social, inventadas pelo sujeito, e sempre antagônicas ao natural, que jamais será mimetizado, como diz Adorno. Em *Bandoleiros* há um trânsito de sujeitos deslocalizados, desajustados, que vivem em eterna fuga, ou em busca de algo de sublime, que os situe em alguma "terra prometida", como nos velhos filmes de *western*. No entanto, a promessa de *happy end* não se faz presente sob o sol macabro da pós-modernidade, em que as subjetividades agônicas acabam por vivenciar os seus próprios desajustes, em um mundo igualmente inadequado. Para essas personagens nollianas, o sexo já não significa a

celebração erótica da carne, como vemos em *Rastros do verão* (1986). O erotismo em *Bandoleiros* remonta apenas ao vazio existencial, provocado pela banalização de um sem número de imagens apelativas, repletas de múltiplos e ao mesmo tempo nenhum significado mais substancial:

> Durante minha estada em Boston eu e Ada só fazemos sexo com as mãos. Eu a masturbo. Ela me masturba. Quase nunca as masturbações coincidem. É difícil os esforços manipuladores de cada um virem juntos. Geralmente sou eu a acionar a primeira mão masturbatória. Depois, quando ela me masturba já não quer saber de nada mais além de dormir. Já vi Ada bocejando enquanto socava meu pau. Um dia a austera mexicana pegou Ada me masturbando. Abriu a porta do quarto de Ada e surpreendeu minha ejaculação jorrando sobre a mão da amiga brasileira. Fizemos os três ao mesmo tempo o mesmo ar de enfado. (NOLL, 1997, p. 241).

O desgaste da vida minimal, isto é, a vida restrita ao individualismo, e o tédio diante do sexo, em suas formas mais tradicionais, demandaram outras projeções simbólicas, nos tempos pós-modernos, a exemplo do homoerotismo, que nos 1980 ganhou uma forte expressividade política, e também estética, no chamado movimento gay. Foucault, ao analisar as *Confissões* de Santo Agostinho, diz que o sexo, sob a ótica do cristianismo, tem um significado de rebeldia a Deus, como no mito de Adão, em que a ereção fálica representa o arquétipo masculino manifestando-se contra a divindade. A ereção fálica, assim, constitui-se como falha do comportamento masculino perante a Igreja, perante Deus. Nessa 'falocracia' agostiniana, vemos o desejo como transgressão aos valores éticos da Igreja, como uma sólida ponte para a solidificação do que é aceitável socialmente:

> Santo Agostinho chama de "libido" o princípio do movimento autônomo dos órgãos sexuais. Assim, o problema da libido - o de sua força, origem, efeitos - se torna o principal problema da vontade. A libido não constitui um obstáculo externo à vontade; ela é uma parte desta, seu componente interno. (FOUCAULT, 2004, p. 103).

Foucault argumenta que a ética sexual do cristianismo acabou por domesticar a libido, a partir de um espectro de reações organizadas e aprendidas conforme a moral da Igreja. Nesse sentido é que a libido passou da condição natural e inerente ao sujeito - como força criativa do desejo -, para a condição de objeto de apreensão político-religiosa – como controle social. No entanto, as técnicas de dominação do sexo, e da sexualidade, propostas pela Igreja,

não conseguiram uma efetiva abstração da coisa erótica para a causa ideológica. Mesmo assim, para Foucault, está clara a representação falocêntrica da Igreja sobre a sexualidade humana, excluindo-se a questão do orgasmo feminino e o homossexualismo, como potencialidades humanas, que a psicanálise freudiana também reprimiu. Ainda argumenta Foucault sobre a questão da masturbação:

> Da questão da relação com os outros e do modelo da penetração, a ética sexual passou a ser a da relação consigo mesmo e a do problema da ereção: entendo isso como o conjunto dos movimentos internos que se operam desde essa coisa quase imperceptível que é o primeiro pensamento até o fenômeno final, mas ainda solitário, da poluição. Por mais diferentes e até contraditórios que fossem, esses fenômenos teriam pelo menos um efeito comum: o de ligar, pelos laços mais sólidos, subjetividade e verdade. Creio que este é o fundo religioso sobre o qual o problema da masturbação - que os gregos negligenciaram, ou com o qual eles pouco se preocuparam, a masturbação sendo, segundo eles, uma prática de escravo ou de sátiro, mas não de cidadão livre - acaba se constituindo em um dos principais problemas da vida sexual. (FOUCAULT, 2004, p. 103).

Se até antes do último quartel do século XX a sexualidade ganhou um caráter experimentalista, na tentativa de se romper com a "ética sexual" imposta pelo poder, a exemplo das experiências envolvendo sexo grupal, o *swing*, isto é, a troca de casais, e outras expressões ditas "civilizadas" de um *statu quo* burguês, como analisa Foucault, no final e início do séc. XXI, vemos a fragmentação radical da sexualidade humana, na contraface do chamado ciberespaço. O filósofo esloveno Slavoj Zizek, autor de *Um mapa da ideologia* (2006), em recente artigo traduzido por Paulo Migliacci, do *Caderno Mais!* Da *Folha de São Paulo*, analisa a nova sexualidade cibernética, pelo viés da mônada leibniziana, em que a subjetividade não está exatamente fechada, como a imagem da mônada sem janelas. A subjetividade localiza-se na pós-modernidade, diante de uma única janela. O sujeito passa por uma fenda muito "estreita" para navegar num mundo repleto de outras janelas fechadas, que não revelam a identidade de quem está por detrás delas. Aqui temos a diluição da subjetividade, que se tornou fluida, assumindo aqui e ali novas identidades virtuais no ciberespaço. Vejamos:

> Há coisas que os olhos não conseguem ver, nessa escolha, e em um sentido mais amplo do que o comum nessa expressão. Se algum dia já houve uma escolha ideológica, esse é um caso que merece perfeitamente a

> classificação: a mensagem - uma nova democracia cibernética na qual milhões podem se comunicar e organizar diretamente, contornando o controle estatal centralizado - encobre uma série de brechas e tensões perturbadoras. A primeira e mais evidente das ironias é que cada pessoa que olhe a capa da "Time" não verá as demais pessoas com quem supostamente se relaciona diretamente, e sim um reflexo de sua própria imagem. Não admira que Leibniz [1646-1716] seja uma das referências filosóficas preferenciais dos teóricos do ciberespaço: afinal, a imersão das pessoas no ciberespaço não se enquadra perfeitamente à nossa redução a uma mônada leibniziana que, embora "sem janelas" capazes de se abrir diretamente para as realidades externas, espelha em si mesma todo o universo?
>
> Será que o típico internauta atual, sentado sozinho diante da tela de seu computador, não representa mais e mais uma mônada sem janelas diretas para a realidade, envolvido apenas com simulacros virtuais, e no entanto mais e mais imerso na rede mundial, e se comunicando de maneira sincrônica com todo o planeta?
>
> Uma das mais recentes modas entre os radicais do sexo são as maratonas de masturbação, eventos coletivos nos quais centenas de homens e mulheres se autopropiciam satisfação sexual para fins de caridade. A masturbação cria uma coletividade a partir de indivíduos dispostos a compartilhar uns com os outros... o quê?
>
> O solipsismo de uma diversão estúpida. Seria possível propor que as maratonas de masturbação são a forma de sexualidade que se enquadra de maneira mais perfeita às coordenadas do ciberespaço. Mas isso é apenas uma parte da história. O que se torna preciso acrescentar é que o "você" que se reconhece enquanto imagem em uma tela padece de uma profunda divisão: eu jamais me limito a ser a persona que assumo na máquina. Primeiro, existe o (bastante evidente) excesso do eu como pessoa corpórea "real" além da persona virtual. (*Folha de São Paulo*, Caderno *Mais*!, 07 de janeiro de 2007).

Como podemos constatar, no contexto da pós-modernidade, a sexualidade ganhou novas formas simbólicas, principalmente com o advento do ciberespaço. Mesmo assim, é preciso ressaltarmos o fato de que a Igreja ainda tenta domesticar a libido, especialmente em relação ao homossexualismo, combatendo também os métodos contraceptivos, a exemplo do polêmico uso da chamada “camisinha”. *Bandoleiros* mostra outros significados do sexo, que correm por baixo do lado mais obscuro das relações íntimas, como sintoma do controle, ou descontrole, que o capitalismo tardio produziu na subjetividade, ainda sem o espaço virtual.

Nos 1980, vemos o surgimento da AIDS, que alterou os comportamentos sexuais. A morte do personagem João pode ser uma metáfora deste contexto, porque o narrador diz que o amigo foi acometido por uma doença “desconhecida”. De fato, a AIDS, naquele contexto, ainda era uma doença pouco conhecida no Brasil, embora muito difundida em razão da morte

de ídolos do cinema norte-americano como Rock Hudson, e também de astros da música, como Fred Mercury, Cazuza, Renato Russo, e do romancista Caio Fernando Abreu, que faleceu na década seguinte:

> Quando cubro João com o lençol, só até a cintura porque faz um sério verão em Porto Alegre, quando cubro João vejo que ele está indo embora.
> Levo João nos braços até o carro, e ele iria morrer minutos depois, dentro do carro. No meio de um engarrafamento.
> *He's gone* – disse a enfermeira ao garoto filho do morto, num velho filme americano. Eu tinha contado essa cena a João na noite anterior. Descrevi o jarro com rosas vermelhas ao lado da cabeceira. A enfermeira ruiva. E o garoto apertando o boné para não chorar.
> João estava sofrendo de uma doença desconhecida. Ele perdia as forças e o movimento – o sistema nervoso se deteriorando.
> Soube da notícia no dia em que cheguei dos Estados Unidos. João morava no Rio. Eu, em Porto Alegre. Éramos velhos amigos desde muito antes de João vir para o Rio.
> Estou ainda no Galeão, chegando dos Estados Unidos, e João me conta que vai morrer. Fico alguns dias no Rio com João. (NOLL, 1997, p. 212).

Com o advento da AIDS, a sexualidade fragmenta-se e passa a ser dominada e controlada, não apenas pela Igreja, mas também pelo Estado, pela família, pela Escola, pela política e pela mídia, além de outras instituições que se cristalizam cada vez mais na vida pós-moderna: o esporte e o ciberespaço, por exemplo. Nos 1980, a AIDS era considerada doença dos gays, mas já na década seguinte ela afetou a sexualidade humana, indiscriminadamente. Nessa ótica, a AIDS passou a ser mais um dos significados de controle social, especialmente nos países subdesenvolvidos, como os da América Latina e os da África, que lidera há décadas a incidência do HIV. As minimais Ada (brasileira), Alicia (mexicana) e Mary (africana), representam, na contraface do homossexualismo feminino, o controle que a sociedade minimalista cada vez mais exerce na vida urbana, visando entre outras coisas, a manipulação da taxa da natalidade:

> Depois Ada me contou que de fato Alicia lhe dedicava uma paixão. Alicia fazia Ada dormir. Ada sempre gostou que lhe alisassem o cabelo entre a vigília e o sono. Era isso que Alicia fazia nos cabelos da companheira. Todas as noites. E a mexicana levava sua paixão assim.
> Ada tinha medo de se viciar em Alicia. Disse que talvez não suportasse mais a ausência da amiga. Temia que sua vida estivesse condenada a estar onde estivesse a de Alicia. (NOLL, 1997, p. 241).

Pierre Bourdieu, em seu *A dominação masculina* (1999), mostra que os processos históricos excluíram a mulher da participação efetiva no Estado e na política, destituindo-a de seu papel verdadeiramente histórico. Para Bourdieu, o feminismo não foi suficiente na luta contra a subjugação feminina, porque os papéis sociais ainda são extremamente definidos no cotidiano, por meio de uma jurisprudência, seja no mundo do trabalho, seja nas instituições simbólicas, a exemplo do casamento. Em *Bandoleiros*, a sociedade minimal, composta por três mulheres, como metáfora de digressão aos tempos do feminismo, tenta romper com a lógica masculina do capitalismo, excluindo dela a figura do homem, neste caso representado pelo marido de Ada, o escritor de *Sol macabro*, que está de passagem por Boston.

Bourdieu analisa que a clara divisão sexual da sociedade, entre o gênero masculino e o feminino, e suas conseqüentes representações simbólicas, não permite colocar em evidência "constâncias e invariantes - que se encontram no próprio princípio da sua eficácia socio-analítica - e, desse modo, a eternizar, ratificando-a, uma representação conservadora da relação entre os sexos, essa mesma que o mito do 'eterno feminino' condensa?" (BOURDIEU, 1999, p. 16). Adotando tal ponto de vista, e tentando responder a essa questão de Bourdieu, tomamos a representação simbólica do movimento *gay*, que estreou nos 1980 como expressão política, a partir da figura do chamado "travesti". Na década dos 1990, os travestis tornam-se evidência na mídia, e passam a realizar *performances* artísticas, encarnando a figura da mulher como representação do homossexualismo. Eis aqui a interpretação de Bourdieu sobre o "eterno feminino", manifestada pelo viés estético e não exatamente político. Ainda na década de 1980, vale lembrar a divulgação das chamadas *drag queens* na mídia televisiva, dentro do *Programa do Bolinha*, veiculado pela Rede Bandeirantes. Bolinha apresentava com grande entusiasmo "mulheres" exuberantes, numa estilização plástica da figura feminina, que beirava a perfeição.

Mas, é preciso ressaltarmos o fato de que tais performances contribuíram para a diluição da questão do homossexualismo, que amparou a chamada "causa *gay*" ao longo dos 1980, e que na década seguinte foi aproveitada pela mídia, como espetáculo teatral, a exemplo das paradas *gays* realizadas em várias capitais do mundo, em seus mais adversos interesses econômicos. A diferença de gêneros alargou os horizontes de expectativa do capitalismo na pós-modernidade, provocando também a fragmentação da subjetividade dita homoerótica, que já não corresponde ao homossexualismo em suas formas mais tradicionais.

O corpo adquire outras possibilidades ditas menos domesticadas, e mais globalizadas, a exemplo dos chamados transexuais, que optam por uma espécie de castração radical do falo. Com a retirada do órgão sexual masculino, através de procedimento cirúrgico de risco, o corpo ganha uma nova estética, baseada na plástica do "eterno feminino". Assim, o homossexualismo é reconstruído e também reconduzido à mesma lógica do "inconsciente androcêntrico", como diz Bourdieu. Nesse sentido, a domesticação da sexualidade ocorre da mesma forma que antes, onde a diferença está apenas nos novos modelos adotados pelo capitalismo e, sobretudo, pela mídia globalizada.

Ainda neste contexto dos 1980, a mídia inaugura a nova plástica do corpo efetivamente feminino a partir do programa infantil televisivo "Xou da Xuxa", veiculado a partir de 1983 pela Rede Globo. A apresentadora e ex-modelo Xuxa Meneguel encarna a nova estética do corpo feminino, como símbolo de beleza e representação do perfil da mulher brasileira: loura, alta, extremamente magra, com um ar infantil e débil, num contraponto à cantora Madona que, neste mesmo cenário, traduzia também da mesma forma, e com as mesmas *performances* arrojadas, os apelos da mídia sobre o novo corpo feminino.

Xuxa realizava, por sua vez, *performances* musicais infantis com roupas coloridas e extravagantes, com uma grande expressividade erótica e apelativa. Tal estereótipo do corpo feminino desencadeou um efeito cascata no Brasil, visto que a grande maioria das adolescentes mimetizaram o falso senso estético da apresentadora, imposto pela mídia televisiva, o que não corresponde ao padrão da mulher brasileira. Xuxa, como re-apresentação do "eterno feminino", subverte a lógica clássica para domesticar o corpo feminino, numa versão de fragilidade, que não corresponde ao caráter de força e beleza natural da heroína Helena. O mesmo vale para as transexuais, que adotam uma expressão de falsa delicadeza, na fronteira da fragilidade física e psíquica, como assistimos no Programa *Superpop* da Rede TV, que abriu espaço para a discussão em torno dessa temática, ao longo dos últimos dois anos. Nesse sentido, o corpo feminino, ou o seu simulacro transexual, é submetido a uma ditadura global, que impõe o controle comportamental, a castração, a mutilação e a dor. Em outras palavras, podemos dizer que a representação do feminino, pela via homoerótica, traz à tona os velhos símbolos de dominação e subjugação da mulher no todo social, mesmo que este corpo originalmente não seja de mulher, ao contrário do que vemos no jagunço Diadorim, de *Grande sertão: veredas* (1956).

