

O contato mais próximo com a produção cultural de agora parece tender para a idéia — ou sensação — do fim de uma época, de tal forma que o debate sobre o milenarismo — como agora ocorre — conduz a uma discussão mais ampla sobre o que se concebe como pós-moderno (acentuando-se seus índices de finitude e, também, de prospecção). Detectar os signos, sinais ou rastros — como diz o poema “Ornières”, de Rimbaud, do qual extraímos o título da presente coletânea de crítica — desta produção emergente, seja para redefinição conceitual de um século de modernidade, seja para o encontro reflexivo com o fim de um tempo/passagem de um outro, mostra-se como o projeto de *1000 Rastros Rápidos*.

A nova configuração dos territórios, das nacionalidades, em escala mundial, contando com os integrados e os excluídos pela internacionalização da economia, tem sido acompanhada de uma produção cultural significativa? Qual o lugar da arte na nova cartografia planetária? Seria, de fato, indicativo de uma outra sensibilidade, o que se observa na cultura atual, com relação ao grau crescente de hibridização e interatividade entre arte e tecnologia? Entre as visões, do fim de um tempo progressivo e o advento de uma era configurada sob a aura do luminoso/numinoso, quais as imagens de mundo que predominam no interior da sociedade de controle mundializada?

1000 Rastros Rápidos

Cultura e Milênio

ORGANIZADORES

Maurício Salles Vasconcelos

Haydée Ribeiro Coelho

1000 Rastros Rápidos

Cultura e Milênio

FALE
FACULDADE DE LETRAS
FALE

Belo Horizonte

1999

Copyright © 1999 by Maurício Salles Vasconcelos e Haydée Ribeiro Coelho

Capa:

Gabriela Demarco

Revisão:

Valmiki Vilella Guimarães

Produção gráfica:

Autêntica Editora

1000 rastros rápidos : (cultura e milênio) / Maurício Salles Vasconcelos, Haydée Ribeiro Coelho (org.). — Belo Horizonte : Autêntica , 1999.

232 p.

ISBN 85-87082-02

1. Artes. 2. Cultura. I. Vasconcelos, Maurício Salles.
II. Coelho, Haydée Ribeiro.

CDD: 306

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Faculdade de Letras da UFMG (FALE)
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha
Belo Horizonte/MG - CEP 31270.901 Tel: (031) 499-5133
www.lettras.ufmg.br

Agradecemos

às professoras Eliana Amarante de Mendonça Mendes e Veronika Benn-Ibler, Diretora e Vice-Diretora da Faculdade de Letras da UFMG, pelo apoio à publicação deste livro;

aos colaboradores de *1000 Rastros Rápidos*, pelo trabalho compartilhado;

ao professor Valmiki Vilella Guimarães, pela revisão criteriosa e à Alda Lopes Durães Ribeiro, pela digitação.

SUMÁRIO

09 Apresentação

I - POÉTICAS DE AGORA

15 Bêbados de fim-de-século

Vera Casa Nova

27 Poética migrante

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

**35 Da literatura à música: por uma semiótica
das transformações culturais**

Luiz Claudio Vieira de Oliveira

51 Literatura e outros sistemas semióticos

Eduardo de Assis Duarte

**61 Irrealidades virtuais (Peter Greenaway à luz
de J. L. Borges)**

Maria Esther Maciel

II - OS LUGARES DO CONTEMPORÂNEO — DEBATES CULTURAIS

**73 O estudo da história e da literatura: a questão
das identidades no fim do milênio**

Letícia Malard

95 O não-lugar da literatura

Eneida Maria de Souza

III - CIDADES/TERRITÓRIOS/IDENTIDADES

- 107** **Múltiplas identidades/textos peregrinos**
Haydée Ribeiro Coelho
- 123** **A ilha — cidadela do dissenso**
Maria Antonieta Pereira
- 131** **Textos da cidade**
Luis Alberto Brandão Santos
- 139** **Mensagem na garrafa: aporias do sujeito
no fim do milênio**
Myriam Ávila

IV - IMAGO-MUNDI

- 157** **Catástrofes cósmicas**
Luiz Nazário
- 187** **Ciência e experiência — o papel do observador
na constituição da realidade**
Maria Luíza Ramos
- 205** **Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim**
Maurício Salles Vasconcelos
- 229** **Sobre os autores**

APRESENTAÇÃO

A proximidade do fim-do-milênio impulsiona uma série de discussões. Detectar os signos ou rastros — como diz a epígrafe de Rimbaud que intitula a presente coletânea de crítica — desta produção emergente, seja para redefinição conceitual de um século de modernidade, seja para o encontro reflexivo com o fim de um tempo e a passagem de um outro, mostra-se como o projeto de *1000 Rastros Rápidos*.

Reunindo a produção mais recente de professores da UFMG (do Departamento de Semiótica/Teoria da Literatura e convidados como Maria Luiza Ramos, Eneida Maria de Souza, Vera Casa Nova, Letícia Malard e Luiz Nazário), o presente volume tenta captar as discussões emergentes da conjuntura finissecular, tais como as que envolvem a *ciência como experiência* e as *imagens de mundo* reveladoras da catástrofe, da finitude e também das *presenças de luz* — cristalizações de um tempo milenar, que se traduz como advento, devir. Os textos aqui apresentados também dialogam com a cena cultural de hoje em diferentes dimensões, que vão desde o debate sobre os lugares (o que conduz à redefinição dos territórios, das cidades, das nacionalidades, contando com os excluídos e os integrados pela internacionalização da economia) e os não-lugares (definidos pelo antropólogo Marc Augé como não-históricos e não-identitários), até a retomada de questões referentes à História, no interior, sempre, das relações interculturais e intersemióticas da arte agora.

Como está contido no título do livro, o rastro do mil, do milênio desenha-se pela velocidade e pela multiplicidade. Configura-se também por um contato com a *passagem*, na dobra do conceito e do surgimento de obras que lidam com as noções de *futuro* (projetadas para o milênio por vir e agora observáveis a partir do significativo relacionamento entre ciência e imaginário, tecnologia e arte) e de *fim* (radicalizada por práticas artísticas no sentido da dissolvência de limites entre obra e

experiência, entre criação literária e depoimento, como, por exemplo, os escritos ficcionais/ testemunhais existentes sobre a AIDS). A face deste presente, a um mesmo tempo milenar e efêmera, impõe diante de si um verdadeiro rastrear crítico-teórico com o que se desforma, e também se forma, no átimo de seu *rastro rápido* de sentido.

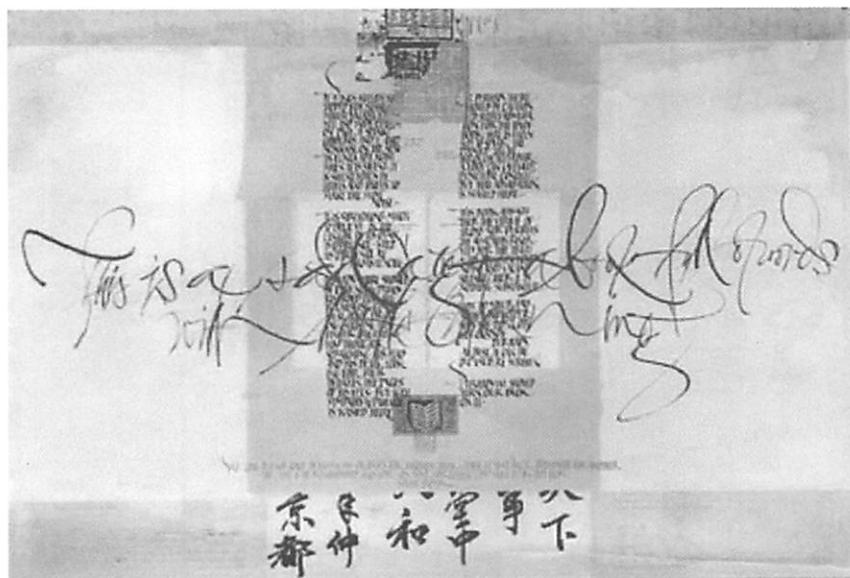
Organizadores:
Maurício Salles Vasconcelos
Haydée Ribeiro Coelho

"...les milles rapides ornières de la route humide.../
...os mil rastros rápidos da rota úmida..."

*(Rimbaud, "Ornières",
trad. Rodrigo G. Lopes e Maurício A. Mendonça)*

I

POÉTICAS DE AGORA



Words and Images, produção plástica de Brody Neuschwander, inspirada em *The Pillow Book*, de Peter Greenaway (1996)

Bêbados de fim-de-século

Vera Casa Nova

“Je n’attribue à la nature ni beauté, ni difformité,
ni ordre ou confusion. C’est seulement du point
de vue de notre imagination que nous disons
que les choses sont belles ou désagréables à voir,
ordonnées ou chaotiques”

Baruch Spinoza

Penso aqui, em fragmentos, uma metáfora do universo poético, onde os acordes harmônicos perdem seu lugar e as relações não se estabelecem dentro de uma ordem, e onde tonalidades se dissolvem. Boulez, Cage. Um universo que rompe e tem nas sucessivas rupturas com a tradição, com a História, seu lugar de sentido. Onde os versos coexistem em síntese disjuntiva e as séries são impossivelmente fundadas.

Abalando os princípios logo-etno-fonocêntricos da grande construção metafísica, o movimento do caos no interior da *poiesis*, datado do final do século XIX, possibilita e faz eclodir acontecimentos durante um século, e mais, para o próximo 21.

O verso escapa a si mesmo. As linguagens se precipitam umas nas outras. As imagens são devoradas e devoram-se umas às outras. Os sentidos se perdem. Vão e voltam refazendo percursos da letra. Os sentidos deixam o território do significado, aderem às multiplicidades, criam e recriam significâncias. O imaginário solta suas amarras do real, que passa a ser somente cintilação, e possibilita *voyages* de verso a re-verso.

O poeta se inventa, inventando signos que se descolam, se deslocam em livros que não são mais livros, são fendas de criação. Caos livre, pairando na eterna possibilidade de um jogo incessante de dados-signos. Mallarmé — “*un coup de dés..... jamais..... n’abolira le hasard.....*”. Um pêndulo.

“*Je est un autre*” — Rimbaud. Outro pêndulo. Sustentado não pode tornar-se caótico; mas incessantemente se embebeda — *Bateau Ivre* — conceito-signo de extrema adaptabilidade aos lugares, os mais variados. Lugar do poético.

Ainda que acertemos um relógio pendular (que funcione corretamente) com um (inevitável) pequeno erro, esse erro não se agravará dramaticamente ao longo do tempo.

| | |
|-------------------------|--|
| <i>Le cocher ivre</i> | Cocheiro bêbado |
| <i>Pouacre</i> | Álacre |
| <i>Boit</i> | Vai |
| <i>Nacre</i> | Nacre |
| <i>Roi (ou voit?)</i> | Rei (ou vê?) |
| <i>Acre</i> | Acre |
| <i>Loi</i> | Lei |
| <i>Fiacre</i> | Fiacre |
| <i>Choit!</i> | Cai! |
| <i>Femme</i> | Dama |
| <i>Tombe.</i> | Tombo. |
| <i>Lombe</i> | Lombo |
| <i>Saigne</i> | Dói |
| <i>Clame!</i> | Clama: |
| <i>Geigne (Rimbaud)</i> | <i>Ai!(Augusto de Campos)</i> ¹ |

Variáveis dos pêndulos. A representação dos movimentos no espaço da *poiesis* é complexa, ainda mais quando o verso se projeta além da página. *Poiesis* / Arte / plasticidade. A tradução é uma leitura deslocada.