No romance de Rosa, o corpo é atravessado pelo signo da castração. Riobaldo e Diadorim reprimem a libido para configurar os esquemas de repressão a outras formas de sexualidade, fornecidos pelo poder, e que se refletem na cultura, como Foucault analisa. Apenas pela via da morte é que o corpo revela-se em seu aspecto real, em sua forma plástica original: um corpo de mulher, que em vida foi travestido de jagunço.

Com efeito, *Bandoleiros* mostra a falência dos referenciais simbólicos tradicionais da sexualidade, e também a falência da afetividade nas relações interpessoais, para trazer a foco as imagens de um processo civilizatório que já não comporta os paradigmas clássicos em torno das relações sociais que a mitologia grega inventou. São subjetividades agônicas que buscam a realização do erotismo em outras perspectivas, como mecanismos de fuga não apenas a dominação masculina, mas, sobretudo, como sublimação à lógica perversa do capitalismo. A minimal Ada teme ficar "viciada" em Alicia, isto é, teme romper com a domesticação institucional da sexualidade. Nos Estados Unidos, Ada quer reinventar a lógica do poder, e também a do Estado, com a projeção da sociedade minimal, a partir de um projeto científico na Universidade de Boston. No entanto, Ada sobrevive no alto mundo capitalista às custas da venda de quindim, o doce de coco típico do Brasil: contradição irônica a respeito dos intelectuais de esquerda que migraram para outros países, a fim de promoverem os seus projetos acadêmicos na perspectiva paternalista do capital público, ao longo dos 1980. Esse modelo vigorou até bem pouco tempo, e que foi diluído pelo advento da globalização:

> Em Boston Ada faz doces pra fora. Diz que é o único jeito de alcançar o fim do mês com algum dinheiro, só com a bolsa não consegue. Então faz doces para festas bostonianas. As encomendas se avolumam. Sequiosas damas ao telefone.
> E todas querem a mesma coisa: os famosos quindins. Ada está introduzindo os quindins em Boston. Conta ao telefone que na Bahia os quindins são vendidos nas ruas, por imensas negras de branco com seus tabuleiros. (NOLL, 1997, p. 240).

Por último, Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento* (1944), analisam a sexualidade a partir do processo civilizatório ocidental, numa leitura desabrida da *Odisséia*, em duas temáticas centrais: o sacrifício e a castração. Aqui vemos o "caráter maligno do social", que leva o sujeito a promover a transgressão das leis. De um lado, o herói Ulisses resiste bravamente aos apelos eróticos de Calypso e das sereias. Ele renuncia aos instintos naturais da sexualidade, ao ponto do sacrifício, a fim de manter sem rasuras a lei do sangue,

da pátria e da família. Ulisses representa a instância patriarcal e, portanto, falocêntrica da sociedade. Resistir ao canto sedutor das sereias significa sobretudo não cair no mundo das ilusões perdidas, a fim de manter as virtudes do passado com as glórias sacrificiais do presente. Ulisses mantém essa herança do passado para construir a sua memória do futuro, no qual irá reencontrar a estabilidade do lar, da família e do poder.

De outro, a deusa Circe, rainha das feiticeiras, representa a castração do poder patriarcal. Depois de ter envenenado o próprio marido, o rei dos sármatas, que habitava o Cáucaso, ela é isolada na ilha de Eana, onde desenvolve os seus poderes mágicos e suas feitiçarias. Da ilha emanava uma luz tênue e fúnebre, que identificava Circe como a deusa da morte. Circe também era identificada com o falcão, pois ela rodeava as suas vitimas, sempre homens, para depois enfeitiçá-las com a sua vara mágica. A vara é o objeto de poder da feiticeira Circe, que promove a "castração" fálica nas suas vítimas. Nesse sentido, a vara configura-se como símbolo fálico, o qual não se reverte em pulsão erótica, mas, ao contrário, ele tangencia a morte como castração da sexualidade e, portanto, da vida. Nessa ótica, a feiticeira Circe quebra as leis sociais, e também as naturais, a fim de projetar-se como instância simbólica de poder sobre a vida. Ela detém o "falo" para subjugar o sexo masculino, transformando os homens em porcos.

Finalmente, vemos que em *Bandoleiros* os laços afetivos, parentais e conjugais são atravessados por um erotismo esquizofrênico, e também pela morte, que se apresenta como pulsão erótica. No próximo e último tópico de nosso estudo vamos continuar a discutir o erotismo, a esquizofrenia e a morte como signos de decadência, à luz da *Dialética do esclarecimento*, na composição das autobiografias de ficção de João Gilberto Noll, como sintoma de uma nova narrativa, antecipadora das mazelas da globalização e da pós-modernidade, e que os primeiros anos do século XXI também confirmam.

4.4. Minimalismo e esquizofrenia como signos da autoficção de João Gilberto Noll

No árido terreno da autoficção nolliana, encontramos apenas o osso ruído do signo verbal, saturado de tantos usos e abusos da oralidade cotidiana. A escrita íntima de João Gilberto Noll nasceu assim mesmo, feia, desabrida, nesse terreno baldio, matadouro das desesperanças sobre o desgaste da vida urbana, e também em torno da materialidade da pós-modernidade, de tantos dejetos, de tantos desejos ininterruptos reciclados impropriamente pelo mundo capitalista. A impropriedade da literatura nolliana é o que nos coloca diante de nossa condição pós-moderna: consumir ou sucumbir aos apelos midiáticos da globalização?

No fundo branco da invencível mitologia de João Gilberto Noll, vemos que é preciso e urgente reescrevermos o novo real em sua integralidade, mesmo que em hipótese, para que sejamos outra vez inteiros, sem as fundas fraturas que o tecido igualmente fraturado da pós-modernidade nos impõe. Urge reinventarmos essa mitologia rasurada, cedendo lugar a uma outra autobiografia, a uma outra historicidade, a uma outra memória do futuro. Chegamos ao século XXI, como bandoleiros do cotidiano, experienciando uma memória do futuro mal construída ao longo do século XX.

Essa memória foi forjada num terreno cheio de crateras, descontinuidades, inconstâncias, especialmente no que se refere aos estados bélicos e aos milhares de projetos políticos que nunca vigoraram na prática da realidade brasileira. Em *Bandoleiros*, a sociedade minimal é a metáfora irônica desses projetos construídos em bases insólitas, sem propósito real, dissolvendo apenas as esperanças em torno do Pai-Estado, que já não significa símbolo de proteção e equalização entre as classes, como diz Zygmunt Bauman.

Neste último tópico de nosso estudo, buscamos compreender os fenômenos envolvidos na decomposição das formas mais tradicionais das relações intersubjetivas, a partir das autobiografias de ficção de João Gilberto Noll, escritas nos anos 1980, as quais compreendem o amplo espectro das ocorrências da pós-modernidade, construtora de narrativas esquizofrênicas, e também reveladoras de subjetividades autorais igualmente esquizofrênicas. Para tanto, tomaremos de empréstimo, desta vez, a *Dialética do esclarecimento* (1944), de Adorno e Horkheimer. Os autores investem suas considerações filosóficas no propósito de antes entender, do que explicar, os fenômenos que levam o sujeito, a cada dia, a um estado de desumanização, e não o contrário dessa condição, como seria esperado nas sociedades que proclamam o desenvolvimento humano em sua totalidade.

Adorno e Horkheimer compreendem que o progresso do capitalismo mercantil, assim como o atraso do nacionalismo nazista, provocaram a fragmentação não apenas da paisagem urbana nas grandes capitais, mas, sobretudo, a fragmentação no pensamento e na linguagem, como também admite Foucault. Tal fato contribuiu para o pouco esclarecimento das massas sobre o processo civilizatório do qual ela é parte integrante. Em outras palavras, os mecanismos de poder produziram um verdadeiro "efeito estufa" do progresso e desenvolvimento humanos, retirando o sujeito de outras possibilidades menos domesticadoras que não apenas a do consumo, provocando assim a quebra na aquisição do conhecimento e conseqüente produção de uma subjetividade mais criativa. Os filósofos analisam que, nesta dinâmica perversa de poder, o temor ao esclarecimento das massas, isto é, o temor à verdade representa uma ameaça ao poder vigente: "O medo que o bom filho da civilização moderna tem de afastar-se dos fatos - fatos esses que, no entanto, já estão pré-moldados como clichês na própria percepção pelas usanças dominantes na ciência, nos negócios e na política – é exatamente o mesmo medo do desvio social." (ADORNO, HORKHEIMER, 1944, p. 14).

Os clichês constituem-se como esquemas de dominação nos quais a linguagem é utilizada para os propósitos de não revelação da verdade, especialmente no que se refere às potencialidades do sujeito. Na pós-modernidade, a indústria cultural manipula os clichês, e também os estereótipos, a fim de produzir no espectador uma sensação de esgotamento, uma certeza de que tudo já foi dito e não há mais o que se dizer diante da decadência inexorável da relação homem-natureza. Nessa desmedida, compreendemos que a autoficção nolliana atende aos desejos abissais da indústria cultural brasileira, como mecanismo desejável de realização catártica, e também de sublimação do grotesco, diante das profundas mazelas que a política e o poder do Estado falido não são capazes de minimizar. No entanto, outras linguagens-mimese do contexto brasileiro também circularam paralelamente à ficção estreante de Noll, a exemplos de Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca.

O primeiro lança foco ao estado de decadência de uma pequena burguesia, que não se afirmou no projeto político de esquerda, permanecendo também à margem do mundo do trabalho. Caio Fernando mostra, especialmente no seu livro de contos *Morangos mofados* (1982), as subjetividades em meio à falência material, política, afetiva e identitária. Elas vivem em permanente crise existencial e também de identidade sexual, procurando nas drogas um projeto transcendental, como fuga a uma realidade sem solução. As personagens, como o próprio jornalista, são atravessadas pela solidão, e convivem com um sentimento de frustração

diante da indiferença do outro que simplesmente segue no fluxo vertiginoso da pós-modernidade. Rubem Fonseca, por sua vez, com os seus contos e romances de decadência na fala de seus outros Eus-policiais, a exemplo de *O Cobrador* (1979), mostra o real grotesco de nossa sociedade pseudo-capitalista, que a indústria cultural reverte, não sem razão, como verdades dos sentidos simbólicos da realidade terceiro-mundista.

A naturalização do grotesco e a permanência dos clichês e estereótipos na ficção dita pós-moderna constituem uma das formas que o poder transforma, a cada dia, em instrumento de dissolução do esclarecimento e da busca pelo novo. Contar e recontar as mesmas histórias de vida, de morte, de sexo e violência, como fazem Noll e Rubem Fonseca, é estar sempre à margem das soluções de uma existência mais tranqüila, no todo esfacelado da vida urbana. A repetição dos signos lingüísticos, disponíveis no bojo social, configura o escopo imagético da esquizofrenia da linguagem capitalista: consumir para gerar mais consumo. É nessa lógica que surgem os seres esquizóides e as subjetividades agônicas, que encarnam a massa excedente. Na pós-modernidade, os excedentes do capitalismo já não fazem parte de uma boêmia interessada em subverter o obscurantismo dos modelos de produção capitalista, sob os quais funciona a todo vapor a higiênica indústria do poder:

> Nas condições atuais, os próprios bens da fortuna convertem-se em elementos do infortúnio. Enquanto no período passado a massa desses bens, na falta de um sujeito social, resultava na chamada superprodução, em meio às crises da economia interna, hoje ela produz, com a entronização dos grupos que detêm o poder no lugar desse sujeito social, a ameaça internacional do fascismo: o progresso converte-se em regressão. O fato de que o espaço higiênico da fábrica e tudo o que acompanha isso, o Volkswagen e o Palácio dos Esportes, levem a uma liquidação estúpida da metafísica, ainda seria indiferente, mas que eles próprios se tornem, no interior do todo social, a metafísica, a cortina ideológica atrás da qual se concentra a desgraça real não é indiferente. Eis aí o ponto de nossos fragmentos. (ADORNO, HORKHEIMER, 1944, p. 15).

Adorno e Horkheimer discutem a importância de se manter as raízes vivas da metafísica, a fim de promover um sentido de racionalidade sobre a empiria esquizofrênica do mundo capitalista e do fascismo, que tentam se reproduzir em suas falsas bases metafísicas. No entanto, é interessante observar que o capitalismo industrial, assim como o modelo de produção socialista, aproveitam a Física e seus eventos para implementar o que os filósofos denominam de cortina ideológica do capitalismo: a metafísica, que promove, sem equívocos,

a fragmentação social, como característica da pós-modernidade. Na mitologia nolliana, vemos esses fragmentos da pós-modernidade colarem-se aos escritos autobiográficos, que remetem à história da vida de um Eu sempre à deriva. Estar à deriva significa estar descolado dos outros textos da nova metafísica, que não permitem ao sujeito alcançar um nível de racionalidade sobre os eventos da historicidade. É preciso, pois, escavarmos a nova metafísica para chegarmos a outros sentidos mais provocativos, de se estar no mundo imersos no caos, dispersos nos vácuos da realidade, a fim de realizarmos uma mimese que transcenda a falência dos sistemas de poder.

Com efeito, Adorno e Horkheimer, ao analisarem a mitologia grega como orientação do processo civilizatório ocidental burguês, pelo qual passou a humanidade desde Homero, admitem que a busca pela verdade e pelo esclarecimento, entre os gregos da era clássica, significaria perder o lado fantástico e mítico da vida. O elemento divino é inserido no contexto da vida grega como regulamentação do progresso social e humano, em que tudo estava submetido à vontade dos deuses: "O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber." (ADORNO, HORKHEIMER, 1944, p. 17). No entanto, no horizonte de expectativas da pós-modernidade, vemos surgir uma outra mitologia, às custas da lógica cultural do capitalismo, em que verdades e falsidades já não configuram paradigmas de uma dialética para o esclarecimento. A indústria cultural busca registrar na ficção a diluição desses paradigmas, que já não servem como escopo bem resolvido de uma única realidade, porém de inúmeras realidades, que coabitam o mesmo terreno da pós-modernidade.

A mitologia nolliana atende a essa demanda cultural para enfatizar que há mesmo um desencantamento no mundo, em que o factual sobrepõe-se ao lúdico, ao imaginativo. É interessante observarmos que João do Rio não fez parte de nenhuma indústria cultural; ao contrário, ele foi excluído dos compêndios da crítica literária brasileira, porque em sua crônica-ficção mostrou os eventos factuais da realidade, sem meias-tintas, como ele próprio afirma nas suas autobiografias de ficção, que também configuram crônicas de uma realidade desencantada.

João Gilberto Noll estreou com o livro de contos *O cego e a dançarina* em 1980, sem a intenção de realizar um projeto literário nos moldes do Modernismo, que tentou reinventar a nossa identidade cultural sob os pilares da mixagem racial, lingüística e política, a exemplo de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1926), de Mário de Andrade, e o *Manifesto*

antropófago (1928), de Oswald de Andrade. Noll reverteu a antropofagia do mundo civilizado e o caráter perverso de uma sociedade de contradições em matéria da sua prosa finissecular.

Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária* (1984), entende que os contos de Noll representam a contraface da produção literária dos 1970, baseada em gritantes "parábolas" ao regime militar. A ficção nolliana dilui esses paradigmas da ditadura, diz Flora, para ascender a um texto mais voltado às elipses, como formas mais assertivas de uma narrativa menos engajada e mais ficcional:

> Nos contos de João Gilberto Noll incluídos em *O cego e a dançarina* (1980) não há minúcias, há sugestão. E é a seco e em silêncio que se adivinham sofrimentos e violências. E que se transforma um leitor sequioso pela tortura convertida em espetáculo num caçador silencioso de rastros e sinais. (SÜSSEKIND, 1984, p. 53).