No regime caótico, a divergência das trajetórias vizinhas e seu confinamento no interior de um volume restrito acarretam sérios vínculos topológicos. A folha, a página vira tela: paisagens imaginárias.

Ainsi, toujours vers l'azur noir
Où tremble la mer des topazes,
Fonctionneront dans ton soir
Les Lys, ces clystères d'extases!

Rimbaud²

O olho segue vestígios, rastros de sentidos. O acaso faz o leitor. Como ler o verso nesse jogo de possibilidades das pulsações e das pulsões erráticas, que insistem na desconstrução da episteme poética? Entra o leitor por um buraco feito no esgarçamento do tecido. Protocolos de leitura. Posições estratégicas. O leitor percorre os fluxos, as inflexões do corpo do poeta e se espelha no espelho quebrado das representações. Outro pêndulo.

“A arte capta um pedaço de caos numa moldura, para formar um caos composto que se torna sensível, ou do qual retira uma sensação caóide enquanto variedade”. Deleuze³

O leitor/ espectador experimenta o limite de obras — limite: Joyce, Blanchot, Bataille, Celan, Artaud, Borges, Calvino, Rosa. Jogo de enunciações que confere legibilidade, visibilidade, multiplicidade.

Estranhamento, desconforto na dodecafonía da orquestração de vozes. Ressonâncias e ecos da embriaguez: vestígios sem fundamento, abismo e ruínas.

Sonnet du trou du cul
Obscur et froncé comme un oeillet violet
Il respire, humblement tapi parmi la mousse
Humide encor d’amour qui suit la fuite douce
Des fesses blanches jusqu’au coeur de son ourlet
Rimbaud⁴

Cem anos depois:

– um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas
azul
era o gato
azul
era o galo
azul
o cavalo
azul
teu cu
tua gengiva igual a tua bucatinha que parecia sorrir
entre as folhas de banana entre os cheiros de flor e
bosta de porco.

Ferreira Gullar⁵

A leitura e a releitura possibilitam a leitura e a releitura. O pólo leitor nasce (ou renasce?) com a famigerada morte do autor (ou vida?). Comemos, antropofagicamente, o autor, dono da(s) Verdade(s). “*A despoesia faz a doçura dos idiotas*” (Rimbaud), as traduções/ transcrições/ intraduções exercitam os perfis poéticos. Alguns querem “tudo, pós-tudo, extudo, mudo”,⁶ outros o drama, o desespero, as teatralidades da língua, formas do *cogito*:

eu sou como eu sou
pronomes
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim⁷

Torquato Neto

Profetas do caos, simuladores, dissimuladores, esquisos, psicógrafos e *tutti quanti*, as máscaras, os desejos são arpejos nessa polifonia.

Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não soube e digo
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva
de ter visto.

Ana Cristina César⁸

A assinatura do verso é a assinatura do afeto, da libido fazendo a ressingularização e a ressignificação dos modos poéticos. A *poiesis* assume um lugar sem suporte físico. É a pregnância de enigmas. Enigmas?

Recriando subjetivações e interagindo com o outro na suíte infinita do jogo de dados, a arte/ o poema se dá como coisa da língua(gem) “que se reencontra a cada vez como um evento” e que aguarda como “um leque que apenas nosso olhar desdobra”.⁹

Topological Ready-made landscape no.3, Helio Oiticica. (figura 1). Poética das multiplicidades simbióticas, das interseções, das modulações de sentido. Fabricação incessante do acontecimento poético. Parangolés.

No meio do caminho: entre o platonismo do múltiplo e o platonismo do virtual. O poema transcende. O silêncio do poema não é referencial. O objeto está destituído de suas funções dentro da *poiesis*.

A fórmula é simples, a imagem é complexa. Resta o fractal em sua complexidade (figura 2). O poema deve ser considerado como objeto simples ou complexo?

A complexidade ideal é a da curta mensagem contendo a mesma informação. Redução ou condensação de uma complexidade: o verso no ato de sua leitura poética. Redução-valor; redução-sentidos. Lugar de efeitos.

A Estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual não de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (G. Rosa)¹⁰

Disseminação. Os sujeitos são outros e o poder do poema ilimitado. Pêndulos. Atratores caóticos que subvertem as instituições, as percepções e as subjetivações. O mallarmaico verso: "*Toute Pensée émet un Coup de Dés*" sidera *ad infinitum* o pensamento-signo. *Ready-made* poético.

Mesmo nos fluxos, o poema emancipado dos dogmas simplificadores, a um ano da entrada do ano 2000, espera em silêncio os novos paradigmas, somente iniciados em suas articulações. Resistindo aos reducionismos, espregueia a autonomia do ser e a construção de relações (?) entre as culturas científica e literária. O pensamento-signo de apreender ou pensar a complexidade apenas se insinua.

A poesia é a assunção estelar desse puro indecidível que é, sobre fundo de vazio, uma ação que só podemos saber que teve lugar à medida que apostemos em sua verdade. (A. Badiou)¹¹

Entre o vazio e o excesso, o teorema poético se inscreve histórica-socialmente e revela o drama:

Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve. É o desconhecido que trazemos conosco; escrever, é isto que se alcança. Isto ou nada...¹² (M. Duras)

Dobradura sobre si mesmo. O poeta se pensa escrituralmente. Máquina de signos cujo significante não tem seu suporte definido, mas determinado por matemas, máquinas sociais, mass-mediáticas e lingüísticas.

Fractais e cartografias universais remetem a novas topologias. Escher e suas bandas ou fitas de Moebius ou as *Peles de Onça* de Siron Franco. (figura 3)

A presença da poesia é uma presença por vir: vem para além do futuro e não cessa de vir quando aí está. (Blanchot)¹³

O corpo é uma criação fractal:

If you like fractals, it is because you are made of them. If you can't stand fractals, it's because you can't stand yourself. It happens. (Homer Smith)¹⁴

Caos instaurado pela língua, pelo traço. Quando a escrita não é o escrito, e as vias indiretas da enunciação fazem o corpo fractal modular e fulgurar o verso. Forcener *le subjectile*. *Che cosa è la poesia*. *Khora*. Traições sugeridas por Derrida.

Ready-made teórico.

Intraduzibilidade e paradoxos. A palavra, o traço, o gesto enlouquecem camadas dos *plateaux*, fractais que são. A letra em movimento na tela do computador configura camadas de sentido. o poeta deixa vestígios, rastros, traços nos novos papiros. "O subjétil, tela ou suporte da representação deve ser atravessado pelo projétil".¹⁵

Pictograma, ideograma, fotograma, videograma... gramas são. Lá onde reside o poético e o sujeito olha e escuta. O acaso insiste, é "a matéria do sujeito". Se matéria, ela também é múltipla. Um *topos* remete a outro *topos* e assim sucessivamente. Multiplicidade dos estados do acaso.

Rapidez. Velocidade. Tempo. Complexidade e Caos no movimento da poiesis. Da logosfera, passando à grafosfera, a videosfera, a outras esferas. A aparência é de que tudo se vê, mas reduzido pela própria imagem, nada se vê. Visão oniscópica. O cérebro de uma coletividade em uma tela de terminal a domicílio desafia a *poiesis*. As letras desenhavam no vídeo, no *cyberspace*, na *homepage* o Drummond de Farewell. A Internet joga e há *sites* hipertextuais romanescos; *Twilight*, a *symphony* de Michael Joyce em CDRom ou Mac: *Its name was Penelope*.¹⁶

Como um *Parangolé* ou um *Bicho* a *poiesis* desenha possibilidades ao signo errante. Nunca foi tão contemporâneo o paradigma fractal, em que resta ao leitor ser capturado e capturar nessa persistente inquietação.

O imprevisto signifiante faz o poema. A diversidade, o plural, as passagens são re-definidas *ad nauseam*. Benedito Nunes diz sobre Haroldo de Campos "movimento errante da escritura"¹⁷ — movimento que se amplia.

Vagabundos, bêbados de fim-de-século participam dos grandes saltos da História — nessa vagabundagem iniciática, onde a pulsão de errância procura outros suportes e reinventa o livro: um livro por vir? um verso por vir?

escritura puída
onde se lê

far
falha
fala...¹⁸

ou ainda:

um ritmo os casos do acaso
 aceso friso de gerânios
 ocaso
 como um...

este poema pende

Haroldo de Campos

Delito de iniciados. "Somos todos assassinos"

Você já contou sua mentira hoje? (Tião Nunes)¹⁹

As bordas do vazio interagem com outras bordas possibilitando a encenação do drama desse sujeito poético, que se exercita em dizer singularidades insólitas e faz acontecer o poema — "uma pureza dobrada sobre si mesma". O verso — pensamento — signo se faz *topos* das forças de dentro e de fora. Diversidades, anamorfoses. Bordas e conexões entre linguagens cada vez mais possíveis, compondo novas topologias que se dobram e se desdobram como potência de sentidos.

o poeta...
o caminhante sem tésseira
Desorientado pelos blocos superpostos
apela em vão para Kafka
Intérprete (sem chaves) deste enigma.
Tudo é secreto, alusivo ao caos.
Tudo deriva do signo manifestando
A força em espiral ou pirâmide
Do verbo que pronuncia o ato
Noturno de existir, sonho do avesso
no reino da murocracia²⁰

Qualquer literatura não tem fim — mesmo a do livro?...

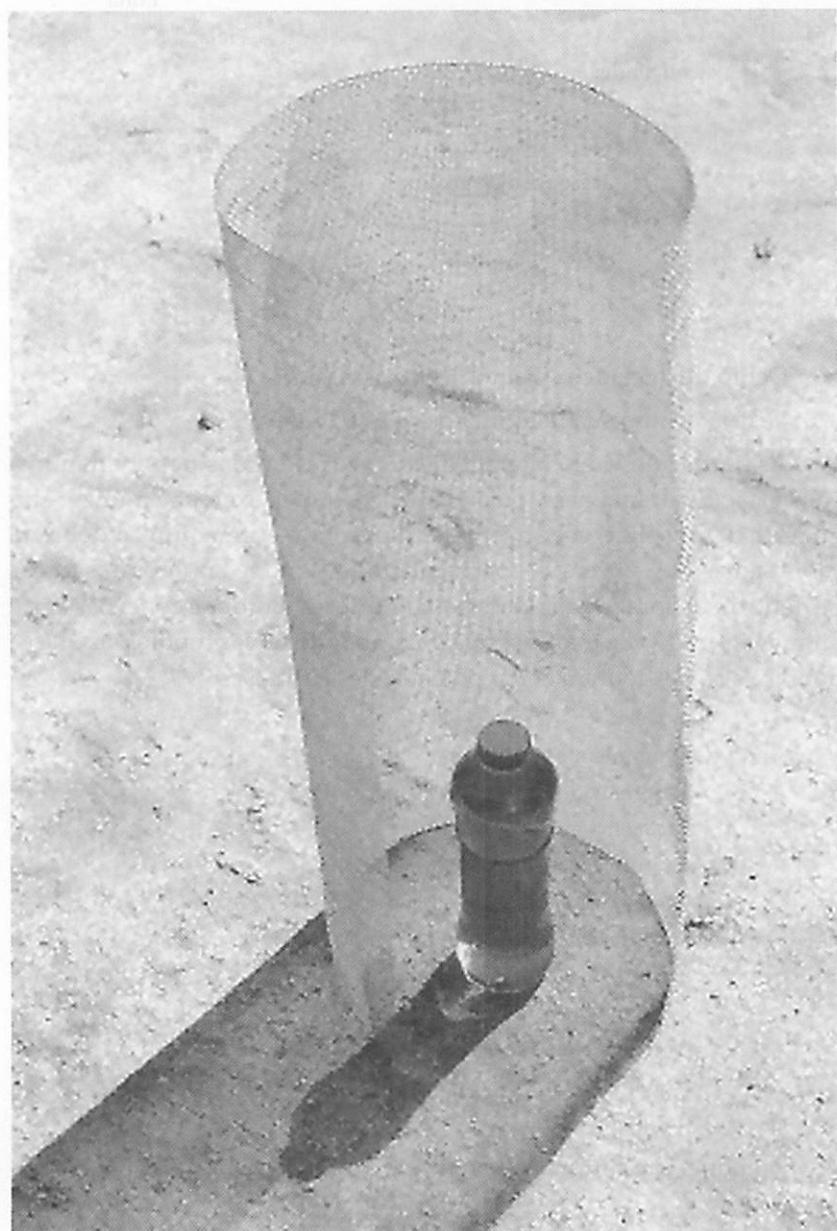


Figura 1 — *Helio Ottica*. Rio de Janeiro: Ricarte, 1996

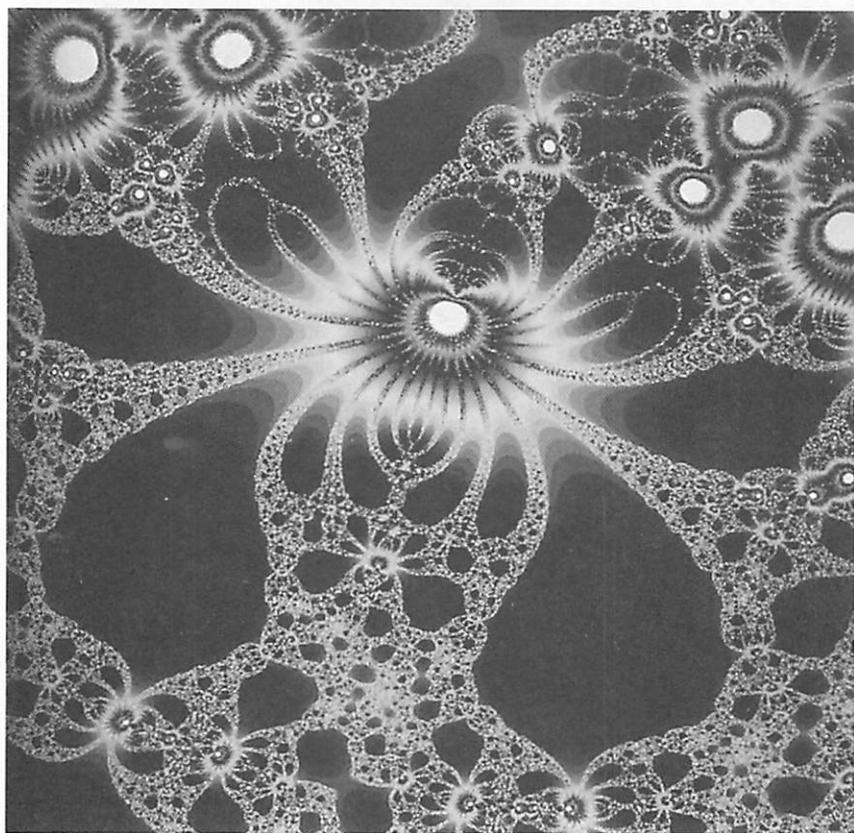


Figura 2 — BRIGGS J. *The patterns of chaos*.
New York: Atoncstone-Book, 1992

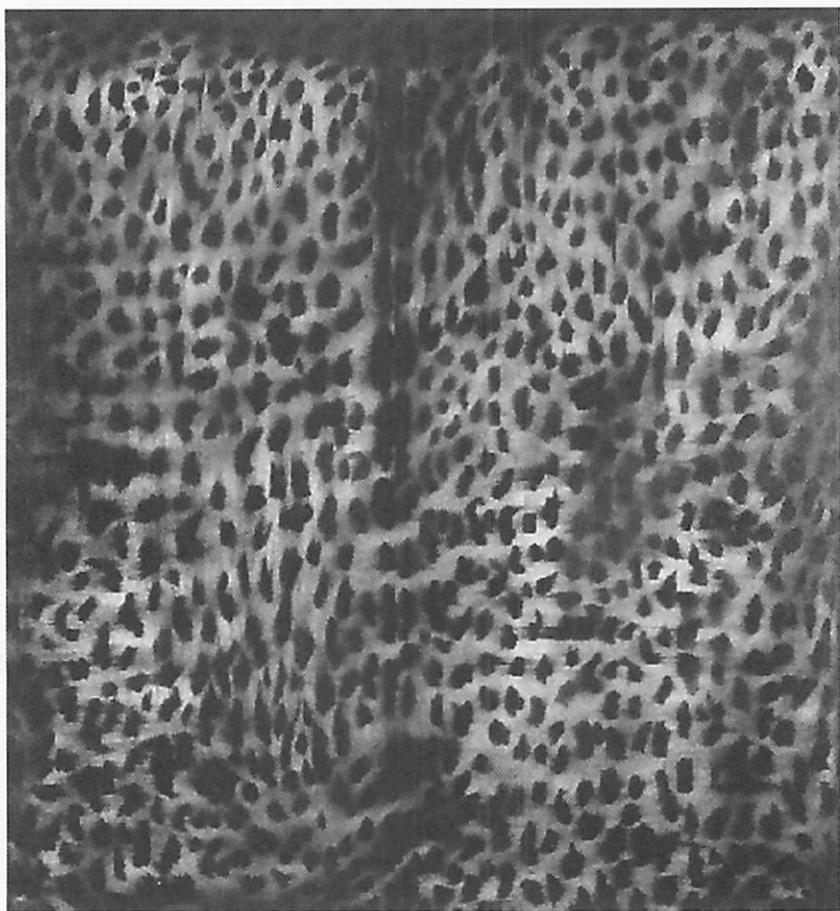


Figura 3 — FRANCO, Siron. *Dawn Aedes*. Rio de Janeiro: Index, 1995

NOTAS

- ¹ CAMPOS, 1992.
- ² RIMBAUD, 1960. p.66.
- ³ DELEUZE e GUATTARI, 1992.
- ⁴ RIMBAUD, 1960. p.79.
- ⁵ GULLAR, 1991. p.218.
- ⁶ CAMPOS AUGUSTO, 1994.
- ⁷ TORQUATO NETO, 1998.
- ⁸ CESAR, A. C. In: BUARQUE DE HOLLANDA, 1998.
- ⁹ BADIOU, 1994. p.76.
- ¹⁰ ROSA, 1985. p.7.
- ¹¹ BADIOU, 1996. p.157.
- ¹² DURAS, 1994. p.47.
- ¹³ BLANCHOT, s/d. p.251.
- ¹⁴ BRIGGS, 1992.
- ¹⁵ DERRIDA, 1998. p.45.
- ¹⁶ A análise dessa hiperliteratura foi feita em dissertação por CUNHA, Leonardo Antunes. O hipertexto como um novo espaço para a narrativa literária. Análise de obras de Hiperliteratura. UFMG/Escola de Biblioteconomia, 1998.
- ¹⁷ NUNES, B. In: CAMPOS, 1989. p.143.
- ¹⁸ CAMPOS, Haroldo, 1989. p.95 e p.82.
- ¹⁹ NUNES, 1980. p.143.
- ²⁰ MENDES, 1994.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio: Relume-Dumará, 1994.
- BADIOU, A. *O ser e o evento*. Rio: Zahar/UFRJ, 1996.
- BLANCHOT, M. *Livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, s/d.
- BRIGGS, J. *Fractals. The patterns of chaos*. New York: Touchstone Book, 1992.
- CAMPOS, Augusto, *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Haroldo, *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CAMPOS, A. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CÉSAR, A. C. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. *26 Poetas, hoje*. 2.ed. Rio: Aeroplano, 1998.

- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio: 34,1992.
- DERRIDA, J. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998
- DURAS, M. *Escrever*. Rio: Rocco, 1994.
- GULLAR, F. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.
- NUNES, B. In: CAMPOS, Haroldo. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- RIMBAUD, A. *Poésies Complètes*. Paris: Gallimard, 1960.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio: Nova Fronteira, 1985.

Poética migrante

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Habitar fronteiras; ser provisório naquele ex-cêntrico entre-lugar de diferenças irreduzíveis umas às outras, onde “Somos todos estrangeiros em qualquer lugar em que estejamos”;¹ olhar de um ponto veso para alvos cegos como um *outsider* no curso disjuntivo de uma temporalidade intervalar e ambivalente; viver aquele contra-tempo benjaminiano em que o *continuum* do tempo homogêneo e vazio salta pelos ares para abrigar um tempo saturado de “agoras”;² construir morada em “espaço sem lugares, tempo sem duração”.³ Esta parece ser hoje a alternativa possível para literatura e história que se vêm obrigadas a descartar qualquer aspiração à unicidade e à teleologia, abrindo mão dos rastros com que asseguraram até então sua sobrevivência.

Um modelo para a literatura superveniente a este século só pode ser pensada em termos de voragem, rápidos relâmpagos a surpreender — mas sem nunca apreender — aqueles instantes em que — sob o modo de formações discursivas — o escrito se constitui na imediaticidade da enunciação sempre deslizante e rizomática, para proliferar em novas e intermináveis combinações. O “espaço de uma dispersão”,⁴ falado por Foucault, abre sucessivas margens na espacialidade da escrita onde o enunciado terá sempre margens povoadas de outros enunciados. Reescrever e, portanto, reatualizar os enunciados é um procedimento performático que faz do significado um evento em constante permutação de sentido e direção. Lacunas, recortes, vazios, descontinuidades, dissensões, dissonância em cantos para várias vozes dialógicas e intersemióticas reinscrevem recursivamente frágeis rastros de sentidos, pegadas para uma peregrinação discursiva em formação arqueológica. Arqueologia de superfície onde — fazendo *interface* entre interior e exterior, antes e depois — todas as posições fixas podem mesclar-se e, portanto, intercambiar-se.