Com efeito, a *Dialética do esclarecimento* nos levou ao entendimento de que já não cabem, na pós-modernidade, aqueles projetos literários que visem à produção consciente do esclarecimento a respeito de um paradigma identitário, político ou cultural. A indústria cultural lança mão das narrativas ditas menos "engajadas", menos "conscientes" e, portanto, menos inteligíveis na representação de um papel intelectual dito de esquerda, a fim de preencher as graves lacunas da nossa herança mal ajambrada, como vimos no Romantismo. De fato, a ficção nolliana revolve o gasto terreno da linguagem para adentrar de malas e bagagens, ou melhor, justamente sem elas, no subsolo de uma ficção esquelética, feita apenas de "rastros e sinais", como vemos no romance *Rastros do verão*, de 1986. Um narrador anônimo chega de viagem a Porto Alegre, na terça-feira gorda de carnaval. Ainda no ônibus, ele é bruscamente despertado de um sonho, em que via um homem num banco de pedras, com a cabeça pendida, olhando os próprios pés descalços. A atmosfera do romance é dividida entre o calor do verão e o anticlímax carnavalesco das ruas. Mesmo assim, este viajante sem bagagens é atravessado por uma ritualística da carne exposta, da carne nua, no desenrolar do sexo devastado pela solidão dos corpos. Sem planos e sem rotas definidas que o levassem para algum lugar, no qual alguém estivesse à sua espera, o viajante anda a esmo, sem destino, até que se depara com um garoto num banco da praça. O menino parece estar disponível para o momento inusitado da vida, ou mesmo do mais incerto do carnaval, numa terça-feira gorda. Mas, há apenas rastros indefinidos do carnaval porto-alegrense, em que o lúdico e a fantasia

quase não aparecem no cenário comum da cidade. Desse terreno insólito João Gilberto Noll vai desenraizando os significados de se estar imerso nas águas represadas do nosso capitalismo "macunaíma", em que o dinheiro, ou a falta dele, determinam as relações humanas:

> Quando eu pagava a conta o garoto inclinou-se e cheirou a toalha. Olhei as notas abertas na minha mão e senti vontade de ter muito dinheiro para gastar: alugar um barco e sair pelo Guaíba, ir ao encontro dos magnatas das drogas, comprar as mais prometedoras, ou simplesmente jogar dinheiro fora. O garoto levantou-se e disse, vamos?
> Meti a língua pelos buracos do que me restava de dentes - embora o meu único indício frontal fosse a falta de um canino - e disse que só o dinheiro me poderia salvar. O garoto me puxando de leve o braço para que eu me levantasse disse que eu às vezes falava muito baixo. Falei que ele se esquecesse do que eu tinha dito, que ele poderia ter certeza de que eu não o desapontaria como caminhante. Me levantei e vi que o garoto era um pouco mais alto do que eu. (NOLL, 1997, p. 331).

Com efeito, a autoficção nolliana mostra, em terceira dimensão, os rastros ensangüentados do lado mais cruel da realidade. Se por um lado a feiticeira Circe usava as suas drogas e venenos para transformar os homens em animais, por outro, vemos que os efeitos colaterais do mundo capitalista transformam as subjetividades em feras oprimidas pela busca do dinheiro, como analisam Adorno e Horkheimer. Em *Rastros do verão*, o dinheiro, ou melhor, o pouco dinheiro, move as personagens sempre para espaços degradados, em que a carne é oferecida em troca de algum sentido de se estar num mundo de exíguas possibilidades e de abandono, a exemplo do conto "Cenas imprecisas", de *O cego e a dançarina*:

> Não vemos ninguém neste cais deserto. Há vento a esmo, para duas ou três folhas de jornal que se debatem, para encrespar as águas esquecidas deste rio. Eu olho o cais e penso na morte. Como num romance policial eu correria por este cais desprotegido, fugindo dos tiros da polícia até que o sangue frio inundasse minhas costas. Covarde cilada. Eu ando pelo cais como se procurasse a tocata deste dia, olhando as aves rumorejarem umas com as outras. O cais está abandonado. Limo nas pedras. E a cidade? Olho-a também abandonada porque este rio avançará e não deixará uma única casa. Os habitantes se foram. Dizem que a construção de uma represa obrigou a isso. Portanto não peço perdão por estar sozinho. São contingências. Eu fazia parte desta cidade. Os habitantes se acotovelam agora numa outra cidade, sem trabalho, sem pouso permanente, sem as ruas daqui. Eu era o cantor desta cidade. Cheguei a estudar música em São Paulo, depois voltei para cá. Cantava nas festas da igreja, nos batizados,

> casamentos, enterro. Mas não acreditaram em mim. Mesmo sendo filho do dono dessas terras. Preferiram me ver como um louco, e meu pai foi o primeiro a atrair o internamento. O sanatório ficava em Rio D'Aurora, a oitenta quilômetros daqui. Daqui a pouco virão os funcionários da Construtora para desferir os últimos preparativos antes do afogamento da cidade. Serei descoberto? Ninguém sabe que eu fugi do sanatório. Meu pai será regiamente indenizado. Comprará outras terras, terá outras riquezas. E dizem que eu sou louco. Uma cobra passa gelada entre as pedras. (NOLL, 1997, p. 739).

Na mitologia nolliana já não figura a promessa de uma identidade cultural bem resolvida, nem tampouco a existência de uma subjetividade heróica, cheia de virtudes, feita à imagem e semelhança dos deuses, como Adorno e Horkheimer analisam em Homero. Mesmo assim, observamos que o sujeito assume o controle da narrativa e, portanto, do seu próprio imaginário. No conto de Noll, este Eu-narrador da pós-modernidade, mesmo atravessado pela esquizofrenia mundana, consegue visualizar por debaixo da epiderme da realidade os rastilhos explosivos das novas formas simbólicas mercantis, que o capitalismo produziu nas relações humanas. A cidade irá desaparecer em razão da construção de uma represa, para a montagem de uma hidrelétrica, e as casas serão para sempre engolidas pelas águas. Aqui vemos o desterramento do sujeito, que migrará para outras paragens, e sucederá em outra historicidade, "sem trabalho, sem pouso permanente". Nessa rota, compreendemos que o desenraizamento das subjetividades ocorre, não raro, às custas de um processo coercitivo de poder. Verificamos assim, no dorso da linguagem nolliana, os rastros e sinais de tantas cenas imprecisas, a exemplo de outro instigante conto, intitulado "Bodas de Narciso", do mesmo livro *O cego e a dançarina.*

Nesse conto, o narrador anuncia tratar-se de uma lenda urbana, que nasceu junto com o menino Luiz na sua cidadezinha cortada por um rio e ruas tortuosas: "mistérios a cada curva, noturnos lampiões e um sol sempre, dia ameno e melancólico" (NOLL, 1997, p. 746). Luiz cresce junto com a cidade, que ganha outras feições de progresso. O rio agora é apenas uma banheira interna ou um circo do lixo. Mas Luiz torna-se um ídolo da canção, e suas interpretações tinham o poder de angustiar profundamente os ouvintes. Ele vendia milhares de discos e se fazia carismático. O seu empresário olhava o volume de dinheiro e sorria. Enquanto Luiz galgava a fama e a ascensão econômica, "a cidade ia se alastrando, derrubando moinhos, aterrando córregos, erguendo fábricas" (NOLL, 1997, p. 474). Entretanto, Luiz não suporta a fama e também enlouquece com a cidade que já não é a mesma. Mesmo assim, ele

recebe milhares de cartas no sanatório, e surgem dezenas de biógrafos a explorar a história da vida do cantor que acabara de se transformar num fanático, criando uma ordem religiosa, atraindo centenas de seguidores no mundo todo:

> Mas Luiz é no fundo de si um miserável. Barbeia-se na frente do espelho como o condenado do dia. Lera um livro policial em que Lucien Broux, o vampiro e estripador de sete mulheres, barbeia-se sozinho horas antes de ser guilhotinado. A navalha passeia pelo rosto em total descompromisso com a barba. Luiz sorri para o espelho e faltam-lhe os dentes. Sonha com dois caninos penetrantes. O mundo, este mundo que Luiz olha através da sua imagem no espelho, dói. Luiz lembra-se então da sua infância numa cidadezinha que não existe mais e diz que agora depois de tudo-que-passou não quer bancar o herói de *Cidadão Kane* sonhando com o seu Rosebud. E se ironiza: *Cidadão Kane* dos tempos pós-modernos. E ele sabe que nesse momento abre a porta da rua o empregado paraguaio e que o rapaz entra pelo longo corredor e abre a porta do banheiro em que Luiz se encontra. Luiz passa a navalha no pescoço e no espelho vê o empregado paraguaio fechando a porta, olhando-o de dois olhos fatais. Luiz obedece: aperta a navalha contra a pele do pescoço: um fio de sangue a princípio fino começa a derramar-se lentamente pelo peito. Luiz não grita. O empregado paraguaio não mostra reação, apenas olha e vê o Senhor esvair-se minuciosamente até o chão. (NOLL, 1997, p. 750).

O progresso de Luiz reflete-se na cidade e o progresso da cidade está refletido em Luiz. Um é parte integrante do outro. Progresso que chega para dilacerar a cidade da sua forma original, de ruas tortuosas, porém de sol sempre ameno. Agora a cidade é de moinhos derrubados e córregos aterrados, que cedem lugar às fábricas, isto é, ao capitalismo industrial. O espaço da cidade torna-se doentio, esquizofrênico, sem a simplicidade do menino Luiz quando ele se alimentava do fruto das árvores. Luiz não suporta as mudanças de si e da cidade, e enlouquece. Aqui vemos um espelho de dupla face, em que o mundo capitalista impele o sujeito à refração obnubilada de si mesmo, para dar lugar a um outro seu, a um outro Eu-autor de mazelas naturalizadas pelo poder. Luiz configura um Narciso corrompido pelas imagens distorcidas da realidade. Nessa ótica, nos valemos, mais uma vez, de Adorno e Horkheimer para enfatizar que a ficção pós-moderna coloca em relevo as relações esquizofrênicas entre o poder e a sobrevivência do sujeito, em um mesmo circuito relacional em que operam:

> A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado, em face dos poderes econômicos. (ADORNO, HORKHEIMER, 1944, p. 14).

Com efeito, os filósofos defendem a idéia de que o progresso do mundo capitalista impõe aos sujeitos uma reificação de seus significados e auto-referências mais naturais, a exemplo da busca pelas origens, como vemos nas autobiografias nollianas *Hotel atlântico* (1989) e *O quieto animal da esquina* (1991). A primeira trata da narrativa de um ex-ator de telenovelas, desempregado, deparando-se aqui e ali com situações-limite, em que a morte é presença constante na sua trajetória genealógica. Ele parece fugir de algo que não sabe exatamente o que é, e, mesmo fragmentado, acaba por reencontrar a sua cidade natal. A segunda conta a história de um jovem sem teto, tentando sobreviver às custas de seus escritos poéticos. Vendo a radical decadência material arrastá-lo cada vez mais para as ruas, e assistindo à diluição de sua família, ou o que havia restado dela, o jovem é retirado da prisão por um tutor que súbito aparecera como que na realização de uma promessa, ou de um sonho bom. O tutor, um fazendeiro alemão de nome Kurt, aprisiona-o na fazenda, instigando o jovem ao sonho de habitar outra pátria mais feliz. Kurt, assim, configura a promessa de reconstrução familiar, isto é, ele representa a figura do Pai em dois distintos sentidos: o pai biológico e o Pai-Estado, que também já não supre as necessidades dos menos favorecidos. Em ambos os casos, vemos a reificação do sujeito à margem, deslocalizado das promessas do mundo capitalista. Tal reificação arremessa o sujeito nos artificialismos do consumo, relação de poder que nos países periféricos continua desigual e injusta. Adorno e Horkheimer mostram a lógica doutrinária do capitalismo como processo de autoconservação do sujeito. Em outras palavras, compreendemos que o sujeito vê-se obrigado a se amalgamar à pele do modelo de produção de bens e serviços, para assim consumir e continuar produzindo. É um círculo vicioso, naturalizado pela máquina capitalista. Viver para produzir e consumir o fruto da própria produção é, sem dúvida, a lógica antropofágica do que chamamos ultimamente de globalização: “Mas quanto mais o processo da autoconservação é assegurado pela divisão burguesa do trabalho, tanto mais ele força a auto-alienação dos indivíduos que têm que se formar no corpo e na alma segundo a aparelhagem técnica". (ADORNO, HORKHEIMER, 1944, p. 41).

A mimese do sujeito reificado, e também alienado na maquinaria do capitalismo industrial, foi revertida numa mimese da tecnologia pós-moderna, em que os outros sentidos de autoconservação individual sofreram uma profunda e irreparável ruptura. O Eu, nas autobiografias de João Gilberto Noll, já não corresponde a uma coesão identitária, isto é, o sujeito já não possui um caráter de ser uno, uma totalidade de textos indissociáveis. Noll mostra a desintegração do sujeito, numa versão minimalista de linguagem, em seus processos de decadência material e moral, assim como nas suas rotas tortuosas do desencantamento sobre o mundo e seus eventos.

Em *A fúria do corpo*, o primeiro romance de 1981, Noll narra a epopéia e tragédia de um casal de mendigos pelas ruas do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Afrodite e João Evangelista encarnam a dissolução da subjetividade na radicalidade da mais grotesca condição humana: a mendicância. Ligados pela miséria, pela fome, e pelo sexo escatológico, eles resistem à opressão da materialidade, em que resta apenas o corpo marcado por uma estética esgar e, esquálida, ruim mesmo, malfazeja aos olhos, ou melhor, invisível aos olhos dos transeuntes. A estética da mendicância causa nojo, repulsa, os olhares desviam-se, a respiração é suspensa. No entanto, os corpos odorantes estão presentes, vagam subnutridos pelas ruas, encostam-se em postes para não cair da vertigem famélica, alimentam-se dos detritos e dos restos dispensados nas latas de lixo. Por vezes desviam a atenção do quitandeiro para roubar uma maçã, que logo vira alvo da disputa canina por uma mordida no raro alimento:

> Mas nem bá nem bu nem bi, retruco diante dessa apoteose de uma simples sílaba, não quero bá nenhum pois o que vejo agora não há som que exprima - é o balé aéreo de Afrodite para roubar a maçã de uma quitanda da Barata Ribeiro, Afrodite como que adeja sobre as coisas tal o gesto incorpóreo que pega com o mais invisível esmero a maçã proibida para os nossos bolsos, é a mais carmim a maçã roubada, essa maçã é o esmalte que Afrodite não tem nas unhas, é a cor puro realce, a dentada iminente, o sangue que mastigaremos, a gota que transbordará do lábio, Afrodite esgota sua dança quando enfim nos vemos escondidos na boca da entrada de serviço de um prédio e seus dentes mordem fundo a pele brilhante da maçã, o branco interior da fruta manchada do sangue dos dentes estragados de Afrodite, aquele sangue deteriorado é a marca da vida de Afrodite na maçã dilacerada pelas mordidas, abocanho também o vermelho da maçã empurrando Afrodite do meu terreno, quase exigindo que a maçã seja toda minha, dois bichos raivosos diante da presa parca, feroz extermino a maçã deixando para Afrodite apenas o cabinho da fruta e duas, três sementes como se dissesse

> que sua vingança é fingir que aquilo é a melhor parte do banquete. (NOLL, 1997, p. 34).