Sem presença, o sujeito é desierarquizado enquanto categoria ontológica. Quem fala do lugar da escrita não é, pois, um sujeito, mas um processo, um agenciamento a instituir subjetividades multifacetadas, em confronto intersubjetivo com outras subjetividades em curso. Deleuze

sugere agenciar *ritornelos*, “pequenas cantigas territoriais, ou o canto dos pássaros; o grande canto da terra, quando a terra bramiu; a potente harmonia das esferas ou a voz do cosmo”.⁵ Levando em conta essa perspectiva, a escrita que resta possível para o próximo milênio se mostra apta à formação de redes múltiplas e entrecruzantes, em cujas formações “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”.⁶ Não deixando margem a unidades, a totalidades, nem tampouco remetendo a um sujeito, as multiplicidades estariam rejeitando hierarquia ou separação entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, entre o corpo e a alma, uma vez que

As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário (das idéias e escrita que se sustentaram desse paradigma) processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*.⁷

No sem-lugar desterritorializado de uma “pátria sem fronteiras” — cenário móvel do conto “O cego e a dançarina”⁸ — João Gilberto Noll, afinado com a estética da contemporaneidade, promove a interlocução do código verbal com outros sistemas semióticos num esforço agnóstico de dar visibilidade ao estar-se aí, a um sujeito que, no entanto, tem sua consistência dissipada a cada tentativa de receber contorno e visibilidade. O mesmo é experimentado em relação ao evento que se quer representar. Trata-se, não obstante, de estratégia a discutir os limites da representação da realidade, vez que nada se fixa nem se sustenta nesse cenário ébrio, condenado, a cada passo, à vertigem da descontinuidade.

Uma voz em primeira pessoa inicia o conto, discutindo os limites da ficção. Errante, desértico e estéril como “uma gaiola com um pássaro mudo”,⁹ o sujeito da escrita enuncia a falência da narrativa e do processo de enunciação tradicionais. A imagem que enforma esse impasse é o revão desenfreado de pássaros que deslizam por vácuos, espaços vazios e sem destinação. Sem alcance, os vãos e as palavras — como rizomas — condenam-se à irrefreável proliferação, à voragem da procura e à luta

contra a dissolução. É assim que o conto não pára de circular em torno de um “fato cruento”,¹⁰ de explicações que nunca explicam, de analogias que não fecham. A recursividade é o princípio estruturador dessa poética desterrante. Um vôo que revoa no sem-lugar de “pátria sem fronteiras”¹¹ é sempre deslocado pelo turbilhão de um desenfreado retorno em torno de um nada. O primeiro parágrafo do conto se ocupa em explanar os meios pelos quais o *narrador-postagonista* tentará sobreviver à volatilidade a que o obsoletismo de seu ofício — construir narrativas e cenários que dêem conta de representar a vida em seu fluxo — o condena.

Sempre falei em pássaros. Azuis, amarelos, brancos, araras incolores. Súbito canto. Sempre falei num vôo que me parece demasiado. Não sei explanar melhor sobre isto porque aconteceu um fato que é mais voraz do que as palavras em pássaro. Um fato que exaure todas as possibilidades.¹²

O narrador tradicional de Benjamin trata exemplarmente das suas próprias e mais importantes vivências; sabe, ademais, receber e dar conselhos. A narrativa, que nasce da experiência pessoal de quem narra ou da relatada por outros, faz o objeto do conhecimento mergulhar na vida do narrador para depois retirá-la dele. A marca do narrador benjaminiano está impressa na narrativa assim como a mão do oleiro na argila do vaso.¹³

Diferentemente, o narrador de Noll não expressa vivências, e seu conto é destituído de epicidade. Mesmo porque tudo que se acha sob seu foco se esvai na imediatidade de pequenos e perecíveis *flashes*. O único suporte da narrativa é um olhar sobre o outro — um vôo cego lançado sobre cenas, fatos, corpos em movimento e, portanto, incapturáveis.

A afirmativa barthesiana de que a “literatura é o fulgor do real”¹⁴ parece encontrar homologia no texto de Noll. Porque consciente da impossibilidade de dar contorno às cenas, o narrador se vê condenado a um moto contínuo, ao eterno retorno do mesmo, recorrentemente reenviado ao mesmo cenário — o Restaurante Pathé, um restaurante de beira de estrada — “onde uma mulher dança continuamente ao som do mesmo mambo”. Sem experiência narrável, ele está fadado à repetição do mesmo que não se deixa fixar e não garante a apreensão desejada. Sem eira nem beira, este agônico narrador nada ganha nesse jogo de captura. Tudo se perde nessa poética de beira de estrada poeirenta e desértica.

Especializados, os fatos não têm duração nem profundidade. E só existem enquanto objetos da enunciação, sendo, por isso, “cruentos” na percepção do narrador. Existindo somente na superfície reversível de um espaço instantâneo, com duração análoga ao fulgor dum lance de olhos, duma emissão de voz, dum dedilhamento pela máquina de escrever, os fatos não ganham corpo ou consistência. O *simultaneísmo* de que o narrador lança mão, na tentativa de capturar o “sendo” do objeto da enunciação, resta como um *simultaneísmo* de linguagens, o que evidencia a falibilidade da representação realista: “a mulher pensa que dança mas está apenas aturdida por vermes e o adolescente pensa que olha uma mulher que deseja mas de fato olha a mancha rosa suada que dança na sua quase cegueira”.¹⁵

A multiplicidade do foco em seus infindáveis desdobramentos; a imagética do interior sendo afetada pelo exterior; o (des)controle sobre o cenário e personagens, que, transmutantes, escapam ao dedilhar da máquina, fazem da narrativa um lugar de errância. O empenho do narrador logra tão-somente repetir a mesma música, a mesma cena, a mesma mancha — imagem da fugidia figura feminina — e a mesma cegueira do adolescente que escorre dos dedos do narrador para fulminá-lo com um tiro. Impotente diante dessa voragem que susta qualquer possibilidade de apreensão e fixação do objeto do conhecimento, o insciente sujeito do discurso reconhece a insuficiência de sua palavra enunciadora, que “se parece mais com a música do que com a comunicação verbal”. O que atesta essa crudenta verdade é a sensação nítida de estar dizendo “em andantino, em presto, em adágio”.¹⁶ Mas, como o dedilhar da máquina de escrever não acompanha o fluxo temporal da música, nem a simultaneidade com que o real opera os fatos, o narrador busca no cinema, na câmera cinematográfica, o amparo para, não representar, mas mostrar, pôr em cena o movimento, a musicalidade, a visibilidade, tais como operam dialogicamente no real.

O resultado é um desdobramento cênico, uma espécie de *making of* que fornece a imagem do *constructo* narrativo, do texto se fazendo; e que dá a ver a superposição de imagens especularizantes; a presença ainda de um narrador-cineasta encenando os fatos e tentando, ao mesmo tempo, exercer controle sobre a própria criação. Cenários dentro de cenários: arquitetura dialógica e inacabada, fazendo aparecer a crise da representação.

Esse artifício se instaura quando o narrador lança mão duma virtual câmera cinematográfica capaz de registrar o efêmero, os fluxos

de pensamento, o dessensorializado, para cuja apreensão a sintaxe verbal é insuficiente:

Por isso de uns tempos para cá o cinema me tem seduzido tanto, pois ele não seria uma espécie de pele naturalista sem vãos musicais (embora tantos filmes neguem isso)? Queria olhar e registrar com uma câmera paciente que aguardasse os sinais visíveis dos vermes e da cegueira.¹⁷

Enquanto o narrador fala do que procura, mas que não logra descrever, o objeto da enunciação desaparece de seu foco, produzindo o vácuo, a lacuna no olhar, na voz, no corpo “pátria sem fronteiras”: “Mas a dançarina verminosa e o adolescente cego desapareceram enquanto eu fiquei aqui matutando sofismas (...) O restaurante Pathé ficou para trás. E ficaram para trás os sofismas acerca das palavras em pássaro e da pele naturalista do cinema”.¹⁸ Dessa forma “o fato cruento”, que tanto angustia o enunciador e do qual ele fala recorrentemente, não refere o objeto da enunciação, mas antes a própria enunciação. Fere sobremaneira o narrador cuja falibilidade é metaforizada no tiro de misericórdia que lhe é desferido pelo protagonista — o adolescente bastardo e cego —, descontente com a ineficácia desse seu pai textual. As palavras são inoperantes para deter, no cenário móvel e dispersante da cena textual, o simultaneísmo e o desfreamento da cena: “como confessei no início, as palavras em pássaros me atacam freqüentemente e voam sem deixar que a língua possa freá-las”.¹⁹

A tentativa de superação do impasse criado com o uso do termo “pós-moderno” e seus derivados leva Lyotard²⁰ a buscar uma terminologia adequada para um fenômeno que ele já vinha examinando desde outras suas incursões à arte e, mais especificamente, às narrativas deste final de milênio. “Re-escrita” da modernidade parece-lhe um termo menos periodizado ou totalizante do que “pós-modernidade”, quando se trata de dar especificidade às narrativas da contemporaneidade. Algo próximo da apreensão e do reconhecimento de um “sendo”, que seja “aqui e agora”. Sem historicidade, sem liames apontando para intenções totalizantes. Lyotard trata duma face não esgotada da modernidade: não lembranças ou causas, mas o corte, o recorte, a reescrita perpétua, a escrita escrevendo-se a si mesma. Sem vínculos com valor, com lógica, sem compromisso. Algo como, segundo ele, as “micrologias” de Adorno, as “passagens” de Benjamin.

Como único fio condutor dessa linguagem, o filósofo sugere a associação livre, a “perlaboração” freudiana, recurso que, segundo ele, teria

a capacidade de aliar aleatoriamente fragmentos de frase, pedaços de informação, unidades atomizadas, que se deixariam conduzir, não pela razão ordenadora, mas pelos sentimentos. Não haveria, nesse caso, resgate, nem análise, nem chance, portanto, para teleologias. Nessa poética, reescrever é registrar. É descrever enformando a cena enquanto ela se forma. Um “abrir-se a”, deixando aparecer as coisas tais como se apresentam. Em lugar das grandes narrativas ou das meta-narrativas, Lyotard contra ataca com a pequena narrativa. Certo de que o *consenso* é um horizonte que nunca se alcança, a ele contrapõe *dissentimento*. É assim que, indispondo-se contra a legitimação de saber, certezas, futurologias, determinismo, utopia, metafísica, paradoxos, fixidez, estabilidade, paradigmas tão caros às narrativas do século XIX, o filósofo propõe a paralogia, a desestabilização do saber, os lances ou jogos de linguagem, o acaso, a incerteza, as pequenas narrativas, os fractais, tensões, mobilidade, instabilidade, diferença.

Recorto duas marcas dessa estética contemporaníssima: uma, na ordem da *sintaxe*, ou melhor, da *parataxe*: relações contíguas, cruzamento de unidades atomizadas, rendilhamentos abertos e abrindo-se em infindáveis fios aptos para novas texturas. Cenas, imagens, palavras paralelas, na sempre iminência de se tocar. Relação quase.

Outra marca — a deslinearização e a atopicidade resultantes da primeira — pondo em crise noções como origem, identidade e representação. Crise que coloca o sujeito frente a frente com a imediaticidade. Ou, como no dizer de Lyotard, sujeito em face de um “agora”, que, arrastado pelo fluxo de consciência, pelo curso da vida e dos acontecimentos, “não pára de se dissipar”.²¹

Metaforizadas pelo “mambo” que se repete indefinidamente, as cenas e palavras dançarinas de João Gilberto Noll giram constelar e recorrentemente em torno de um não-lugar, de um sem-sentido, acabando por esvaziar-se na repetição. Iteração obviamente irônica, pois que a letra dessa música, ao colocar o sujeito enunciador naquele cenário desterrante — o sem-lugar da “pátria sem fronteiras” —, condena-o à estranheza, ao exílio.