Mesmo em meio ao estado de absoluta decadência material, física e psíquica, o amor aflora dos corpos rudes de Afrodite e João Evangelista, brutalizados na selva urbana. Afrodite é a deusa do amor grotesco, num olimpo sem as delícias divinas, apenas com as atrocidades da irracionalidade humana. O amor é o laço que os prende numa mesma existência minimal, quase animal, resultando em outros sentidos de afetividade, em que vemos a sublimação da fúria da pouca carne nos corpos, diante do sentido mais abissal do decadentismo que já foi inventado. Mas o amor aparece também como devoção, anulando a luxúria burguesa para cair num sentido de quase liturgia, no entrelaçar de Eros com Tanatos, do épico com o trágico. O amor entre Afrodite e João Evangelista é o instrumento de recusa às perversões do mundo, que aniquilam as possibilidades de algo mais singelo, mais contemplativo e mais humano. João Evangelista busca na beleza de Afrodite, e também no amor, um instante de celebração de suas existências raquíticas. Nessa procura, ele segue voraz ao lado da mendiga, como quem caça uma rara iguaria não apenas para matar a fome do corpo, mas sobretudo, para nutrir um laivo de esperança sobre a vida.

> Afrodite imersa no Sono é mais bela que a sempre Bela Adormecida, porque em Afrodite o que resta de beleza nunca esteve em ninguém tão resplandecido de morte. Para Afrodite a hora é coagulada, ela não agüenta mais a vida, essa Cidade, o desgaste irreparável, e se suspende no Sono para se recuperar queira Deus e voltar à flor de si mesma como quando a conheci: ela saiu de mim e eu dela, e logo depois fingimos que nos conhecíamos pela primeira vez e viemos andando e andando até aqui por absoluta incapacidade de aderir ao que nos foi oferecido; já disse que não dou satisfações sobre a vida pregressa, ela a mais ninguém interessa além de mim e de possivelmente Afrodite; mas não custa revelar que nos inícios tivemos uma existência relativamente harmônica; saídos da adolescência, porém, começamos a recusar sem sentir. Mentira dos que clamam de boca cheia a recusa: a recusa não pode ser soletrada pelo pensamento, a recusa se edifica na ausência; alguns nos rechaçaram, juraram sem sentir desprezo, previram em nós dois arrependimento tardio, dor insanável; pelo quase nada que ainda sabemos de poucos não nos parece possível que guardem ainda alguma memória daquele tempo: preferem esquecer que dali duas pessoas vieram andando e andando até aqui porque recusaram a refeição a que eles nos aliciavam. Mas quem terá hoje o amor que eu e Afrodite nos devotamos... Amor real, fundado na recusa, mesmo que por isso não raro beire a crueldade, o extermínio. Acendo uma vela à morte aparente de Afrodite. Cubro seu corpo com o langanhento e único lençol. Não cubro a

> cabeça, Afrodite está viva. Volto a fechar os olhos. Os dois estendidos no chão, nus. Não durmo e não sonho. Velo o Sono de Afrodite. (NOLL, 1997, p. 84).

João Evangelista registra nesse diário, de tantas cenas imprecisas, a sua renúncia ao "desgaste irreparável" da vida urbana. No entanto, entre o cru, a realidade, e o cru da realidade, existe uma veia que pulsa, poética, entre Afrodite e João Evangelista. Na mais desabrida e desabrigada saga da existência humana, no lado mais cortante e dolorido da vida que é a mendicância, mesmo assim há espaço para o amor, para o poético, mesmo que seja de maneira doída, furiosa, em microgramas de lirismo. Noll, um lírico no auge da decadência material? A fúria é o avesso dos sentimentos mais doces represados, domesticados pela fúria do mundo capitalista, que reduz o sujeito à uma condição mineral, minimal, como analisam Adorno e Horkheimer.

João Evangelista, em seus caminhos tortuosos, recolhe os ossos ruídos dos significados subterrâneos de uma realidade perversa e obscena, e os transfere para a instância corpórea. O corpo, então, é o signo de um prazer ilimitado, porém opressivo, sem nenhuma ética, em que o superego freudiano dilui-se na radicalidade esquizofrênica das sensações. Porém, na valsa desses corpos arruinados, há uma procura em latência, talvez um resíduo de felicidade, como esmola jogada por uma mão que não quer olhar a miséria, apenas amenizá-la, neste vácuo da vida, como vingança dos deuses? A felicidade, assim como o amor, ainda que assemelhados à vertigem agônica da fome, sem perspectiva de preencher este vazio, fisgam o coração dos mendigos: "somos dois corpos que ainda se desvanecem a qualquer toque de amor, somos dois corpos em busca de uma felicidade canhestra mas radiosa" (NOLL, 1997, p. 31). João assim grita pelas ruas de Copacabana os seus impropérios de inconformidade a uma realidade impura, revelando os instintos mais primitivos do corpo. Ele atira na cara do leitor as pedras e purulências de seu próprio desconforto existencial, diante do lado mais feio da vida, para dizer que os deuses abandonaram este olimpo miserável.

Adorno e Horkheimer compreendem que tais estados de inconformidade, diante das graves distorções realizadas pelo capitalismo, e também pela indústria cultural, forjaram um descontrole ético e mental no sujeito, que acaba por rasurar o próprio corpo, porque ele não consegue se adequar à maquinaria do progresso, como vimos no conto "Bodas de Narciso", e em *Bandoleiros*. Esta rasura corpórea ocorre pela via do sexo pervertido, ou ainda pelo consumo de drogas, como também analisa Foucault nos *Ditos e escritos*. No entanto, diferentemente de João Evangelista, o escritor decadente de *Sol macabro* estabelece um

corpo-a-corpo de outra ordem. O cenário é o subúrbio de Viamão, nos arredores de Porto Alegre. Os bandoleiros encontram-se num morro pedregoso, como num velho filme de *western*, menos para vingar o sangue familiar, a aldeia ou a lei, do que para transgredir o corpo como instância simbólica de cultura. O americano Steve é atravessado por outros signos culturais, como a cachaça brasileira que ele sorve pela boca da garrafa. No entanto, Steve é um esquizofrênico e sua figura remete aos neuróticos de guerra, produzidos pelos EUA, especialmente na guerra do Vietnã, que durou onze anos, de 1964 a 1975. Por outro lado, Steve perde a memória para também esquecer as referências grotescas de sua pátria. As lembranças de sua infância e adolescência no Brasil chegam-lhe por meio do estado alcoólico, devolvendo-lhe temporariamente a memória:

> Mais uma garrafa de cachaça passava agora entre nós dois, e Steve ia contando de sua vida. Voltei a olhar a chama parada e fiquei me perguntando se a vida de Steve poderia me interessar.
> Mas Steve falava como se pouco lhe importasse o que eu pudesse pensar. Ele queria lembrar, desesperadamente lembrar. Enquanto eu olhava a chama parada Steve lembrava do pai - cônsul americano. Três anos em Porto Alegre. E Steve ali, vivendo um pedaço de sua adolescência no Brasil - e, de repente, Steve me conta o suicídio da mãe às três da tarde de um verão em Porto Alegre: caída morta no jardim fronteiro ao palacete do Moinhos de Vento, o garoto Steve correndo abraçado à bola de basquete, olhando agora a mãe morta sobre o canteiro de margaridas, sem conseguir largar a bola de basquete o garoto Steve fica ali pensando quando chegará o pai do consulado - e o pai já está ali, agora, e Steve se pergunta até quando restará o pai, e pensa que a vida se precipita a um fim, sempre, e que amanhã ele mesmo poderá não estar mais ali. (NOLL, 1997, p. 229).

Lembrar desesperadamente os acontecimentos da infância, mesmo que eles sejam trágicos, é o que liga Steve às suas origens, perdidas para sempre. O garoto Steve, diante da imagem da mãe morta, e agarrado à sua bola de basquete, é atravessado pelo medo da perda do pai, que dali em diante seria sua única referência identitária. No entanto, o Eu-narrador observa que “a vida sempre se precipita a um fim, sempre”, isto é, ao desaparecimento do sujeito pela morte. Assim, o garoto Steve vai sendo inserido num cotidiano mórbido, em que as imagens da infância e da adolescência colam-se à sua historicidade como memórias do futuro. As lembranças de Steve agora dão formas aos seus fragmentos autobiográficos, no seu encontro com o escritor de *Sol macabro*. Steve conta e reconta as suas experiências de

vida e de morte, como se exortasse o escritor a escrever essas memórias íntimas, a exemplo de Artur Antunes Maciel com João do Rio:

> Ele contava de seu colega do Anchieta. Era um garoto estranho. Naquele passeio os dois foram parar naquela casa. Steve apontou uma tampa de porão num canto da sala. Naquele dia Steve inventou que tinha um tesouro ali dentro. E o colega não queria saber de tesouro, queria ver quem tinha pênis maior, se ele ou Steve. (NOLL, 1997, p.229).

O escritor ouve a narrativa enfadonha de Steve, mas não quer prestar muita atenção nela, porque tem a impressão de que as histórias sempre se repetem, não há mais novidade, e as coisas e as pessoas tornaram-se desinteressantes. Mesmo assim, Steve prossegue sem parar no seu relato esquizofrênico e olha o escritor que olha apenas a chama da vela, projetando na parede as figuras de dois animais prestes ao confronto: "Eu grito Steve. Grito Steve simplesmente porque ele está muito perto de mim e agarra-se à minha camisa e a puxa com os olhos injetados de pânico. Como se eu pudesse lhe dar algum sentido." (NOLL, 1997, p. 230). O americano Steve buscava no escritor de *Sol macabro* um sentido que pudesse preencher o seu vazio existencial. Um sentido que o puxasse para "fora da jogada" de um mundo engarrafado de tantos sentidos ácidos, corrosivos, amargos como o líquido fervido da cachaça que Steve engole.

Bandoleiros é a mitologia dos bandoleiros que vivenciam esta falta de sentido, ou melhor, eles se encontram em permanente esgotamento dos significados da vida pós-moderna. Os bandoleiros querem diluir-se juntamente com as imagens da cidade, misturadas aos fragmentos de feiúra e beleza, por isso assumem o ritmo do viajante, que não está aqui ou ali, mas vaga por todos os lugares que possam lhes oferecer o inusitado da vida. Nesse fluxo vertiginoso não há tempo para se narrar longamente as experiências doloridas da própria história, como no modelo freudiano, em que o paciente narra ao seu espectador os conflitos existenciais mais íntimos, a fim de se buscar a cura pela força do *logos*. Num tempo de minimalismo, decadência e esquizofrenia, o *logos*, já muito gasto, reinventa os textos da vida, para dar formas às autobiografias de ficção, que no nosso estudo consideramos um interessante gênero literário. Nelas vemos a experiência do sujeito reduzidas ao mesmo paradigma da pós-modernidade. O sujeito carrega em si a desesperança de um mundo cheio de fraturas, em que tudo se transforma em objeto de consumo, em modelos globais que ditam comportamentos e mentalidades.

Para finalizarmos o nosso estudo, consideramos que João Gilberto Noll, assim como João do Rio, inauguraram, cada um a seu tempo, esta crônica desabrida sobre as próprias experiências existenciais, a fim de tocarem no lado mais invisível, e também no ângulo mais nítido da realidade. Porém, cabe ainda uma reflexão em torno dos reais sentidos da autobiografia, seja ela factual ou ficcional, como vimos discorrendo ao longo de nossa tese. Queremos crer que as autobiografias não se traduzem como auto-espetacularizações pontuais da vida, a fim de se promoverem a si mesmas, no sentido mais próprio do consumo autofágico, que a chamada indústria cultural possa promover. Nem tampouco se trata de um "pretexto" para aparição de "astros" na constelação de escritores que a mídia vem produzindo, desde o último quartel do século XIX.

João do Rio e João Gilberto Noll reforçam nosso entendimento de que a escrita do si está para além da chamada escrita íntima, na qual o escritor agarra-se aos seus próprios escritos, para realizar mecanismos de autoconhecimento, ascese, ou mesmo purgação dos seus fantasmas internos, a exemplo das cartas do jornalista Caio Fernando Abreu, compiladas por Ítalo Moriconi (2002). Caio Fernando buscava, junto aos seus interlocutores, a sua auto-afirmação como escritor, sob o sol macabro da realidade brasileira dos 1970/80. Compreendemos que a escrita do si revela-se como reação humana aos mecanismos domesticadores do social, na medida em que o Eu-autor assume completamente o controle da narrativa e, portanto, de seu próprio imaginário, em torno da realidade. Tal controle sobre a narrativa ocorre por vezes, de maneira consciente, como realiza João do Rio na escrita de um outro autor, e de outro ângulo, de maneira inconsciente, como faz João Gilberto Noll, na sua autoficção.

Em última análise, compreendemos que a grande diferença entre a narrativa tradicional e as autobiografias de ficção está na posse integral do imaginário por um único Eu-narrador. Mesmo que a narrativa autobiográfica apareça plena de fraturas, descontinuidades, quebras e tantas outras remendas e costuras, próprias dos eventos da pós-modernidade, o Eu-narrador sempre estará intrinsecamente fundido à tinta liquefeita da sua própria memória, ainda que esta, na sua emergência, esteja muito gasta, cheia de falhas, como vimos na trajetória do escritor de *Sol macabro*. Assim, João Gilberto Noll tece no pano da ficção uma mitologia descarnada, sobre a qual se erige a historicidade das subjetividades agônicas num mundo de bandoleiros. No entanto, ele acaba por se auto-refletir nessa Odisséia, e sem canto da sereia.

5. Conclusão

A autobiografia de ficção como matéria de historicidade foi o objeto desta nossa pesquisa de doutorado em Literatura Comparada, que pretendeu fundamentalmente cotejar dois contextos de final de século, diferentes em conteúdo, porém semelhantes nas formas dos eventos de esgotamento, a exemplos do decadentismo, das subjetividades agônicas, das manifestações populares, dos movimentos políticos, das guerras, bem como das reações simbólicas voltadas às artes de modo geral. Para tanto, tomamos como modelo as obras *Memórias de um rato de hotel*, de João do Rio, e *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll.

Em virtude da inexistência de referências bibliográficas a respeito de nosso problema central, a autobiografia de ficção, buscamos trabalhar com o escopo filosófico, a fim de extrair dele novos objetos teóricos, em torno do que Foucault denomina de "escrita de si". Nesse desenlace, atribuímos uma visibilidade a um fenômeno literário extremamente comum, presente no mundo das letras desde a fundação da matéria Literatura, como entende Luiz Costa Lima, em seu *Sociedade e discurso ficcional* (1986). Lá, o fenômeno, assim como o assunto da escrito do si , compreendem apenas, e tão simplesmente, o desejo de se contar ao outro fatos da própria vida, numa escrita chamada de autobiografia.

A escrita do si, ao longo dos tempos, passou a figurar em outros suportes, como nos relatos de experiência, dos diários, das "memórias", além daquilo que denominamos de *alterbiografia*, isto é, a vida de um outro recontada a partir de um Eu-autor, que assume o controle da escrita do si. Em relação ao gênero "carta", ele envolve estudos ainda muito recentes, os quais também são basilados na análise de Foucault.

O nosso objeto de pesquisa, que possui também outros objetos satélites, como o lugar, a historicidade, a memória do futuro, o contraditório, a oralidade, os arquivos jornalísticos, o contexto sociocultural, além de outros objetos de contemplação sobre a matéria de ficção, encontra pouso nas formas plásticas da ficção e não exatamente nas formas dos escritos verídicos, em que o "Eu autoral testemunha a veracidade de seus ditos", conforme Costa Lima. No entanto, tal premissa pode ser invertida no espelho do objeto historicidade, porque ela é o suporte da veracidade do ficcional, a partir das ações do cotidiano.

A historicidade é diferente da História, visto que ela trata dos eventos dispersos no cotidiano, e também no tecido social. Apenas a ficção opera a historicidade, assim como a narrativa ficcional constitui o seu fio cirúrgico. Ficção e historicidade deslizam, portanto,

num mesmo espaço, preenchido pela escrita de um Eu desencarcerado, sem as amarras da domesticação ascética, como vimos em Foucault.

Costa Lima caracteriza a autobiografia como gênero, quando este "depende do destino da individualidade". O teórico considera somente a escrita do si, em suas bases factuais, quando o interesse desta individualidade centra-se exclusivamente no Eu e não nos eventos mundanos. Em outras palavras, ele entende que o autobiógrafo constrói o seu próprio "retrato de corpo inteiro", salientando a premissa de que o espaço da memória de um "eu autoral" confunde-se com o espaço do individualismo da cultura ocidental, ratificado pelo século XVIII, a partir do antropocentrismo.

Demonstramos, ao longo de nosso estudo, que tanto na autoficção quanto nas autobiografias ditas verídicas, ou factuais, isto é, aquelas narrativas baseadas em fatos e vivências de uma pessoa da realidade, os rastros e sinais do mundo, assim como as ocorrências simbólicas do contexto, no qual o Eu-autor está inserido, permanecem no bojo do texto. Nessa ótica, consideramos que o Eu-narrador da autoficção, assim como o Eu-autor da autobiografia factual são, irremediavelmente, atravessados pelos eventos do cotidiano, que passa a afetá-los. Mesmo nas cartas, de cunho mais íntimo, podemos acessar o contexto de época, a exemplo do elenco das missivas do jornalista Caio Fernando Abreu. Nessa rota, o objeto contexto designa o caráter de imanência do texto autobiográfico, em seus vários suportes, e não simplesmente o caráter egóico, como entende Costa Lima.

Os rastros do cotidiano e as ocorrências simbólicas da realidade são objetos decisivos na formação do caráter da autobiografia de ficção na nossa compreensão contemporânea. Pensar a autobiografia como momento de espetáculo de impressões de si mesmo, arquivadas na memória, ou ainda tratá-las como escrita confessional, seria o mesmo que cair num reducionismo equivocado. No entanto, pensamos serem pertinentes os estudos de Foucault e Paul Ricoeur sobre as *Confissões* de Santo Agostinho. Nelas percebemos, uma concepção abrangente e não exclusiva de um Eu-autor, angustiado com os seus conflitos internos. As *Confissões* transcendem as impressões sobre si mesmo, para criar pontes com a matéria imanente, numa procura do tempo, de Deus e da eternidade da alma. "Ruminar sobre o tempo", como analisa Ricoeur, significa buscar o sentido mais profundo da existência, não de uma existência de si mesmo, mas, sobretudo, da existência coletiva, em torno de nossa odisséia terrena.

A autobiografia de ficção implica em duas escritas fundidas no mesmo espaço narrativo. A primeira diz respeito ao que analisamos como escrita do si (autobiografia), resultante dos eventos da oralidade, sendo esta o objeto das ocorrências comunicativas cotidianas, bem como das trocas simbólicas entre os indivíduos, no terreno acidentado da cultura. A segunda diz respeito ao próprio caráter literário da escrita (ficção), em que o escritor retira do imaginário as imagens da memória de seu presente para o futuro, que se faz imanente nas artes e na Literatura, conforme analisa Adorno.

O objeto reminiscência, na autobiografia factual, está no consciente autoral, enquanto que o objeto memória, na autobiografia de ficção, ou autoficção, está no inconsciente e também no imaginário do escritor. Ambas possuem um objeto comum: a escrita do si, envolvida na rede gasta do tempo das lembranças. É a partir da escrita, realizada por um Eu que assume a narrativa como produto de suas próprias experiências, que o texto adquire um caráter factual ou ficcional. O que está em jogo na escrita do si não é exatamente **o que** se escreve, mas, principalmente **como se** escreve e **quem** escreve.

As *Memórias* **do** rato de hotel ganham caráter ficcional a partir do momento em que descobrimos quem as escreve, neste caso o cronista João do Rio. Mesmo que a autoria do relato pertença, supostamente, a Artur Antunes Maciel - coincidentemente o nome de um importante político gaúcho que pode ter transitado pelo Rio de Janeiro na mesma época do gatuno de família abastada -, João do Rio assume efetivamente o controle do relato de um outro Eu-autor, imprimindo naturalmente sobre a escrita as suas impressões a respeito da realidade, às custas do imaginário do crime, naquele contexto finissecular. Aqui fica a questão que talvez permaneça sem resposta: **como** o jornalista Paulo Barreto teve acesso a estes manuscritos de um presidiário? Entendemos assim, que a "autoconsciência", sobre a qual nos fala Costa Lima, é rasurada, porque há um deslocamento no ato da escrita do si para a mão de um outro escriba. Demonstramos que nas *Memórias de um rato de hotel* , a escrita do si pode ser deslocada do seu Eu original, como fez Silviano Santiago na obra *Em liberdade*, e também a escritora portuguesa Maria Filomena Mónica, que partiu do inventário missivista de sua mãe para compor a sua alterbiografia *Bilhete de identidade*.

As memórias do Dr. Antônio são a expressão do contraditório de uma escrita encarcerada, que é reescrita por um outro - em liberdade. Deixemos claro, então, que essas memórias do cárcere pertencem a um outro Eu-autor, que incumbiu ao jornalista Paulo Barreto a missão de adaptá-las ao mundo da ficção. Este Eu-autor descola-se de sua oralidade

original para ganhar uma outra identidade autoral, pela escrita de um Eu-narrador. Observamos, ao longo de nossa pesquisa, que o Eu-autor, ou, como diz Costa Lima, o "Eu autoral", pertence à esfera das memórias de cunho factual, enquanto que o Eu-narrador tem por destino carrear as experiências do escritor para o mundo da ficção, as quais habitam o lado de fora da realidade. Eis aqui mais um aspecto do objeto contraditório, que fragiliza as fronteiras entre a escrita do si e a autoficção, que se sobrepõe a esses escritos memorialistas, adotando as vestes da ficção. Tal sobreposição escriturária impõe ao texto as dobras de uma escrita auto-reflexiva, dividida entre o fato e a ficção. Fato e ficção são dois objetos que caminham para um mesmo norte na crônica-crônica de João do Rio, formando os vazios de outros textos que sobrevivem como palimpsestos por meio da máscara da ficção.

Na autoficção, a escrita não está aprisionada pelos referenciais de uma "autoconsciência", como diz Costa Lima. Ao contrário, a escrita liberta-se das suas amarras tradicionais, em torno dos relatos autobiográficos, para narrar experiências de pura inconsciência sobre si mesmo, sobre os outros, e também sobre a cidade e seus eventos, a exemplo da escrita do si de João Gilberto Noll, projetada no mundo da ficção.

Em *Bandoleiros*, a escrita do si não se refere a um Eu-autor interessado em situar as mazelas de seu contexto, de maneira consciente, como fez João do Rio. Trata-se, antes, de fragmentos da experiência mundana de um Eu-narrador interessado em perder a memória para esquecer as imagens desbotadas do tecido miscigenado da sociedade. Quanto maior for o grau de inconsciência sobre a escrita, maior será a incursão feita ao campo da realidade, fundindo ficção e imaginário no mesmo espaço da autoficção. Constatamos então, em nossas várias entrevistas com João Gilberto Noll, o forte trânsito de experiências factuais, vivenciadas pelo escritor no bojo da realidade, publicáveis por meio da fala de um Eu-narrador que se vale das lentes da ficção para superdimensionar os fatos abjetos da realidade. Este Eu-narrador, num fluxo inconsciente, acaba por pintar o negro quadro, não apenas de seus dramas existenciais, mas, antes, de nossa existência dramática.

Presumimos, pois, que na autobiografia factual o relatante escolhe conscientemente os fatos que irá contar, como vimos em João do Rio. Para tanto, ele resgata as imagens *d*etidas na memória, que acaba por recorrer às tintas do imaginário, ainda que estas não sofram uma intervenção total do aspecto ficcional, como no caso da autoficção *Bandoleiros*.

A escrita do si, quando utilizada na autobiografia factual, possui um caráter diacrônico sobre a narrativa, porque ela lida com a evolução temporal dos fatos da vida do Eu-autor,

como faz João do Rio nas *Memórias*. Por outro lado, quando utilizada na autoficção, a escrita do si, revela o seu caráter sincrônico, em que os episódios são narrados no momento de suas ocorrências, como faz João Gilberto Noll. Nesse sentido, a autoficção é uma narrativa sincrônica porque ela remete a uma concomitância entre a experiência vivida pelo Eu-narrador e o seu relato no bojo da escrita, sempre no presente contínuo, como vimos em *Bandoleiros*.

As *Memórias de um rato de hotel* compreendem o formato de uma alterbiografia, visto que João do Rio se apropriou da matéria memorialista de um outro Eu-autor, para nela imprimir outras memórias dispersas na realidade finissecular. Este interessante procedimento, do cronista do decadentismo brasileiro, transformou-se em memória do futuro, resguardada para sempre nos anais de sua ficção.

Por outro lado, João Gilberto Noll lançou mão das suas próprias experiências existenciais, mascaradas pela ficção *Bandoleiros*, a fim de editar nessas memórias do presente, como náufrago de uma realidade decadente, o seu próprio desconforto material. No entanto, ao enxergar-se a si mesmo no espelho real, este Eu-narrador das ilusões perdidas, enxerga também a decadência dos outros e da realidade que o circunda, no último quartel do século XX.

De qualquer forma, compreendemos que o mais importante na autobiografia, seja ela factual ou ficcional, é a realização do desejo de registrar, de alguma forma, a experiência subjetiva no tempo da existência. Escrever, grafar, compor, imprimir, expressar no papel as impressões sobre si, sobre os outros e sobre o mundo, é buscar, ao menos, um laivo de sobrevivência no tecido confuso da *polis*. Tal desejo é inerente ao sujeito que tem na experiência vivida o grande escopo de uma memória do futuro, ancorada na autobiografia de ficção.

Finalmente queremos ressaltar que não consideramos nossa pesquisa de tese totalmente encerrada, tampouco blindada, pois acreditamos que a temática da autobiografia de ficção merece ainda novas luzes, novos arcabouços teóricos. Para tanto, vislumbramos a possibilidade de novas leituras, mergulhos mais aprofundados até, em torno da autoficção, visto que se entranham nela ainda uma gama larga de novos objetos conceituais a serem aflorados. Reconhecemos se tratar de matéria relativamente recente no campo da Literatura e Estudos Culturais, merecedora de uma imersão destemida por parte, talvez, de novos entusiastas, novos desbravadores.

Anexo – Notas e Biografias

[1] João DO RIO: pseudônimo mais freqüente de João PAULO Emílio Coelho BARRETO (Rio de Janeiro 05/08/1881 – 23/06/1921): Jornalista e escritor carioca. Usou também vários outros pseudônimos, como "Godofredo de Alencar" e "José Antônio José", publicando quase nada sob seu verdadeiro nome. Foi redator de jornais importantes, como "O País" e "Gazeta de Notícias", fundando depois o diário "A Pátria", que dirigiu até o dia de sua morte. Contista, romancista, autor teatral, presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, tradutor de Oscar Wilde, membro da Academia Brasileira de Letras, eleito na vaga de Guimarães Passos. Entre outros livros, além de "*Crônicas de um rato de hotel*", texto-motor desta Tese, deixou "*Dentro da Noite*", "*A Mulher e os Espelhos*", "*Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar*", "*A Alma Encantadora das Ruas*", "*Vida Vertiginosa*", "*Os Dias Passam*", "*As religiões no Rio*" e "*Rosário da Ilusão*". (org. MAGALHÃES Jr., "*Antologia de Humorismo e Sátira*", Ed. Civilização Brasileira - Rio de Janeiro, 1957, pág. 196.).

[2] NOLL, João Gilberto (Porto Alegre 1946 - *): Escritor gaúcho, autor de 13 livros até o momento, 5 vezes prêmio Jabuti, romancista de grande sucesso editorial e de crítica desde sua estréia com "*O Cego e a Dançarina*". Formado em Letras, trabalha como jornalista na "Folha da Manhã" e "Última Hora" (Rio de Janeiro, 1969), revisor em São Paulo (1970), contista na "Folha de São Paulo" (1998) e colaborador no "Correio Brasiliense" (2004). Leciona Comunicação na PUC-RJ, coordena oficinas literárias na UFRJ. Bolsista, escritor e professor visitante nos EUA, publicado em antologia na Alemanha, escritor-residente na Inglaterra. Seu conto *Uma coisa urgentemente* é adaptado à tela (Murilo Salles: *Nunca fomos tão felizes*, 1984). Sua escritura errática e instigante, a narrativa desestruturada na primeira pessoa, exige do leitor uma atenção constante, não somente ao conteúdo explícito, mas também às sensações subjetivas implícitas.
(site http://www.joaogilbertonoll.com.br/cronologia.html)

[3] BHABHA, Homi K. (Mumbai 1949 - *): Lingüista, teórico de Literatura, professor, filósofo, escritor. Doutorado na Inglaterra, ocupou uma série de cátedras em universidades inglesas e americanas (Sussex, Princeton, U. Pennsylvania, Darthmouth, U. Chicago, Harvard, U. College) como professor convidado ou permanente. Orador principal do colóquio da UNESCO sobre Educação Superior, Pesquisa e Conhecimento (Paris, 2004). Seus trabalhos sobre teoria pós-colonialista recebem forte influência do pós-estruturalismo de Derrida, Lacan e Foucault. Bhabha argumenta contra a idéia de homogeneidade cultural entre as ex-colônias ("Nação e Narrativa", 1990). Influenciado por semiótica e psicanálise lacaniana, ele lança conceitos novos, como mimese, intersticidade e hibridez, na análise e defesa da ambivalência do domínio colonial ("Local da Cultura", 1994). Advoga a multiplicidade de matizes culturais, em oposição à bi-polarização ocidental. Tem suscitado fortes criticas por seu estilo de escrita hermético, às vezes quase incompreensível. (Wikipedia)

[4] JAMESON, Frederic (Cleveland 14/04/34 - *): escritor norte-americano, crítico e teórico marxista de política e de literatura. Analista das tendências culturais contemporâneas, crítico do pós-modernismo, tachando-o como a claudicação da cultura sob pressão do capitalismo organizado. Autor de diversas obras teóricas importantes, entre as quais *O inconsciente político: a Narrativa, como um ato simbólico social* (1981), na qual analisa a narrativa na História, e *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), uma crítica das novas tendências. Professor de Literatura Comparada na Universidade de Duke. Graduado em 1954 pela Haverford College, viajou à Europa, onde tomou conhecimento das novas tendências da filosofia continental, bem como a ascensão do estruturalismo. Retorna à Universidade de Yale, onde conclui o doutorado em 1961, sobre o estilo de Sartre, sob orientação e influência de Erich Auerbach. Seus trabalhos sobre a história do estilo abrangem poesia, história, filologia e filosofia, além de posicionamentos políticos e éticos do existencialismo. Seu interesse por Sartre acaba aproximando-o da teoria literária marxista. Entra em contato com a Nova Esquerda e movimentos pacifistas. Suas pesquisas giram em torno de pensadores como Lukács, Bloch, Adorno, Benjamin, Marcuse, e Althusser. Estudou os conceitos de superestruturas culturais como fenômenos históricos e sociais, e a distribuição da produção e do poder político. Estudou o estruturalismo na linguagem e na literatura, escreveu *As sementes do Tempo* (1994) e *Brecht e o Método* (1998). Na Universidade da Califórnia desde 1967, publicou vários livros sobre o formalismo nas artes, especialmente na literatura. Seu trabalho mais recente, *Arqueologias do futuro* (2005) é um estudo das utopias na ficção científica, patrocinado pela Universidade de Monash, na Austrália.