O mambo (...) tem uma parte que diz “venho ferido de uma pátria sem fronteiras”. “Uma pátria sem fronteiras” é eu estar aqui quase esquecendo o que estou olhando e vendo uma paisagem que lembra o revolta Sul dos Estados Unidos num filme quem sabe de Elia Kazan sobre um roteiro de Tennessee Williams.²²

O uso de música e de recursos fílmicos dá um trato intersemiótico à construção narrativa. O revôo do pássaro é a imagem da enunciação, que, no inútil afã de capturar e traduzir o objeto do discurso, esbate-se fugidia em vãos vãos à volta de uma realidade inapreensível, incapturável, evanescente. Consciente da precariedade e obsolescência de sua função enquanto voz narrativa e dos limites do código verbal, o narrador incorpora, à sua palavra — sempre esgueirante —, recursos sonoros, plasticidade, intermitências, mudança de foco, recursividade. E, no seu agônico expediente de dar a ver o fato representado, alia, à linguagem, recursos cinematográficos — relação analógica entre o olhar e a câmera, entre os personagens/cenário/ação do conto e os de filmes emblemáticos da tradição hollywoodiana. O uso de uma câmera cinematográfica sinaliza a tentativa desesperada de capturar e transferir para o texto a “pele naturalista” da superfície fílmica, pois, sem esse concurso, o narrador deste (meta)conto se sabe fracassado ou ineficaz na condução da cena ficcional.

Malgrado o empenho, as imagens e os fatos se esboroam no sem-lugar da “pátria sem fronteiras” do cenário ficcional, que, além de móvel e efêmero, se sabe — enquanto *décor* — construção artificial, em cuja superfície deslizante, a realidade não tem como se sustentar. A dissipação cênica é análoga à da linguagem. Pela percepção metapoética e desoladora do conto, o final dessa história de impotência do código verbal e da falibilidade dos procedimentos ficcionais equivale ao tiro desferido pelo adolescente no narrador. Este define sem, contudo, perder a aguda consciência de que, sem o concurso de outros códigos — cinematográficos, sonoros, plásticos — estarão ele e sua narrativa destinados ao desaparecimento. Ou à morte, como sugere o desenlace do conto.

NOTAS

¹ PESSOA, 1965. p.288.

² BENJAMIN, 1975. p.231.

³ ALTHUSSER. Apud BHABHA. *O local da cultura*, 1998. p.202.

⁴ FOUCAULT, 1997. p.12.

⁵ DELEUZE, 1995. p.8.

⁶ *Ibidem*, p.13.

⁷ *Idem*.

- ⁸ NOLL, 1980.
⁹ *Ibidem*, p.133.
¹⁰ *Ibidem*, p.135.
¹¹ *Ibidem*, p.134
¹² *Ibidem*, p.132.
¹³ BENJAMIN. *Op. cit.*, p.205.
¹⁴ BARTHES, 1978. p.22.
¹⁵ NOLL, *Op. cit.*, p.133.
¹⁶ *Idem*.
¹⁷ *Ibidem*, p.134.
¹⁸ *Idem*.
¹⁹ *Ibidem*, p.133.
²⁰ LYOTARD, 1989. p.33-43.
²¹ *Ibidem*, p.33.
²² NOLL, p.134.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense universitária, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *Reescrever a modernidade. O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989.
- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina. O cego e a dançarina*. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1980.
- PESSOA, Fernando. "Ode 408" de Ricardo Reis. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

Da literatura à música: por uma semiótica das transformações culturais

Luiz Claudio Vieira de Oliveira

Durante muitos séculos a escrita foi a forma de comunicação de maior eficácia entre os homens, capaz de superar a instantaneidade da fala, corrigir possíveis distorções e más interpretações, ao garantir a permanência da comunicação. Na Idade Média, as esculturas das catedrais têm a função de preencher uma lacuna não ocupada pela escrita e transmitir, por si mesmas, a boa nova. Cada escultura e cada vitral trazem uma mensagem completa, escrita num código simples, visual, capaz de ser entendido pela maioria dos cristãos da época. O predomínio do código visual sobre o código escrito traduziu, em termos medievais, uma necessidade de comunicação massiva: atingir com um mínimo de meios um máximo de público. De lá para cá, a evolução do processo comunicativo tem caminhado em direções antagônicas: para a cultura de massa, incorporando milhões ao processo comunicativo, ou para a individualização na produção cultural. De qualquer forma, a cultura tem sido vista sob forma gráfica e *sub specie libri*. Adquirir cultura é saber ler; produzi-la é saber escrever. A alfabetização universal é o símbolo mais ostensivo da chegada do homem à cultura, ainda que seja apenas um ideal, uma vez que somente pequenas parcelas da população mundial têm acesso à cultura escrita. Em vastas regiões do planeta predomina a cultura oral. Ainda que a escrita seja um processo que data de alguns séculos, o acesso à escrita é recente. Somente com a invenção do livro, com a quase simultânea invenção e aprimoramento do papel e da imprensa, é que a cultura assumiu uma forma, por assim dizer, gráfica. Apesar de haver outros meios técnicos de produção e de expressão cultural, como a telemática — fusão da informática e da telecomunicação —, o vídeo e a computação gráfica, para nós, hoje, pensar a cultura e sua difusão ainda quer dizer pensá-las graficamente. Principalmente porque, em nossa sociedade, pensar a cultura significa considerar a cultura de uma elite cuja forma principal de expressão é a escrita. Enquanto a comunicação pela imagem adquire cada vez mais importância, a escola, em todos os seus níveis, continua a priorizar a escrita. Canclini (1997, 143) expressa bem o caráter gráfico da nossa cultura, de

elite, em relação à cultura popular: “Temos na América Latina mais histórias da literatura que das artes visuais e musicais; e, é claro, mais sobre literatura das elites que sobre manifestações equivalentes das camadas populares.” O acesso universal ao livro, ainda que ele contenha uma cultura outra que não a popular, permanece ainda, entre nós, brasileiros ou latino-americanos, como uma utopia. Mesmo que a televisão tenha chegado à maioria da população, os meios de comunicação visual, ainda são vistos com ressalvas como formas de produção cultural de bom nível por vastas camadas da intelectualidade, seja por preconceito ou desinformação. Um melhor esclarecimento da população lhe daria a oportunidade de usufruir mais plenamente a carga informacional e cultural veiculada pela televisão.

O ser humano armazena e, pela escrita, transmite informações em velocidade e quantidade cada vez maiores — livros, museus, bibliotecas, arquivos. O pressuposto é o crescimento e a superação permanente do conhecimento adquirido, num processo de globalização cultural. Com o crescimento dos meios de comunicação, o conhecimento humano perdeu sua estabilidade e duração, enquanto sua produção adquiriu um ritmo alucinante. Entretanto, a capacidade de recepção humana permanece a mesma, desde que o homem começou a ler. É necessário lidar com um grande número de informações e de recebê-las de maneira cada vez mais rápida. A forma mais tradicional e valorizada de aquisição de informações é pela leitura, insuficientemente rápida. Produzir um texto à mão, datilografado ou impresso, para atingir um âmbito mais largo, era uma atividade custosa em tempo e dinheiro. A circulação de informação escrita era morosa, cara e inacessível à maioria da população. Pela carência generalizada — do papel ao livro, da gráfica à biblioteca —, a produção de textos e leitura sempre foram atividades elitizadas, restritas a uma classe específica.

Hoje vive-se um momento *sui generis*: há abundância de papel e os instrumentos gráficos tocam a perfeição. Chegou-se, com o computador, à possibilidade de cada um ter sua própria gráfica caseira. Essa intervenção pessoal é importante para caracterizar a produção e a circulação de informações no final do século XX. Até aqui, ambas dependiam de existência de instituições e da pertença de cada um a elas. Por exemplo, a universidade. Ela exige que seus professores publiquem. Para isso, devem obedecer a uma série de exigências que vão do tamanho do papel a ser utilizado à publicação em veículos cuja conceituação varia, caso sejam locais, nacionais ou internacionais. O computador trouxe a oportunidade de intervenção pessoal, não-institucional, com a criação de sujeitos de

enunciação mais autônomos. Há um número cada vez maior de bibliotecas públicas e privadas, pelo aumento de cursos superiores, que trouxe a necessidade de haver uma biblioteca específica para cada curso e, muitas vezes, pela criação de uma outra, pública, na cidade que sedia esses cursos. As edições de livros cresceram consideravelmente. Apesar desta situação otimista, lê-se cada vez menos. Considerada a população em sua totalidade, a inexistência de uma tradição de leitura, a deficiência da escola na formação de leitores — seja de textos escritos, seja de textos que empregam outros códigos —, a inexistência de escolas para todos, o custo do livro, a concorrência de outros meios de comunicação de massa, a que se chega de forma mais barata e indiscriminada, tudo isso leva a uma carência na quantidade e na qualidade da leitura.

Em nossa civilização, a escrita goza de um prestígio ímpar por funcionar como um índice de poder. Ler e escrever são privilégios concedidos às classes mais altas e negados às inferiores. Ler e escrever aparecem como garantia de ascensão social e melhoria econômica. Foram sempre ligados à capacidade de nomear, preservar o passado, decifrar as origens, ligar o homem à divindade. Por isso, leitura e escrita consistiram no apanágio de uma pequena classe de homens que as preservaram, codificaram em regras complexas e as tornaram privilégios para si mesmos. A democratização da escrita e da leitura, a perda do caráter sagrado e exclusivo só foi acontecer com Lutero, com sua tradução da Bíblia para o vernáculo. Nos países onde foi maior o impacto da Reforma, aprender a ler e a escrever tornou-se uma necessidade para a comunicação com Deus. Nos países de menor influência reformista, mantiveram-se os privilégios dos que atribuíam, à leitura e à escrita, um caráter sagrado, restrito a um pequeno número de pessoas.

No século XX, o avanço tecnológico, no que diz respeito à imprensa, ao rádio e à televisão, possibilitou o surgimento de um fenômeno de comunicação denominado de cultura de massas. Quando Walter Benjamin analisa a perda da aura da obra de arte e a possibilidade de sua reprodutibilidade técnica, aponta para o aspecto repetitivo e massivo que a cultura contemporânea viria a assumir. Ele alerta para o que viria a ser um fenômeno comum a toda a cultura, em sentido amplo: o privilégio da eficiência, da funcionalidade, da racionalidade produtiva e da igualdade dos produtos. Segundo Benjamin (1985, p.168-9),

...a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência

única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.