[5] LEJEUNE, Philippe (1938 - *): escritor francês, acadêmico, palestrante, especializado em autobiografias, na narrativa pessoal ("escrita de si"), e no gênero literário da autobiografia em si. Leciona Literatura na Universidade de Paris-Nord. A partir de 1968, autor de vários trabalhos teóricos sobre o assunto, entre eles *O pacto autobiográfico* (1975), também conceito que ele criou, para descrever a relação especial entre o autor e seus leitores. Começou a se interessar pelo gênero em 1953, aos 15 anos, mantendo a partir de então um diário. Fez uma antologia geral de autobiografias na França, refletiu sobre os aspectos teóricos, e estudou em profundidade as escritas de Rousseau, Proust, Leiris, Gide e Sartre. Participou da fundação da "Associação para a Autobiografia" (1992). Em 2002 proferiu

a palestra *Leitura de textos autobiográficos com a APA* na Academia de Autobiografia, em Kärsämäki, Finlândia. Uma de suas mais importantes contribuições para a popularização da sua área de pesquisa foi o *paper* que submeteu sobre a autobiografia, na 58ª Conferência Anual de Língua Estrangeira na Universidade de Kentucky (2005). (Wikipedia)

[6] PAIVA, Marcelo Rubens (São Paulo, 1959 - *): escritor, jornalista, dramaturgo, profícuo autor de sete romances até o presente, peças de teatro, além de inúmeras crônicas. *Feliz Ano Velho* (1982) foi seu primeiro e mais famoso texto autobiográfico romanceado, em que relata o acidente que o deixou tetraplégico, e as duras conseqüências: os preconceitos, as dificuldades do dia-a-dia, a dificuldade de retomar a vida interrompida, a superação, a força de vontade. Essa obra já teve várias adaptações para o teatro e gerou um filme. Convidado popular a inúmeras palestras, entrevistas, debates, escreve regularmente resenhas e críticas literárias para a *Folha de São Paulo*. Sua obra é marcada indelevelmente pelas duas grandes tragédias de sua vida: o acidente, em 1979, que o restringiu à cadeira de rodas, e as circunstâncias da prisão e tortura de sua família, o assassinato de seu pai, o deputado federal Rubens Paiva (PTB-SP, 1962), simpatizante de esquerda, pela ditadura militar, em 1971.

[7] ADORNO, Theodor L. W. (Frankfurt am Main 11/09/1903 – Visp 06/08/1969): filósofo, sociólogo, musicólogo, e compositor alemão, membro da Escola de Frankfurt, juntamente com Benjamin, Habermas, Horkheimer e Marcuse, entre outros. Aluno de B. Sekles em composição e influenciado por Kant na juventude e pelo próprio Benjamin, mais tarde, doutora-se em filosofia com tese sobre Husserl (1924), sob influência de seu professor H. Cornelius. Entre 1921 e 1932 publica cerca de cem artigos sobre crítica e estética musical. Publica tese sobre Kirkegaard (1933) e conhece G. Lukács. Entretanto esse o decepciona, por renegar suas posições anteriores e ideais do filósofo dinamarquês. Depois da II Guerra, advoga a volta do Instituto de Pesquisa Social (Escola de) Frankfurt, importante centro intelectual do pensamento alemão no período entre-guerras, que tinha se refugiado ante o nazismo, primeiro em Genebra, depois em Nova York. Com a aposentadoria de Horkheimer, torna-se diretor pleno do Instituto, após 1955. Em 1968 entra em poêmica com seu amigo H. Marcuse sobre a revolta dos estudantes de Paris. Em 1969 falece do coração. (Wikipedia)

[8] GUIMARÃES ROSA, João (Codisburgo, MG, 27/06/1908 – Rio de Janeiro 19/11/1967): escritor, poliglota autodidata, folclorista, diplomata. Sempre precoce, conclui curso primário em B. Horizonte aos 8 anos de idade. Curso secundário em S. João del Rei e BH. Matrícula na Faculdade de Medicina aos 16. Estuda mais de 20 línguas, falando fluentemente umas oito. Primeiro contato com as letras, publica quatro contos, premiados, pela revista *O Cruzeiro* (1929). Breve casamento em 1930, do qual viriam duas filhas. Forma-se em Medicina naquele mesmo ano. Exerce por dois anos em Itaguara (MG). Toma contato com a medicina popular; faz amizade com 'raizeiros' e 'receitadores'; um deles seria inspirador de personagem no seu famoso romance de 1956. Por falta de recursos na cidadezinha do interior, em pouco tempo abandona a prática da medicina. Na Revolução Constitucionalista de 1932 voluntaria-se para a Força Pública. É oficial médico da Infantaria, em Barbacena (1933). Continua estudando línguas e faz pesquisas etnográficas nos arquivos do quartel. Em 1934 presta concurso para o Itamaraty, no Rio de Janeiro, no qual conquista o 2º lugar. Participa de concursos literários com coletânea de poesias *Magma* (1936) e com volume de *Contos* (1937), revisado em 1946 e publicado como *Sagarana*, obra premiada e reconhecida como das mais importantes na literatura contemporânea. Nomeado cônsul em Hamburgo (1938), onde virá a conhecer sua segunda mulher, Aracy. As vicissitudes da guerra tornam-no fatalista. Apesar do perigo iminente, durante a guerra, junto com sua esposa, protegeu e facilitou a fuga de judeus perseguidos pelo nazismo. Em 1942 é internado em Baden-Baden, mais tarde resgatado em troca de diplomatas do regime nazista. Pelo gesto heróico humanitário, o casal é homenageado em Israel como "justos entre as nações", tendo sido plantado um bosque em seu nome (1985). Secretário da Embaixada em Bogotá até 1944, missão que lhe inspira o conto *Páramo*. A partir de 1945, várias missões diplomáticas no Rio de Janeiro, Paris, Bogotá. Em 1958 é efetivado Embaixador. Nesse período produz vários contos: *Com o vaqueiro Mariano, Manuelzão e Miguilim* e o livro *Corpo de Baile*, talvez o mais enigmático de sua carreira. Lança sua obra prima, *Grande Sertão: Veredas* (1956), estrondoso sucesso de crítica e público, que logo o projeta como dos mais importantes escritores brasileiros. Rosa é receptor de inúmeros prêmios nacionais e estrangeiros para onde sua obra é traduzida. Em 1962 assume a chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras, atuando principalmente na fronteira Norte do país. Pela sua atividade destacada é homenageado com seu nome dado a um pico na Cordilheira Curupira (divisa com Venezuela). Devido à vida sedentária e tabagismo, a partir de 1958 começa a apresentar problemas de saúde. Nesse período se enfronha cada vez mais em leituras espiritualistas. Em 1962 é lançada a coletânea de contos *Primeiras Estórias*. Em 1963 é eleito por unanimidade para a Academia Brasileira de Letras, mas a posse só se daria 4 anos depois. Em 1967 representa o país no I Congresso Latino-Americano de Escritores, no México. É membro do júri do II Concurso Nacional de Romance Walmap. Lança seu último livro, *Tutaméia*, uma nova coletânea de contos, com grande impacto no meio literário. Indicado para Prêmio Nobel de Literatura em 1967. Depois de adiar por 4 anos, resolve assumir sua cadeira na ABI, embora com maus pressentimentos. Três dias após se tornar "imortal", falece subitamente, sozinho, em Copacabana. (http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp)

[9] MACIEL, Artur Antunes: Embora sem nenhuma evidência de que João do Rio estivesse se referindo nesta suposta autobiografia a personagens ou situações reais, vale notar, pela curiosidade, que efetivamente à época indicada para a narrativa, havia uma figura pública de projeção provincial, com antropônimo quase que idêntico. Efetivamente, por volta de 1885, o Presidente da Câmara Municipal de Pelotas, RS, era um tal *Dr*. Art*h*ur Antunes Maciel. Em sua gestão, o senador Joaquim Augusto de Assumpção, "coronel", importante membro da clã dos Assumpção, foi eleito Vereador nessa mesma Câmara. Portanto, descontada a pequena diferença de grafia, há um elenco de pequenas coincidências interessantes com o personagem fictício: a época, o estado (província) de origem, o título de "Dr." (transferido eventualmente para seu *alias* Dr. Antônio), a origem abastada e os círculos superiores por onde circulou. Será tudo coincidência ou alusões sutilmente plantadas pelo mestre da ambigüidade? Na verdade, nada sabemos sobre eventuais traços de gatunagem do digno político, mas a fama da classe já estava firmemente estabelecida no início da República. E é certo também, que João do Rio, como jornalista, poderia ter acesso a interessantes relatos chegados das pampas distantes. É mais um instigante mistério não resolvido desse surpreendente autor nessa obra precursora e multifacetada da literatura de ficção.

[10] DOYLE, Plínio (Rio de Janeiro, 1906 – 26/11/2000): advogado, bibliófilo, editor, escritor. Doyle era o anfitrião dos *sabadoyles*, reuniões aos sábados, em que se encontravam escritores e intelectuais, como Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Murillo Araujo e Pedro Nava. Foi procurador da Fazenda Nacional, fundador e diretor do Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa (1972); diretor da Biblioteca Nacional (1979 a 1982). Fundou o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), a Sociedade dos Amigos de Machado de Assis (1958), a Associação Profissional dos Escritores, que transformou, quando seu Presidente, em Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro. Lançou a autobiografia *Uma Vida*, em 1999. Uma de suas proezas foi identificar, na edição comemorativa dos cem anos do romance Iracema, de José de Alencar, as 106 edições nacionais e estrangeiras da obra em 1965. As atas informais das reuniões eram assinados em prosa e verso pelos escritores presentes, que Joaquim Inojosa reuniu nas *70 Atas Sabadoylianas*. Em 2000 Doyle reeditou *Memórias de um rato de hotel* atribuído a João do Rio, com que contribuiu decisivamente na discussão sobre a autoria dessa obra. (Wikipedia)

[11] LEBLANC, Maurice (Rouen, 1864 – Perpignan, 6/11/41): Escritor francês, jornalista, repórter policial. Destacou-se desde cedo como bom aluno na escola e talentoso contista. Recebe influências de G. Flaubert e G. Maupassant. Autor profícuo, publica mais de 60 novelas e contos. Inicialmente trabalha na indústria de barcaças da família, onde aproveita seu tempo ocioso para escrever. Passa um ano na Escócia (1870), estuda na Alemanha e Itália. Encontra-se com E. Goncourt, E. Zola e Mirabeau. Em pouco tempo deixa a fábrica de cardas, vai a Paris para estudar Direito. Publica sua primeira novela "Uma mulher" em 1887, com sucesso moderado. Entretanto, é com suas crônicas nos jornais *Echo de Paris*, *Gil Blas*, *Figaro* e *Comoedia* que ganha renome. Publica a coleção de novelas *Des Couples* e alguns romances. Mas é com o convite de P. Laffitte, editor da revista "Je Sais Tout" (1905 – 1907), para escrever uma novela policial que servisse de contraponto ao sucesso de Sherlock Holmes e Raffles na Inglaterra, que nasce o personagem Arsène Lupin, o *gentleman-cambrioleur* (gatuno cavalheiresco). O sucesso desse anti-herói do crime inteligente e refinado é imediato. Mensalmente são publicadas na revista novas aventuras de mistério e resolução, ambientadas num submundo criminal pesado, embora o personagem fosse alegre, otimista, cristalino. Mesmo depois do fechamento da revista, Leblanc se dedica quase exclusivamente às aventuras de seu herói, lançadas e relançadas em coletâneas de novelas e recompilações. Apesar de o seu herói vilão fazer constantemente gracejo da polícia e do trabalho dos detetives, Leblanc chega a ser colaborador e consultor da polícia de Paris. Suas aventuras inspiraram diversos filmes e séries para TV. No Japão foi lançada uma série sobre o "neto de Arsène Lupin", Lupin III. Falece aos 77 anos de congestão pulmonar. (Wikipedia)

[12] Muito semelhante a Gaston Leroux (criador de Rouletabille) e sir Arthur Conan Doyle (criador de Sherlock Holmes), em termos de renome, porém discutivelmente superior em estilo, Maurice Leblanc (1894-1941), criou um intrigante personagem, conquistador da alcunha de "ladrão gentil", de nome Arsène Lupin. Lupin, na sociedade francesa de fim-de-século, gozava de popularidade, e por muito tempo foi comparado, em oposição, a Sherlock Holmes. As memórias de Lupin correspondem a vinte volumes, escritas por Leblanc, e cinco contos, escritos pelos "mistérios notórios", nos quais se via falanges de "Boilieu-Narcejac", mais conhecidos por *Diabólicos*, inspirando o romance no qual Alfred Hitchcock baseou *Vertigo*. Enquanto a saga de Arsène Lupin apenas ocasionalmente mostrava alguns elementos de fantasia, sua preeminente mistura de ficção e realidade garante sua inclusão num estudo sério. O personagem de Lupin foi primeiro introduzido numa série de histórias curtas, publicadas na revista "Je sais tout", a partir de 1905. Sendo um descendente literário de Ponson du Terrail's *Rocambole*, Lupin foi, como Holmes, um arquiteto literário. Embora estivesse do outro lado da lei, ele foi claramente uma força para o bem, e aqueles a quem ele derrotou, sempre no característico estilo francês arrogante, eram vilões piores que ele. Em outras palavras, Lupin foi o Simon Templer do início do século XX na França. De fato, os dois personagens seculares estavam ligados para urdir uma ação sem precedentes de pastiche, tanto na Literatura francesa, quanto na inglesa. Sherlock Holmes aparece

várias vezes nos romances de Lupin: primeiro, como sendo ele próprio, na forma às avessas de “Herlock Sholmes” e, depois, na crítica tórrida sobre as leis francesas, claramente feitas por Leblanc.

[13] PEREIRA PASSOS, Francisco (Piraí, RJ, 29/08/1836 – 12/03/13): Engenheiro, Ex-presidente do Clube de Engenharia do RJ, Prefeito nomeado da Cidade do Rio de Janeiro (1902 – 1906), durante o mandato Rodrigues Alves. Criado na fazenda em S. João Marcos, atual distrito de Rio Claro, RJ, ingressou em 1852 na Escola Militar, hoje Esc. Politécnica da UFRJ, formando-se em Ciências Físicas e Matemáticas, diplomado em Engenharia Civil, colega de Benjamin Constant. Estudou na França, onde acompanhou a reforma de Paris, promovida por G. Haussmann. Ao lado de Lauro Muller, Paulo de Frontin e Francisco Bicalho, promoveu a grande reforma urbanística da cidade, para transformá-la em capital digna do País, nos moldes parisienses. Numa implacável campanha de remoção, o movimento do “bota-abaixo”, foram destruídos cerca de 1500 domicílios, para dar lugar, entre outras à Avenida Central (hoje: Rio Branco), a mais moderna e vistosa à época, numa reta de 1800 m de comprimento por 33 m de largura, destinada a ser o centro econômico e administrativo da capital. Na sua gestão ainda foram alargadas as ruas Carioca, Sete de Setembro, Catete, Mal. Floriano e Av. Passos; abertas as Avenidas Beira-Mar e Atlântica, derrubado o morro do Castelo, iniciada a construção do Teatro Municipal e a inaugurada a Estrada de Ferro do Corcovado, entre outras obras. Com o trabalho desenvolvido juntamente como o sanitarista Osvaldo Cruz no combate às recorrentes epidemias, o Rio de Janeiro deixou de ser a *Cidade da Morte* para ser a *Cidade Maravilhosa*. Com as reformas, em 1908, no governo Afonso Pena, pôde-se realizar uma Exposição Nacional para festejar o centenário da “Abertura dos Portos”. Faleceu em 1913, em viagem para a Europa, a bordo do vapor Araguaia, em circunstâncias ainda não totalmente esclarecidas. (Wikipedia)

[14] SANTIAGO, Silviano (Formiga, MG, 1936 - *): crítico literário, escritor, poeta, professor de Literatura Brasileira na UFF, presentemente cedido à UFRJ para coordenar o PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea), professor-convidado para universidades nos EUA, França e Canadá. Graduado em Letras Neolatinas pela UFMG (1959), com Doutorado em Sorbonne, Paris (1963). Três vezes vencedor do Prêmio Jabuti. Ex-presidente da ABRALIC. Organizou eventos voltados a várias ramificações da Literatura. Desenvolve intensa atividade acadêmica. Condecorado com a Ordem do Mérito Cultural (2005). Publicou vários livros de crítica literária, como *Nas malhas da letra*, romances e contos, como *Em liberdade, Stella Manhattan* e *Keith Jarrett no blue note*. Uma antologia de seus ensaios está sendo preparada para publicação pela Duke UP. Atualmente está dirigindo a edição crítica das Obras Completas de Carlos Drummond de Andrade. (http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisadores/p_silvianosantiago.html, http://www.ufmg.br/online/arquivos/002446.shtml)

[15] HOBSBAWM, Eric John Blair (Alexandria, Egito, 09/06/17 - *): historiador marxista britânico, naturalizado. Filho de pai inglês e mãe austríaca, passou a infância e juventude em Viena e Berlim. Em 1933, com a subida de Hitler ao poder na Alemanha, transfere-se para Londres, onde segue estudando as obras de Marx e, como bolsista, se forma em História pela Universidade de Cambridge. Torna-se militante de esquerda, entra para o Partido Comunista da Grã-Bretanha, de orientação Stalinista. Durante a II Guerra Mundial, graças ao domínio de quatro idiomas, desenvolve trabalho de inteligência para o Exército Britânico em sua luta contra os nazistas. Após a Guerra, volta para Cambridge para concluir o doutorado e forma com alguns colegas o Grupo de Historiadores do PC. Diante da desilusão com o stalinismo, nos anos '60 junta-se a outros historiadores marxistas britânicos, como C. Hill, R. Hilton e E.P. Thompson, para estudar a história da organização das classes, através da "História Social". Analisando os diversos aspectos da história do movimento trabalhista e suas manifestações, Hobsbawm dedica-se à interpretação do séc. XIX extendida, da Revolução Francesa (1789) ao início da I Guerra Mundial (1914). Publica importantes estudos sobre o período, como "A Era das Revoluções" (1789-1848) e "A Era dos Impérios" (1875-1914), além de análises profundas sosbre o "breve século XX". Seu livro "A Era dos Extremos" (1994) torna-se uma das obras mais importantes e populares sobre o período da História que se estende do fim da I Guerra Mundial e Revolução Russa (1917) até o fim do Império Soviético em 1991. "Tempos Interessentes", seu livro mais recente (2002), de cunho autobiográfico, inter-relaciona fatos históricos marcantes do século XX com sua trajetória de vida. Um dos mais importantes historiadores da atualidade, mantém-se fiel ao método marxista de análise da história através da luta de classes. Membro das Academias Britânica Americana de Artes e Ciências, professor de História em Birkbeck College (U. de Londres) e New School for Social Research (N.Y., USA). Dentre seus livros sócio-históricos destacam-se ainda "Trabalhadores", "Bandidos", "História Social do Jazz", "Nações e Nacionalismos" e "A Invenção da Tradição", além da co-edição e organização da monumental "História do Marxismo" (12 volumes). (Wikipedia)

[16] FOUCAULT, Michel (Poitiers 15/10/26 - Paris 26/06/84): filósofo francês, escritor, professor, titular da cátedra de História no Collège de France (1970 – 1984). Sua obra se direciona para a Filosofia do Conhecimento, trilhando novos caminhos nas teorias do saber, do poder e do sujeito, e nos estudos da História e da Epistemologia. Seus primeiros trabalhos (*História da Loucura*, *O Nascimento da Clínica*, *As Palavras e as Coisas*, *A Arqueologia do Saber*) seguem uma linha estruturalista pós moderno, mas é também considerado um pós-estruturalista, por obras posteriores como *Vigiar e Punir* e *A História da Sexualidade* (inacabado). Além de seus livros, transcrições de cursos e entrevistas suas são publicadas. Sua concepção de poder é dualista, difusa nos sujeitos, como relação de forças na sociedade, o que contraria o pensamento marxista da tomada do poder pelo Estado. Ele estuda o poder disciplinar, o

biopoder, os dispositivos da loucura e da sexualidade. Faleceu em 1984, devido a complicações de saúde advindas de AIDS. (Wikipedia)

[17] RICOEUR, Paul (Valence, 27/02/13 - Chatenay Malabry, 20/05/05): filósofo francês, destacado pensador do Pós-guerra. Perdeu a mãe aos 6 meses de idade, o pai na Primeira Guerra. Foi criado pelos avós, junto com a irmã, em Rennes, onde concluiu o Liceu em 1930, bacharel em Filosofia (1933). Mestre em Filosofia Reflexiva (1934). Começa estudos na Sorbonne, onde toma contato com G. Marcel e a fenomenologia de Husserl. Doutora-se em 1935, quando casa e começa a lecionar em Colmar. Aprende alemão para poder ler Husserl e Heidegger no original. Escreve artigos pacifistas, mais tarde renegados. Faz curso de aperfeiçoamento em alemão em 1939; com o início da Guerra, é mobilizado e capturado em 1940. Durante os anos de cativeiro lê Jasper e começa a traduzir Husserl. Em 1945-48 ensina em Chanbon-sur-Lignon e se aprofunda na fenomenologia. Lança seu primeiro livro *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (1947). Assume a cátedra de história da Filosofia em Strassbourg (1948), onde profere palestras até 1957. Publica análise filosófica sobre Marcel e Jasper. Em 1950 submete tese de doutorado sobre a fenomenologia da vontade. Publica *Histoire et Verité* em 1955. Em 1957 assume a cátedra de Filosofia na Sorbonne, onde leciona até 1967. Em 1960 publica mais dois volumes sobre a Filosofia da Vontade. Aprofunda-se em estudos sobre Freud. A partir de 1965 publica ensaios sobre Freud, interpretação e hermenêutica. Em 1969-70 é decano da Univ. de Nanterre, Paris, onde sofre agressão de esquerdistas. Em conseqüência se demite do cargo e se afasta da vida intelectual francesa. Em 1970 parte para os EUA, onde assume cátedra na Univ. de Chicago, lecionando lá até 1990. Ao mesmo tempo lecionou também nas Universidades de Louvaine (Bélgica), Yale (EUA) e Montreal (Canadá), onde desenvolve importante trabalho de filosofia política. Em 1987 é Professor Emérito em Paris Nanterre. Nessa época publica uma série de obras importantes, entre as quais *La métaphore vive* (1975), *Temps et récit* (1985) e *Essais d'herméneutique II* (1986). Em 1990 é Prof. Emérito na Univ. de Chicago e segue publicando regularmente ensaios e análises. Participou de debates sobre lingüística, psicanálise, estruturalismo e hermenêutica. Estudou textos sacros do cristianismo. Antitotalitarista, opôs-se à guerra da Argélia (1954-62) e da Bósnia (1992). Entre suas obras mais importantes contam-se ainda *Histoire et Verité* (1955), *Soi-même comme un autre* (1990), *La Memoire, l'histoire, l'oubli* (2000) e *L'Hermenéutique biblique* (2001). (Wikipedia, http://ricoeur.iaf.ac.at/FR/index.htm).

[18] HUTCHEON, Linda (Toronto, Canadá - *): professora, feminista escritora canadense. Leciona inglês e Literatura Comparada na Univ. de Toronto, onde obteve doutorado em 1975, e na Univ. McMaster, em Hamilton, Ontário. Considerada atualmente uma das grandes teóricas literárias da América. Presidente da Associação de Línguas Modernas desde 1999, com doutorados honorários pela Univ. McGill e da Antuérpia. Até o presente autora de 11 livros, diversos artigos, ensaios e entrevistas, em abordagem interdisciplinar (v. sua obra [em co-autoria com o marido M. Hutcheon] *Opera: Doença do Desejo e Morte*, 1996), sobre ficção moderna, paródia, ironia, literatura pós-moderna, feminismo teórico e minorias étnicas no Canadá. Suas principais obras: *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção; A política do pós-modernismo; Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional.* (http://www.athabascau.ca/cll/writers/hutcheon.html)

[19] Tomamos os conceitos de real, simbólico e imaginário a partir de Jacques Lacan, a respeito de seus estudos sobre *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, em que o psicanalista atualiza diferentes aspectos da abordagem freudiana. Para ele, a instância do real se faz a partir de processos lingüísticos implicados na construção da realidade propriamente dita. Nesse sentido, Lacan admite o real como algo inexistente, intangível, o qual não se pode ver a olho nu. Por isso o real é uma imagem ausente, é um significante que está ausente. Por outro lado, a instância do simbólico para ele é a motivação exigida pelo real para o preenchimento desse significante ausente. Lacan considera essa instância como a realização lingüística, a qual se faz a partir da fala, por exemplo, para se chegar a um grau mais complexo de simbolismo, como os sonhos e as artes de um modo geral. Por último, temos a instância do imaginário que se volta para os pretensos significados sobre o simbólico e a realidade objetiva. O imaginário tenta preencher o vazio que o real provoca e, por essa razão, ele funciona como um significado aberto pelos seus inesgotáveis significados.

[20] CASSIRER, Ernst (Breslau, 28/07/74 - N. York, 13/04/45): Filósofo alemão. Doutor em 1899, estudou Direito, Literatura e Filosofia nas univ. de Berlim, Leipzig e Heidelberg. Conferencista e professor nas univ. de Berlim e Hamburgo. Com a subida do nazismo ao poder, refugiou-se em Göteborg, Suécia, depois nos EUA, na univ. de Yale, em 1941. Sendo um dos mais importantes representantes da escola neokantiana de Marburg, Cassirer expandiu o campo da crítica kantiana a todas as formas de atividade humana, e transformou a "Crítica da Razão Pura" em uma crítica da cultura. As categorias segundo as quais, para Kant, se enquadram os fatos científicos, são para Cassirer um aspecto particular de formas simbólicas que revelam também o fato mítico, estético ou social. Entre suas obras se destacam: *Fundamentos científicos do sistema de Leibnitz* (1902) e *Filosofia das formas simbólicas* (1923). (Wikipedia)

[21] LACAN, Jacques (Paris 13/04/01 - 09/09/81): psicanalista, filósofo francês. Inicialmente seguidor do trabalho de Freud, posteriormente desenvolveu seu próprio sistema, do qual e eliminou alguns conceitos elementares do mestre, como os impulsos sexuais e a agressividade, por exemplo. Em contrapartida, deu destaque à questão do desejo, fator que tinha sido negligenciado um pouco até então. Trabalhou sobre o conceito do reconhecimento do "eu", em contraste ao reconhecimento do "outro", além de elementos de comunicação, como o significado, significante e signo. Segundo sua tese, a essência de uma estrutura é inatingível e só se conhece a imagem falsa dos objetos. Lacan centra a permanente crise do ser humano no incessante desejo de preencher o vazio estrutural. Sua técnica psicanalítica se baseia sobre a "travessia" dos fantasmas que povoam e estruturam a existência humana. Introduziu a heterogeneidade no processo psicanalítico, em contraste com certa previsibilidade pós-freudiana, rompendo em definitivo com essa escola, pelo que acabou sendo expulso da Sociedade Internacional da Psicanálise. Não obstante sua colaboração é um divisor de águas entre os pré- e os pós-lacanianos. Num seminário de janeiro/1980 introduziu o conceito da Heteridade, manifestada pelas diversas instâncias do Outro. Hoje em dia é reconhecido por filósofos contemporâneos como um moldador fundamental para a compreensão da condição humana, um dos grandes pensadores do século XX. (Wikipedia)

[22] BAUMAN, Zygmunt (Poznan, Polônia, 19/11/25 - *): Sociólogo judeu polonês, reside desde 1971 na Inglaterra, após ser expulso num expurgo anti-semita promovido pelo partido comunista da Polônia. Prof. Emérito da Univ. de Leeds, na cátedra de Sociologia, adquiriu renome por suas análises sobre as relações entre Modernidade, o Holocausto e o consumismo pós-moderno. Quando a Alemanha nazista invadiu a Polônia, em 1939, sua família se refugiou na zona de ocupação soviética. Participou do 1º Exército Polonês, sob controle soviético, quando foi condecorado, por sua participação nas batalhas de Kölberg e Berlim, onde atuou como instrutor de educação política. Segundo fonte não oficial, Bauman teria exercido função similar entre 1945 e '53 na KBW, [equivalente à KGB na URSS], em unidade de combate à resistência polonesa e o movimento subterrâneo ucraniano-germânico, sendo ainda informante militar entre 1945 e '48. Estudou nessa época Sociologia na Academia de Ciências Sociais e Filosofia na Univ. de Varsóvia. Na KBW chegou à patente de major, quando em 1953 foi subitamente expulso em desonra, depois que seu pai pediu informações sobre emigração à embaixada de Israel em Varsóvia. Por esse episódio e seu posicionamento fortemente anti-sionista, Bauman rompeu temporariamente com seu pai. Completou Mestrado e passou a conferencista na Univ. de Varsóvia (1954 – 68). Durante estadia na Escola de Economia em Londres, sob supervisão de Robert McKenzie, realizou amplo estudo sobre o movimento socialista britânico, seu primeiro livro importante, (1959 e 1972 – versão inglesa). Entre suas principais obras desse período destaca-se "*Sociologia cotidiana*" (1964), que se converteria no livro-texto em inglês "*Pensando Sociologia"* (1990). Inicialmente próximo à doutrina marxista, sob influência dos trabalhos de Gramsci e Simmel, Bauman torna-se cada vez mais crítico ao regime. Por isso nunca foi oficialmente intitulando Professor em sua terra, embora *de facto* substituísse seu mestre J. Hochfeld em sua cátedra, quando esse se tornou vice-diretor da UNESCO, em 1962. Com a crescente pressão política e a campanha anti-semita desencadeada, Bauman renunciou ao PTUP (partido governante). O expurgo anti-semita de março de 1968 culminou com o exílio dos judeus intelectuais remanescentes da Polônia. Retirada sua cidadania polonesa e expulsão da Univ. de Varsóvia, primeiro foi lecionar na Univ. de Tel Aviv, Israel, antes de aceitar a cátedra de sociologia em Leeds. Desde então publica quase exclusivamente em inglês. A partir de 1990 exerce forte influência sobre o movimento anti-globalização. Antes de encontrar seu nicho como pensador pós-modero, Bauman focalizou seus estudos sobre a estratificação social e o movimento trabalhista. Após a 'descoberta' de Gramsci, engaja em trabalho teórico mais global e histórico. Esse viés e o conjunto de sua obra publicada após 1990 conferem-lhe a presente reputação mundial. Em "*Direcionamento à Sociologia Crítica*" (1976), Bauman apela para uma sociologia mais auto-reflexiva e questiona a moralidade inerente das formas de racionalismo. Em "*Modernidade e Holocausto"* (1989) retoma as teses de Hobbes, Arendt e Adorno sobre amoralidade intrínseca e a racionalização do Mal, argüindo a tese do barbarismo e regressão animalesca pré-social, em contraste com os princípios de modernismo dos quais a sociedade se locupleta. Dentre seus mais de 50 livros publicados, destacam-se a série "líquida" (Paixão, Vida, Temor, Tempo) (2003 – 06) e o *"O mal-estar da pós modernidade"* (1996), estudados nesta Tese. (Wikipedia)

[23] Na verdade, por sorte, a tragédia não atingiu diretamente a família de José Datrino, mas viria a ser determinante no desenrolar de sua vida. O "Profeta Gentileza" (Cafelândia, SP, 11/04/17 – São Paulo, 29/05/96) se tornou conhecido a partir de 1980 pelo seu comportamento excêntrico e por fazer inscrições peculiares sob um viaduto no Rio de Janeiro, onde andava com uma túnica branca e longa barba. Filho pobre de família numerosa do interior, trabalhou duro desde criança. Desde cedo começou a ter premonições a cerca de sua "missão na terra" quando se retiraria da vida material e familiar para espalhar sua mensagem. Seus pais suspeitaram que o filho estivesse sofrendo de algum tipo de loucura (esquizofrenia) e procuraram por cura espiritual. Em 1937 se mudou para o Rio de Janeiro, onde casou e teve cinco filhos. Tornou-se empresário bem sucedido na área de fretes. Poucos dias após a tragédia do Grande Circo, em Niterói, onde morreram mais de 500 pessoas, na maioria crianças, José Datrino teria ouvido o "chamamento astral", para abandonar tudo e se dedicar ao mundo espiritual. Pegou um de seus caminhões, foi até o local do incêndio, plantou jardim e iniciou campanha de consolação às famílias das vítimas, incutindo nas pessoas conceitos

humanísticos de Bondade, *Agradecimento* e *Gentileza* – que se tornaram seus antropônimos e marcas mais importantes. Após 1970 começou sua carreira de andarilho pela cidade, pregando sua mensagem de amor, bondade e respeito ao próximo e à Natureza. A partir de 1980 começou a produzir suas famosas inscrições nas pilastras de um viaduto no Rio de Janeiro, com desenho e caligrafia peculiares, contendo mensagens de crítica ao mundo e exortação a buscar caminhos de felicidade. Durante a Eco-92, o Profeta Gentileza tornou-se celebridade nacional, visível também às autoridades estrangeiras que vinham participar do evento. Após sua morte, seus murais sofreram danos por pichadores, vandalismo e apagamento das mensagens. Entretanto, a partir de 1999, a Prefeitura da cidade, com a organização do Projeto Gentileza, logrou recuperar a maioria de seus murais, passando a incorporar o patrimônio urbano carioca, preservado. Em 2000, a UFF lançou o livro ilustrado *Brasil: Tempo de Gentileza* sobre a vida e obra desse legítimo Profeta urbano hodierno. (Wikipedia).