Visto como a forma mais completa e eficiente de transmitir a cultura, o livro adquiriu uma unicidade, uma aura que agora se recusa a compartilhar com outras formas de transmissão de cultura, mais rápidas, mais efêmeras, dentro da expectativa de uma sociedade de consumo e mais de acordo com uma cultura popular, não letrada. Ao caracterizar as relações entre a técnica e a cultura, que são as mesmas estabelecidas entre a cultura letrada e outras formas culturais, eminentemente técnicas, Lévy (1993, p.15) afirma:

O cúmulo da cegueira é atingido quando as antigas técnicas são declaradas culturais e impregnadas de valores, enquanto que as novas são denunciadas como bárbaras e contrárias à vida. Alguém que condena a informática não pensaria nunca em criticar a impressão e menos ainda a escrita. Isto porque a impressão e a escrita (que são técnicas!) o *constituem* em demasia para que ele pense em apontá-las como estrangeiras. (Grifo do autor)

A grande descoberta do século não é a bomba atômica, de 1945, mas a linha de montagem de Henry Ford, de 1929. O lucro leva a produzir para muitos, em série, ao invés de para poucos, com exclusividade. Racionalização produtiva e reprodutibilidade levam a questões que mais tarde seriam propostas teoricamente, como a do ícone, a do clone e a da realidade virtual. Conduzem também ao problema do original e da cópia, problema clássico por excelência, já discutido por Platão e toda filosofia posterior, mas sempre presente e importante. Outro problema que se coloca é a predominância do que pode ser reproduzido, com maior quantidade e com melhor qualidade, frente ao que ou não pode ser reproduzido — as culturas locais, regionalizadas — ou é reproduzido com deficiências. Por isso, certo tipo de música estrangeira tenta predominar sobre as várias músicas populares brasileiras: maior quantidade e qualidade (em termos de aparelhagem técnica) e menor preço. Por isso também, certo tipo de música popular brasileira acaba por preponderar sobre outros, tal como se vê com a música sertaneja cujo padrão *globalizado* (produção, qualidade técnica, distribuição) supera o conhecimento e o consumo daquelas músicas ditas autênticas ou de raiz.

Desde o estabelecimento da noção de propriedade na cultura ocidental, afirma-se também a idéia de originalidade, como característica

positiva, e a de cópia, como negativa. Possuir o original tornou-se um imperativo; possuir o único, o que não tem cópias, transformou-se numa marca ideológica. A noção de quantidade relaciona-se com a noção de originalidade e de valor. Quanto menos cópias, mais valioso o exemplar. Com relação à arte, como já observei em outro texto (Oliveira, 1994, p.34-42), há mecanismos para a preservação da unicidade e originalidade, que vão desde os rituais de lançamento de livros e de aberturas de exposições de obras de arte, nas artes plásticas, até a dedicatória dada pelo autor ou a existência de alguns exemplares destinados a um público seletivo. Contemporaneamente, a necessidade de sobrevivência econômica e a melhoria técnica na reprodução de quadros, por exemplo, leva os artistas a fotocopiarem suas obras e a exporem-nas em galerias, indicando o número total de reproduções e o número daquela cópia, especificamente. O comprador sabe que está levando a cópia de um quadro, de que existem apenas outras cento e noventa e nove reproduções, por exemplo, além do original. Apesar de o processo de multiplicação não ser novo, ou seja, a gravura, em suas várias formas já fazia o mesmo, existe uma diferença fundamental. A gravura consiste na criação de uma matriz (em madeira, cobre, aço ou outro material) destinado, *a priori*, à reprodução múltipla. Ferreira (1994) expõe um detalhado panorama da gravura no Brasil, em que trata da evolução técnica do processo, de sua conceituação e da identificação de seus vários tipos. O quadro, por sua vez, pretendeu-se sempre singular. Originalidade, unicidade, valor, propriedade, hermenêutica são valores agregados à noção que se tem da arte e da escrita. Eles têm a ver com a noção de cultura veiculada em nossa sociedade e considerada como a mais legítima. Tal concepção repudia a idéia de reprodução, de mecanicidade, de quantidade, conceitos presentes em todos os setores da vida contemporânea e responsáveis pela melhoria da qualidade de vida de boa parte da população. Sem a linha de montagem, as sociedades ainda estariam fabricando, manualmente, seus carros e geladeiras, e todas as pequenas coisas, indispensáveis ou não, que compõem a vida moderna. Há, pois, um paradoxo. De um lado, a produção em massa; de outro, a produção artesanal, única e original. De um lado, a alegada difusão cultural, alfabetização em larga escala, a escola para todos; por outro, a elitização da cultura, a criação de códigos cada vez mais herméticos, o acesso sempre dificultado ao saber. É um processo dialético interessante, de sístole e diástole, de globalização e de regionalização, interpretantes sempre alterando suas significações.

Esse aspecto paradoxal que faz com que a sociedade aceite e repudie a produção em massa de bens, servindo-se dela e execrando-a,

transparece na concepção de tempo dessa mesma sociedade. Esse conceito é ambíguo pois, para um tipo de cultura de transformação, anti-conservadora, é frenético, desenfreado, irresistível: é o tempo da produção e do consumo, da substituição de um produto pelo outro, da simultaneidade e da instantaneidade, da transitoriedade. Não há espaço para a permanência e seus corolários, como a reflexão e a análise, em suas características tradicionais, de lentidão e persistência. Os métodos tradicionais de raciocínio, como a dedução e a indução, darão lugar à abdução, o conceito peirceano cujas características são a rapidez e a intuição. Não é sem razão que Eco e Sebeok (1991) dedicaram um volume de reflexões semióticas ao procedimento de raciocínio de Sherlock Holmes. A cultura tradicional repousa numa concepção "acrônica" do tempo. A percepção da cultura e da arte necessitariam de um tempo próprio, fora do fluir incessante. Seria o tempo da contemplação, da leitura, cuja característica é a sucessividade e não a simultaneidade. É um tempo já "antigo" que não tem lugar dentro do tempo "novo" descrito acima. Ler é uma atividade que requer dispêndio de tempo, colocando o leitor fora de um fluxo contínuo de informações que exigem menor tempo para sua recepção.

Se nossa sociedade resolveu seus problemas de produção e circulação de informações através de meios técnicos, cada vez mais rápidos, ainda não solucionou as formas de receber as informações produzidas. A própria escrita, em sua evolução, representa um ganho de tempo: desde hieróglifos e caracteres cuneiformes até o lápis e o papel modernos, um longo caminho foi percorrido. Acelerou-se com os tipos móveis e a imprensa multiplicou o que antes era único e exclusivo de poucos. Esse processo culminou no surgimento do computador e da impressora ligada a ele. A evolução tecnológica dotou o indivíduo de capacidade de produzir, imprimir e divulgar seus próprios textos e veicular informação, que era, e ainda é, exercida por grupos pertencentes aos aparelhos ideológicos do estado, notadamente o cultural, como editoras, escolas, meios de comunicação, ou o institucional. No momento em que se abre, para cada indivíduo, a possibilidade de intervir pessoalmente no processo de produção cultural, ao mesmo tempo, via Internet, isso cria um caos no processo cultural, subvertendo todas as idéias de origem, de centro, de unicidade, de veracidade, de originalidade. Acentuam-se os processos de desconstrução, de fragmentação presentes na cultura ocidental desde o início do século. Abole-se a hierarquia e subverte-se o conceito de tempo linear, sucessivo e irreversível até agora considerado. Tudo se encaminha para busca de formas rápidas de produção e de

recepção de informações. Durante muito tempo a sociedade ocidental baseou-se no instantâneo, que significava o aproveitamento do tempo: o café instantâneo, o leite, a refeição, a notícia, o telégrafo, o telefone. Agora, associou-se o instantâneo ao simultâneo. A instantaneidade pressupõe apenas a rapidez; a simultaneidade sugere que a rapidez é alcançada por muitas pessoas, concomitantemente, ainda que estejam em vários lugares diferentes. Fazemos o mesmo ao mesmo tempo. Isto, além de reforçar a idéia de rapidez, reitera a de superposição. Quer dizer que os signos, além de sua sucessão temporal, associam-se a outros, espacialmente, misturando-se e confundindo-se, tal a sua profusão. Essa quantidade ininterrupta dificulta a leitura sob a imagem — falsa, aliás — de que quanto maior a quantidade, maior a qualidade. Quanto maior o universo disponível para a leitura, melhor ela será. Toda a evolução tecnológica do século vinte aumentou o fluxo de informações: telégrafo, rádio, televisão, computadores: toda a parafernália audiovisual, escrita ou não, com a qual se convive atualmente. Ela funciona otimizando a produção e o armazenamento de informações, aumentando o grau de fidelidade e de pureza de imagens e sons reproduzidos, tornando acessíveis dados que, quando não escritos, se perderiam. Essa evolução gerou um impasse e uma angústia para o consumidor final, principalmente aquele que lida de forma direta com a produção, o gerenciamento e a difusão de informações: a impossibilidade de acesso a tudo que é produzido com a rapidez proporcionada pela tecnologia contemporânea. Qual a solução? Deixar-se arrastar pela voragem ou selecionar, dentre as várias mensagens, aquela a ser privilegiada?

Essas considerações vêm a propósito do *status* da literatura na contemporaneidade. A literatura insere-se no tempo antigo. Tem uma recepção lenta, estendida temporalmente. Furta-se à simultaneidade contemporânea, tendo assumido características de texto elitizado, cuja mediação é demorada e difícil. Está sendo substituída por outras formas que possibilitem maior simultaneidade de informações, sem perda do caráter estético e da possibilidade de fruição. Uma forma de preencher esta lacuna deixada pela literatura tradicional é através do cinema, da televisão, do vídeo, ou da música, especialmente a música popular, regional ou universal, de presença maciça, com possibilidades de recepção em todas as situações da vida diária. Não deixa de haver consumo de arte. O que há é mudança do tipo de arte consumida, tal como ocorreu com a epopéia e a tragédia, substituídas pelo romance e pelo drama em seus respectivos processos históricos. Essas formas não desapareceram:

apenas tiveram seu consumo alterado em virtudes das novas formas literárias. Machado (1993, p.6) chama a atenção para a saturação do livro, para sua elefantíase: a Biblioteca do Congresso de Washington cataloga dez títulos por minuto e estima-se que uma biblioteca, minimamente atualizada, duplique de tamanho a cada quatorze anos. Já há processos de criação de livros através de videocassetes e CD-ROM, e de novas formas de romances, como os de William Gibson e Dennis Ashbaugh. Textualmente, diz o autor:

Se o livro vai morrer ou não, essa é uma discussão restrita apenas aos círculos de filósofos, pois, no fundo tudo é uma questão de definir o que estamos chamando de livro. O homem continuará, de qualquer maneira, a inventar dispositivos para dar permanência e consistência às criações de sua imaginação.

O ponto fundamental é este: o que estamos chamando de livro? O que estamos de literatura ou de arte? O livro e a escrita são apenas técnicas para a veiculação de um conteúdo denominado como literatura ou como forma de arte. Pode haver outras formas ou outras técnicas. De acordo com Machado (1993, p.6), “Um dos grandes equívocos do nosso tempo é restringir o conceito de livro apenas à sua expressão tipográfica.” Portanto, o que se propõe é a reflexão em torno de um objeto de veiculação de cultura e de sua transformação. Apenas indicar a diminuição de seu prestígio, em virtude de razões impostas pela tecnologia e pela própria consistência da modernidade, e sua convivência com um outro sistema semiótico em crescimento constante — a música popular —, bastante próximo, mas suficientemente diferente para ser percebido por outra forma que não pela leitura. O livro, enquanto objeto produzido por uma técnica, e a literatura, enquanto conteúdo ligado a essa técnica e a esse objeto, têm que se adequar ao admirável mundo novo que começamos a vivenciar e têm que aceitar a emergência de novos conteúdos, novos sistemas semióticos que continuarão a manifestar as criações da imaginação humana. A especificidade da música popular — simultaneamente letra e música — a torna diferente da poesia e da prosa, ainda que assuma funções e características de ambas. Em suas origens, com os aedos e, depois, com os trovadores e seus cantares, a poesia era bastante unida à música. Após séculos, as duas se associam novamente, num novo gênero literário que se denomina música popular. Segundo Luiz Tatit (1986, p.213) o que define a música popular é seu sincretismo, ou seja, a ocorrência simultânea de uma linha lingüística e de uma linha melódica. Sua

eficácia decorre de uma relação de sedução que se estabelece entre o destinador (o locutor — compositor ou intérprete) e um sujeito destinatário (o ouvinte). Essa relação, que Tatit explica no trecho abaixo, é a responsável pelo crescimento da canção popular, uma vez que multiplica os sujeitos de enunciação, capazes de procedimento enunciativo semelhante àquele do destinador inicial. Diz Luiz Tatit:

Estas constatações preliminares a respeito da canção popular podem ser projetadas e articuladas pela relação destinador/destinatário de modo a estabelecer a seguinte comunicação: um destinador (na canção, o locutor — compositor ou intérprete —) exercendo função de manipulador persuasivo e munido de modalidades das quais destacamos o /saber fazer, atinge a competência de um sujeito-destinatário (ouvinte) despertando-lhe um /querer fazer, processo este já representado em semiótica pela figura da sedução.¹

Esse gênero literário se deve à percepção atual do tempo, ao estado da tecnologia, que possibilita a criação de aparelhos sonoros de alta qualidade, com grande pureza de reprodução dos sons, à brevidade da maioria das letras e seu poder de condensação, ao preço de aparelhos e discos, à facilidade de armazenamento em casas e apartamentos cada vez menores. Uma causa sem relação direta com a literatura, como a evolução da indústria de aparelhos sonoros, a descoberta dos *ships*, a venda mundial dos produtos, tudo isso tornou a música popular uma forma de consumo de arte, desde as décadas de ouro do rádio até agora. Tal como se fez com a literatura e com as artes plásticas, também com relação à música se observou a tentativa de manutenção de uma aura: aquela a ser consumida seria a música erudita, produzida por grandes orquestras. Historicamente, sabe-se que a música popular brasileira, sob a forma de modinha, do maxixe, do lundu, do samba, esteve restrita aos morros e favelas, ou à periferia das cidades e que seus instrumentos não tinham abrigo nos salões. Pode-se lembrar, como ilustração, as aulas de violão de Policarpo Quaresma. Não haveria espaço para a música popular, regional, própria do país, que só à força conquistou seu lugar. Tinhorão (p.189) relata o escândalo desencadeado pela esposa do Presidente da República Marechal Deodoro da Fonseca ao escolher o tango de Chiquinha Gonzaga, o *Corta Jaca* para entreter seus convidados. Segundo o autor, o episódio "...vinha revelar a resistência das elites em aceitar, em caráter de igualdade com os gêneros musicais europeus, um tipo de música identificada através dos palcos do teatro de revista com marca do gosto popular."

A principal causa para a popularização da música popular parece residir na sua condensação. Num curto período de tempo, transmite-se uma mensagem completa, com alto grau de sofisticação imagística e de conteúdo; pode conter informações sobre a sociedade ou lamentações amorosas, pode assumir características narrativas ou eminentemente líricas. Por sua condensação, é facilmente memorizada e repassada para outros ouvintes ou com eles. Deixa de ser uma atividade individual e isolada para ser realizada em grupo. Jovens têm máximo prazer em cantar juntos as músicas de sua preferência. Além da condensação, a música popular caracteriza-se por seu simultaneísmo. Sua recepção pode ser feita paralelamente com outras atividades: pode-se dirigir, estudar ou cozinhar ouvindo música, popular ou mesmo erudita, o que não se consegue fazer com outras manifestações artísticas, que demandam exclusividade. É uma forma de arte contemporânea, que atende à demanda existente e se encaixa nos limites e possibilidades da recepção artística atual.

No Brasil, desde o princípio do século, a música popular saltou da marginalidade para a legalidade, em todas as suas manifestações. Além da música local, tem-se também a internacional, em suas múltiplas variedades. As músicas de *rock*, até pouco tempo atrás, também faziam parte de uma vasta marginália que, gradativamente, passou a ocupar maior espaço. Tal crescimento se deu porque a música popular, nacional ou não, preenche uma lacuna que as demais artes não têm como ocupar. Por razões econômicas, tecnológicas e outras, inerentes à própria modernidade, a música popular constitui-se na forma de arte mais importante e mais difundida hoje, o que lhe é garantido por sua atualidade e efemeridade. A música é o maior signo de nossa sociedade consumista. Ainda que esteja diminuindo a apreensão de uma cultura escrita, nossa cultura é essencialmente lingüística. É Roland Barthes, em *O óbvio e o obtuso*, que o afirma, ainda que a propósito da discussão sobre a relação imagem/linguagem. Portanto, não é a linguagem que está correndo algum risco, tampouco a cultura veiculada por essa linguagem, mas uma forma de produção e transmissão de informação e cultura que está em jogo. Lévy (1993, 109) afirma que

A capacidade de um CD-ROM (500 megabytes) equivale a 600 disquetes de 800Kb ou a 250.000 páginas de texto ou 500 livros de 500 páginas. Essa capacidade custa 1/50 do preço do papel e ocupa um volume infinitamente menor. (...) Enciclopédias, dicionários, Atlas geográficos, corpus jurídicos e históricos são editados em CD-ROM. Por exemplo, todo o corpus da literatura grega, das origens ao século VII depois de Cristo, foi gravado em CD-ROM.²

Além de sua função de crônica, captando e fixando maneirismos, modos e costumes de uma época e de toda uma sociedade, e nisso a obra de Noel Rosa, juntamente com a de outros compositores, é exemplar, a música popular exerce as mesmas funções da poesia lírica tradicional, indo do derramamento amoroso ilimitado, como se vê na música sertaneja, até o tratamento lírico de alto nível, tal como em muitos dos letristas da Bossa Nova e de outros movimentos, anteriores ou posteriores a ela. Nada fica a dever à poesia lírica tradicional, de linha camoniana. A reflexão crítica, o inconformismo, a denúncia social, o engajamento aparecem na música popular, e fazem pensar muito além da mera percepção sonora. A música popular manteve acesa a resistência à ditadura militar, correspondendo à função engajada da literatura. Corporificou um dos movimentos culturais mais importantes da segunda metade do século no Brasil: o Tropicalismo. Ela não se posicionou à parte das transformações culturais do Brasil, nem à margem da cultura letrada tradicional. Veja-se a importância de Guimarães Rosa, do Concretismo, da poesia de Drummond e de João Cabral, da obra de Ariano Suassuna e de Fernando Pessoa sobre a música popular. Influenciaram na temática, na linha social e contra-ideológica, no apuro formal, na reflexão metalinguística, na concepção teórica, enfim, da própria música popular. Duas músicas, entre várias outras, ressaltam a importância da música popular na cultura brasileira: “Prá não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, cantada como uma bandeira contra a ditadura militar, e “Língua”, de Caetano Veloso, que indica a intertextualidade da música com outras formas culturais.

Além da sua proximidade com a crônica e a lírica, a música popular aproxima-se também da narrativa, com todas as características que esta apresenta. Isso não é novo: as epopéias eram narrativas recitadas por poetas e que, como as primitivas narrativas religiosas, tinham estrutura em versos especialmente para serem cantadas. “Eduardo e Mônica” e “Faroeste de Caboclo” são dois exemplos típicos desse tipo de música popular narrativa, entre tantos outros. Difundida pelos cantadores, a literatura de cordel é, fundamentalmente, música narrativa, que repete a mesma estrutura das gestas antigas. A proximidade entre música popular e literatura não é, portanto, nem algo inusitado, nem uma novidade total. É uma parceria que vem sendo praticada e exercida, alternadamente, há séculos. A diferença fundamental é que a música popular vem crescendo num ritmo, sem trocadilho, acelerado.

Está-se vivenciando uma mudança de paradigma, resultado de um processo semiótico. Quando um usuário não consegue identificar um produto, este muda de função e passa a ser lido de outra forma. O produto deve conter informações suficientes para que o usuário consiga identificá-lo e operá-lo. Na linguagem de Verón, toda “gramática de produção” deve prever sua própria “gramática de reconhecimento”. Quanto à relação entre literatura e música popular, usuários de ambas, pelas razões acima apontadas, antigas ou contemporâneas, acabaram por atribuir à música popular funções, estrutura e conteúdos que até há pouco eram exclusivos da literatura. Fundiram-se as gramáticas de produção e as gramáticas de reconhecimento da música e da literatura. Isso originou novos códigos de produção e novos códigos de reconhecimento, mais adequados à modernidade. Privilegiou-se, quantitativa e qualitativamente, a música popular, como forma de consumo de arte disponível para a maior parte da população, em detrimento da literatura. Mais ágil, mais barata, mais simples — mas não necessariamente mais fácil — mais contemporânea, mais acessível e mais popular que a literatura, obrigatoriamente ligada às elites e a seus aparelhos ideológicos, como a escola, a música popular está ocupando espaços antes reservados à literatura enquanto forma de arte de largo consumo. Não há a morte da literatura: apenas o surgimento de uma nova forma de arte e seu consumo.

Não se pretende proclamar o desaparecimento da literatura, sua inoperância, ou afirmar que não é importante, mas apenas que ela, na forma como é produzida e recebida, caminha para a obsolescência. Benjamim (1985, p.206), citando Paul Valéry, já chamava a atenção para a necessidade de uma forma artística mais breve: “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”. Segundo Arlindo Machado, o livro precisa assumir as características de hipertextualidade e de velocidade que a modernidade exige. Para isso, “...mudanças estruturais profundas deverão ocorrer tanto no que diz respeito aos mercados editoriais, aos hábitos de leitura, à rotina acadêmica nas universidades e ao processamento de informações naquilo que hoje chamamos de bibliotecas.” (Machado, 1993, p.4)

Enquanto não se inventa um novo modo de recepção do texto literário, tão rápido quanto os que existem no momento para a sua produção, os processos semióticos, entendidos aqui como processos de produção de sentido, se darão por outras formas, tão eficientes quanto ela. Na sociedade de consumo em que se vive, não há lugar para a aura, mas para um seu simulacro. Cada novo produto surge para ter os seus