[24] Conforme grafia já adotada em trabalhos acadêmicos publicados em português, (p. ex. em Fania Goltsman Izhaki: *Fragilidades e malabarismos: figurações do desamparo contemporâneo a partir de Kafka*, Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, UERJ, 2001). Do grego arcaico *hupomnemata*, através do latim médio *hypomnemata*, significava originalmente "lista de compras", generalizado depois para "caderneta de notas". Tratava-se de anotações genéricas de fatos e efemérides, sem preocupação de ordem ou cronologia, não de caráter secreto ou confessional, mas sim, de eventos públicos e publicáveis do cotidiano, conforme aprendemos no *blog* HUPOMNEMATA de Fábio de Castro.

[25] Alguns historiadores e autoridades, contudo, contestam essa versão, apesar das importantes evidências, admitindo apenas as ligações amorosas de Cleópatra com Marco Antônio, com quem teve mais três filhos. (Bibliografia: Arnaldo Poesia, *Estudos sobre o Egito Antigo* - Niterói, 1995, e "Wikipedia").

Referências bibliográficas

ABREU, Maurício. (Org.) *Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, 1992.

ADORNO, Theodoro W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.* Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1944.

AGUEDA SOBRINHO, Otávio. *Trilogia da Errância*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1995.

ALENCAR, José de. *Iracema*. [Acesso através do site http://vbookstore.uol.com.br/nacional/josedealencar/iracema.shtml]

_____. *O Guarani*. [Acesso através do site http://vbookstore.uol.com.br/nacional/josedealencar/guarani.shtml]

AMARAL, Adriana Cörner Lopes do. "Sobre a memória em Jacques Derrida". In: NASCIMENTO, Evandro, GLENADEL, Paula. (Org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação.* Rio de Janeiro: Timbre, 1989.

_____. *Prefácio à Alma encantadora das ruas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AUGL, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar.* São Paulo: DIFEL, 1986.

BANN, Stephen. "Eternos retornos e o sujeito singular, fato, fé e ficção no romance". In: *As invenções da História*. Trad. Flávia Villas Boas. São Paulo: UNESP, 1994, p.87-102.

BARBIERI, Teresinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BARROS, Fernando Monteiro de. "As imposturas da transgressão: o narrador fronteiriço em cinema Orly". In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). *Prismas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BARROS, Luitgar de Oliveira Cavalcanti. (Org.). *Centenário de um militante na memória do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Globalização: as conseqüências humanas.* Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: Um Haussmann Tropical*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1992.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, Paulo. *Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.

BERLlN, Isaiah. "A apoteose da vontade romântica - a revolta contra um mundo ideal" In: *Limites da Utopia.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BERNARDES, Lysia & SOARES, Maria Terezinha de Segadas. *Rio de Janeiro: Cidade e Região*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

_____. Obras escolhidas, vol. 3: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Aive Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BION, W. R. *Uma memória do futuro.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *Faux Pas.* Paris: Gallimard, 1943.

_____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOBBIO, Noberto. *O tempo da memória*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: *gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do DF. Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1960.

BROCA, Brito. *Cronista de outrora*. Gazeta de notícias, Rio de Janeiro, 1904.

CAETANO, Marcelo. *Confidências no exílio*. Lisboa/São Paulo: 7ª edição, Verbo, 1980.

CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara. *Propaganda Subliminar Multimídia*. São Paulo: 5ª edição. Summus Editorial, 1992.

CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Vols. I e II, Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CARVALHO, Delgado de. *História da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Lia de Aquino. *Contribuição ao estudo das habitações populares: Rio de Janeiro (1886-1906)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 1980. (Dissertação de Mestrado). 90p.

CARVALHO, Luiz Fernando de. "O leitor e a crise do grande relato" In: *Cadernos Pedagógicos e Culturais*, Niterói, v. 6, jan. - dez. 1996.

CASTELLO, José. *As melhores crônicas de José Castello*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Fantasma* [romance]. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Inventário das Sombras* [coletânea de retratos literários]. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Na cobertura de Rubem Braga* [retrato literário de Rubem Braga]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *O homem sem alma* [ensaio biográfico sobre João Cabral de Melo Neto]. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *O poeta da paixão* [biografia de Vinicius de Moraes]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Uma geografia poética* [ensaio sobre a relação entre Vinicius de Moraes e o Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro: Relume Dumará / RIOARTE, 1996.

_____. *Pelé: os dez corações do rei*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CAVALCANTE, Djalma. (Org.). *Contos em quadros*. Juiz de fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2002.

CERCAS, Javier. *A velocidade da luz*. Trad. Helena Pitta. Lisboa: Asa, 2006.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: Cortiço e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHIAVENATO, Júlio José. *As meninas de Belo Monte*. São Paulo: Scritta, 1993.

COELHO, Jacinto do Prado. (Org.). *O Rio de Janeiro na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação. Cultura Popular e Turismo, 1965.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*: *introdução às teorias do contemporâneo.* Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

COSTA, Flávio Moreira da. *Aquarelas do Brasil*, Rio de Janeiro: Agir, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. "Réquiem para aquarela do Brasil; O papel da loucura na moderna prosa brasileira; Armadilha para Lamartine; Quatro-Olhos". In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1996.

CUNHA, Euclides Rodrigues Pimenta da. *Os sertões*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

CUNHA, Helena Parente. *Os melhores contos de João do Rio / João do Rio*. São Paulo: Global, 1990.

DARMON, Pierre. *Médicos e assassinos na Belle Époque: a medicalização do crime*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Péter Pál Bart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Col. Debates).

_____. *Donner Le Temps: 1. La Fausse Monnaie*. Trad. Cristina de Perett. Paris: Éditions Galileu, 1995.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DI CAVALCANTI, E. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio: Civilização Brasileira, 1964.

DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

_____. *A correspondência de uma estação de cura*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1911.

_____. *A mulher e os espelhos*. Lisboa: Portugal-Brasil, 1912.

_____. *A profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Scipione, 1992.

_____. *As Religiões no Rio*. (1905). Lisboa: Portugal-Brasil, 1912.

_____. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Paris: Aillaud, 1920.

_____. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

_____. *Memórias de um rato de hotel*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

_____. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.

_____. *Os dias passam*. Porto: Chardron, 1912.

_____. *Variações sobre o "flirt": pequeno ensaio de psychologia urbana*. Rio de Janeiro: Livraria Luso-brasileira, 1907.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

FERRAZ, Geraldo Galvão. (Org.). *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro, Agir, 2005.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão, as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FILHO, Domício Proença. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1995 (Série Princípios).

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 8p.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A história da locura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2004.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Estética, literatura, pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Org. Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Ética, sexualidade e política*. vol. V. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete, 212ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRIDMAN, Luís Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

FRUHBECK, Franz Josef. *Iconografia do Rio de Janeiro por Gilberto Ferrez (1530-1890).* Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, s/data.

FUSCO, Rosário. *Presença de João do Rio.* In: *Vida literária*. São Paulo: Panorama, 1940.

GAGNEBIN, Marie Jeanne. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GASSET Y ORTEGA (Posfácio). *A vida do capitão Alonso de Contreras: 1582-1633*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Teorema, 2006.

GOLDEN, Arthur. *Memórias de uma gueixa*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

GOMES, Danilo. *Antigos Cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio (Antologia).* Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *João do Rio. Vielas do vício, ruas de graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. São Paulo: Record, 2006.

GONÇALVES, José Eduardo. "João Gilberto Noll – O inquieto andarilho das esquinas." In: *Palavra*, n. 4, 07/99. Belo Horizonte: Editora da Palavra, 1999.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GUIMARÃES, Ceca de. *Lúcio Costa: Um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

GRIECCO, Agrippino. "Paulo Barreto". **In**: *Memórias de Agrippino Griecco.* Rio de Janeiro: Conquista, 1972.

_____. *Evolução da prosa brasileira.* Rio de Janeiro: Ariel Editora, Ltda., 1933.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo e José Rui Meirelles Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. vol. I. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HENRIQUES NETO, Afonso. *Cidade Vertigem*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.

HIDALGO, Luciana. "A literatura da aridez e da brutalidade".In: *O Globo*, caderno Prosa e Verso, 24, 2002.

HILLMAN, James. *Paranóia*. Petrópolis: Vozes, 1983.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUTCHEON, Linda. "O sujeito na/da/para a História e sua história". In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JAGUAR & AUGUSTO Sérgio (Org.). *O Pasquim – antologia, vol. I – 1969-1971*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.

KADARÉ, Ismail. *Três cantos fúnebres para o Kosovo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. J. Rodrigues de Merege.

KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Coleção Memória Carioca, vol. 2. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

KOTHE, Flávio Rene. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: UNB, 1997.

LACAN, Jacques. *Seminário 3: as psicoses*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas: Unicamp, 1996.

LEJEUNE, *Philippe*. *Le Pacte Autobiographique* (1975). Paris: Seuil, 1996.

LEITE, Dante Moreira. "Realismo e Pessimismo". In: *O caráter nacional brasileiro*, 2ª ed. São Paulo: Pioneira, 1969.

LEROY, J. T. *Maldito coração*. Trad. Santiago Nazarian. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Evelyn & WERNECK, F. "Rio de Janeiro: Permanência e mudança". In: Schiavo, C. & Zettel. *Memória, Cidade, Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1997.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio*. Brasília: Universal, 1998.

LYOTARD, Jean François. *Moralidades pós-modernas.* Campinas: Papirus, 1996.

_____. *Peregrinações*. Trad. Marcelo Rondinelli e Angel Bojadsen. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos Fluminenses*. Obra completa, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Dom Casmurro*. Obra completa, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Memorial de Aires*. Obra completa, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Papéis avulsos*. Obra completa, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. (clássicos brasileiros). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. São Paulo: Artes e Ofícios, 1995.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Memórias de minhas putas tristes*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MARTINS, Luís. *João do Rio (uma antologia).* Rio de Janeiro: Sabiá, INL, 1971.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOISÉS, Leila Perrone. *Altas literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NEEDELL, Jeffrey. *A Tropical 'Belle Époque'. Elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Cambridge: University Press, 1987.

NETO, Geneton Moraes. *Dossier Brasilia: os segredos dos Presidentes*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005.

MÓNICA, Maria Filomena. *Bilhete de identidade*. Lisboa: Alethêa, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogia de la moral*. Trad. Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 2000.

_____. *El nacimiento de la tragedia.* Trad. Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 2000.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Berkeley em Bellagio.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *Canoas e marolas*. São Paulo: Objetiva, 1999.

_____. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *O cego e a dançarina* [contos]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Rastros de verão*. Porto Alegre: LPM, 1986.

_____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988 (Série Fundamentos).

PACHECO, João. *O realismo (1870-1900).* São Paulo, Cultrix, 1963.

PARENTE, André. *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

PASSERINI, Luisa. (Org.). *História oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca.* Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1992.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: FAPESP, 1998.

PRADO, Antonio Arnoni. *Mutilados da Belle Époque*. Notas sobre as reportagens de João do Rio. **In**: *Os pobres na literatura brasileira*. Org. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RABELO, Marques & BULHÕES, Antonio. *O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo. Fotografias de Augusto Malta*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

RICOEUR, Paul. *Interpretação* e *Ideologias.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Papiros, 1994.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no Inferno.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

_____. (Org.). *À Roda de Machado de Assis - Ficção Crônica e Crítica*. 1ª ed. Chapecó: Argos, 2006.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: Cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1986.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ROLIM, Olivier. *Suíte no Hotel Cristal*. Trad. Madalena Cruz Beja. Lisboa: Asa, 2006.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALDANHA, João. *Futebol e outras histórias*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo (Uma Autobiografia Imaginária).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

_____. “O narrador pós-moderno”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *No rascunho da Nação. Inconfidência no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1992.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Callado no lugar das idéias: Quarup – um romance de tese.* Rio de Janeiro: Caetés, 1999.

_____. *Subjetividades da ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. (Col. Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 2000.

SCHWARZ, Roberto. “Fim de século”. In: *Seqüências brasileiras*: *ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina - mentes insanas em corpos rebeldes.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

SLOTERDIJK, Peter. *Critique de la Raison Cynique.* Paris: Christian Bourgois, 1987.

SOUZA, Jeane Azevedo de. *Caricaturas: a sátira da saúde no Rio de Janeiro da ´ordem e progresso´ (1902-1906).* Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Medicina Social. 1998. (Dissertação de Mestrado). 121p.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. “O cronista & o secreta amador”. In: *João do Rio. A profissão de Jaques Pedreira.* São Paulo: Scipione; Poços de Caldas: Instituto Moreira Salles; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *A voz e a série.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. “Ficção 80: Dobradiças e Vitrines”. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SZACHI, Jierzy. *As utopias*. Trad. Rubens César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TORRES, Antonio. *Centro das nossas desatenções*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

TREECE, David. “Prefácio”. In: *Romances e contos reunidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado. Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

WHITE, Heyden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. 2ª ed. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira.* Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Salomé*. Trad. Renata Maia Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2002.

Referências de jornais

A República, 03 de março de 1913.

Cidade do Rio, 5 de novembro de 1897.

Cidade do Rio, 15 de novembro de 1889.

Correio da Manhã, 07 de outubro de 1904.

Diário do Comércio, 16 de novembro de 1889.

Folha de São Paulo, 09 de novembro de 1996.

Folha de São Paulo, 18 de junho de 1997.

Folha da Tarde, 31 de julho de 1897.

Gazeta de Notícias, 14 de novembro de 1904.

Gazeta de Notícias, 15 de novembro de 1905.

Gazeta da Tarde, 15 de novembro de 1889.

Jornal do Brasil, 04 de julho de 1892.

Jornal do Brasil, 17 de junho de 2003.

Jornal do Brasil, "Caderno Idéias", 01 de abril de 2006.

Jornal do Comércio, 16 de novembro de 1889.

Mil folhas, Lisboa, 10 de dezembro de 2005.

Mil folhas, Lisboa, 11 de março de 2006.

Mil folhas, Lisboa, 29 de abril de 2006.

Mil folhas, Lisboa, 26 de agosto de 2006.

Referências de Periódico

Escritores gaúchos, Nº. 23, de 1990.

Referências de sites

http: // www.biblio.com.br / Conteúdo / Paulo Barreto / apeste.

http: // www.copodemar.com.br, nº 18, julho de 2000.

http: // www.ediouro.com.br

http: // www.joaogilbertonoll.com.br

http: // www.memoriaviva.digi.com.br / ocruzeiro