“quinze minutos de glória”, para estar na moda e, quase imediatamente, deixar de estar. O ritmo do consumo tem que adaptar-se ao da produção, que é vertiginoso. A música, com sua variedade e necessária superficialidade, é um bom exemplo dessa vertigem e ausência de finalidade, tal como se observa com a moda, a chamada *haute couture*. Não se percebe, tamarha a produção e a indiferenciação dos produtos, porque, quando, como e onde todos aqueles modelos serão usados. Há, evidentemente, os que ficam, mas são poucos; há os que são lembrados, mas são raros. A maioria se perde no turbilhão. Na sociedade de consumo, não há lugar para a memória: apenas para o presente. A memória é construída do ponto de vista do presente: é memorável o que designo como tal. Essa temática já foi abordada, de forma radical, no livro *1984*, de George Orwell. Walter Benjamin, no princípio do século, já havia previsto a perda da aura e a produção em série como, depois dele, Adorno e Horkheimer (1985, p.114) denunciaram a indústria cultural: “Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”. O processo de produção de sentido cultural pode, paradoxalmente, atingir uma ausência de sentido, de finalidade, em que cada objeto cultural é substituído mecanicamente por outro. Se, por um lado, se opta por formas culturais cada vez mais condensadas e rapidamente assimiladas, por outro pode-se cair no mero consumismo, em que as formas sequer são percebidas, ou até mesmo produzidas, como diferença. Esta é a grande preocupação dos que defendem a permanência dos meios tradicionais de produção e difusão cultural, como o livro, cuja lentidão de elaboração e consumo favorece a percepção da diferença. O que se assiste, hoje, é um conjunto de transformações culturais profundo, em que o processo semiótico se faz, cada vez mais, dentro de um contexto econômico e tecnológico distante dos ideais românticos de um leitor, lânguido, lendo seu livro à sombra dos laranjais. Trata-se de uma disputa por um mercado cultural, cujos oponentes representam posições econômicas conflitantes. De um lado, a indústria livreira, com toda a gama de interesses que representa; de outro, a indústria eletro-eletrônica, com as respectivas posturas. No fundo, não é uma corrida por formas de divulgação cultural, mas uma conquista de mercados para a venda de produtos: rádios, televisões, aparelhos de todo tipo ou livros. Para uma considerável parte dessa indústria, não interessa o conteúdo que esses produtos irão veicular. Para o grande público, vale o que for mas fácil, mais rápido, o que forneça símbolos de ascensão social. Se

houve uma época em que possuir livros dava ao indivíduo uma posição e um poder na sociedade a que pertencia, hoje essa atribuição cabe aos objetos eletro-eletrônicos. A tendência que se observa é no sentido de manutenção dessa predominância. Se os livros estavam restritos a um pequeno número de indivíduos, a posse de objetos que veiculam uma forma de produto artístico está aberta a todos que sejam capazes de adquiri-los, o que é bastante fácil em nossa sociedade, orientada pelo mercado e pelo consumo. O livro e seu conteúdo — literatura, filosofia, religião, ciência — continuam a *não ser* objetos de consumo em larga escala e, como tais, descartáveis. Aliás, a sabedoria humana não é nunca descartável, ainda que possa ter estágios já ultrapassados, por estar em permanente mudança e diálogo consigo mesma. A literatura, em seu sentido amplo de processo de comunicação escrito, vem perdendo terreno para outros sistemas semióticos modernamente mais atraentes. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p.150), “a eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que antes eram excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara”. Para não realizar o vaticínio pessimista de Adorno, cabe à literatura adaptar-se aos novos tempos, encontrando uma nova forma tecnológica de atingir o consumidor, ou reagir, afirmando-se numa intransigência radical, na manutenção de sua aura, resistente às formas de massificação cultural de que a música popular, com toda a sua parafernália eletrônica, pode vir a ser a melhor representante.

NOTAS

¹ Mantivemos aqui a nomenclatura utilizada pelo Autor, diferente da que hoje se emprega em *Análise do Discurso: Sujeito Comunicante/Sujeito Interpretante; Sujeito Enunciante/Sujeito Destinatário*. O que se denomina de *Destinador/Destinatório* equivale ao primeiro par de sujeitos.

² Reproduziu-se integralmente a ortografia do texto citado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2.ed. Rio: Jorge Zahar Editor, 1985. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas, p.113-156.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.168-9, 206. (Obras Escolhidas, I)

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas; estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997. p.143.
- ECO, Umberto, SEBEEK, Thomas A. (orgs.) *O signo de três*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira; a imagem gravada*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1994. (Texto & Arte, v. 10)
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Literatura e produção textual na escola. *Cadernos de Pesquisa — NAPQ*, Belo Horizonte, n. 19, out. 1994, p.34-42.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio: Editora 34, 1993, p.15,109.
- TATIT, Luiz. A enunciação da canção popular nos limites da narrativa. In: Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica, 1, Rio de Janeiro, 1985. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1986. p.213.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.], p.189.

Literatura e outros sistemas semióticos

Eduardo de Assis Duarte

Nossas belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante face àquele que possuímos. Mas o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as idéias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. Existe, em todas as artes, uma parte física que não pode mais ser encarada nem tratada como antes, que não pode mais ser elidida das iniciativas do conhecimento e das potencialidades modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até ao ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável.

Paul Valéry

O presente texto se inicia com a apropriação da epígrafe de Valéry presente no ensaio de Walter Benjamin "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". Tal gesto indica não apenas um modo talvez novo de compreender a atividade ensaística, vista mais como diálogo do que procura desesperada da descoberta e da invenção. Além disso, quer fazer circular as falas proféticas desses autores no contexto dos mil rastros da arte finissecular.

Na época midiática em que vivemos, os sistemas de significação intensificam seu entrelaçamento. Os meios eletrônicos de circulação de mensagens, tais como a televisão e as redes de computadores, entre outros, configuram uma ambiência intersemiótica que tende a interferir, cada vez mais, no modo de ser do texto literário. Ainda encasteladas no livro, a poesia, a ficção e até mesmo o ensaio contemporâneos vêem-se sitiados pelas linguagens das mídias eletrônicas, ao mesmo tempo que atraídos por elas. Dos já agora "primitivos" filmes mudos, discos de vinil ou fitas dos antigos gravadores "de rolo", aos atuais mini-cassetes,

vídeo-lasers, CD-roms, e computadores interligados, estabeleceu-se, juntamente com as novas técnicas e tecnologias, todo um contexto comunicacional alternativo ao objeto livro.

Desta forma, a reflexão a propósito do relacionamento da literatura com os demais sistemas semióticos, seja em que época for, bem como a análise do amplo leque de possibilidades que ora se abre, há de ter como um de seus pressupostos o estudo do impacto exercido pelas inovações técnicas sobre o campo da produção literária. Descarte-se, de imediato, qualquer leitura mecanicista, que busque o determinismo do pólo da difusão sobre o da produção. É preciso, ao contrário, ponderar também a respeito da literatura enquanto impulsionadora de inovações técnicas, em termos da demanda por ela exercida no aprimoramento dos meios de difusão/circulação de mensagens, por exemplo. Todavia, as relações entre o fazer literário e os demais sistemas de signos, embora extremamente exacerbadas a partir da era moderna, não constituem um fenômeno exclusivo do presente, nem estão restritas ao século XX.

O diálogo entre a literatura e as outras linguagens remonta à Antigüidade e situa as relações intersignicas na própria aurora da civilização. No campo das artes plásticas gregas, por exemplo, são inúmeras as obras inspiradas em passagens da *Ilíada* ou da *Odisséia*, fato que reforça a incontestável vinculação do texto homérico à história e cultura da época. Da mesma forma, o teatro de Sófocles ou de Eurípedes, cuja representação se fazia tendo em vista os grandes espaços e as platéias numerosas, atesta, já naquela época, não só a existência, mas o nível de excelência artística da tradução intersemiótica então praticada: o texto dramático transformado em teatro propriamente dito, a partir da fusão com os elementos picturais — cenários, figurinos, máscaras — gestuais e musicais, aos quais se acrescentavam as entonações diversas do coro e outros recursos não-verbais, propiciando o diálogo entre os códigos.

Em seu livro sobre o “romance de arte”, Solange Ribeiro de Oliveira realiza um competente estudo sobre as relações entre o verbal e o pictural na narrativa moderna, para ressaltar o jogo de interferências entre esses dois códigos estabelecido em textos como *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf e *Água Viva* e *A Paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, entre outros. Todavia, a pesquisadora inicia sua reflexão analisando justamente a tradição horaciana do *Ut Pictura Poesis*, pela qual o poeta prescreve, entre outros, os ideais da *harmonia*, da *proporção*, do *decoro* e da *unidade* para a arte poética, fundamentando-se no paralelo com a pintura — “o poema deve ser como um quadro”. E exemplifica:

“que pensariam de um pintor que unisse uma cabeça humana ao tronco de um cavalo, ou espalhasse plumas multicores sobre membros esparsos, ou arrematasse o tronco de uma linda mulher com a cauda de um peixe repelente?” Tal seria, prossegue Horácio, “um poema sem unidade.” Solange Ribeiro de Oliveira encerra a citação acrescentando que “o poeta latino mal poderia prever o destino de sua inocente aproximação da literatura com a pintura”.¹

No exemplo acima, a relação entre os códigos dá lugar à implantação de um paradigma: as normas de uma arte passam a modelo de outra. Em seguida, a autora persegue o fio da tradição horaciana pela cultura ocidental, destacando o rico intercâmbio entre as formulações literárias e picturais não apenas na prática das duas artes, mas sobretudo, na reflexão crítica existente sobre elas. Solange Ribeiro de Oliveira acompanha a trajetória do *Ut Pictura Poesis* na cultura européia, mostrando como a Renascença inverte Horácio e coloca a poesia como parâmetro para a pintura, até que retorne a orientação anterior. No século XVIII, Dryden recomenda aos poetas que estudem os quadros e os neoclássicos enfatizam a pintura como modelo de imitação da natureza. Somente a partir do *Laocoonte*, de Lessing, as duas manifestações passam a se afastar perante o olhar da crítica. Para este, “a pintura, em suas imitações, emprega meios ou signos totalmente diversos da poesia”.²

A ensaísta acompanha a tradição horaciana até chegar à Semiótica e à Lingüística européias do século XX. De sua recensão emergem duas perspectivas de análise. A primeira está centrada na aproximação e nos intercâmbios entre as artes e tem um bom exemplo no conceito de “texto” de Roland Barthes, amplo o suficiente para extrapolar as fronteiras do código verbal. Tal perspectiva propicia ainda a aplicação de conceitos operacionais da Lingüística ao campo da pintura. A outra vertente, mais cautelosa, proveniente de Lessing e Croce e endossada por Welleck e Warren, aponta para as especificidades e barreiras provenientes dos diferentes meios de expressão.

Divergências teóricas à parte, o fato é que as artes sempre dialogaram. Das iluminuras medievais — com seu contrastivo acoplamento de letras e cores, palavras e figuras, contextualizadas na tradição heráldica dos brasões e insígnias, à invenção multicolor e especializada da poesia barroca, que aproveita criativamente os novos recursos da tipografia para criar, já no século XVII, um texto para ser também *visto* e não apenas *lido*; da verdadeira revolução grafo-poética de Mallarmé, aos *calligrammes* de Apollinaire; dos muitos *ready made* Dada à *Pop Art* e à poesia concreta, o que a história

das formas tem mostrado é que é cada vez mais sedutora para os artistas da palavra a ultrapassagem dos limites entre as linguagens. E nesse contexto, é preciso insistir a respeito da evolução das técnicas e meios de expressão e sobre os efeitos desse processo na produção literária.

Em seu já antológico ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, Walter Benjamin demonstra com a agudeza que lhe é peculiar a pertinência desse ponto de vista. Ao analisar a perda da “aura” do objeto artístico no contexto da modernidade, mercê das novas técnicas de reprodução, Benjamin assinala também as modificações sofridas pela literatura na Europa frente ao desenvolvimento (quantitativo e qualitativo) da imprensa e à emergência da massa letrada: “durante séculos, um pequeno número de escritores encontrava-se em confronto com milhares de leitores”.³ A partir daí, penetra na questão da concorrência entre o jornal e a literatura, para refletir sobre a diminuição do número de leitores de livros, atribuindo o fato à proliferação de jornais, com suas sessões de cartas e de opiniões, nas quais cada membro da massa letrada podia, em tese, transformar-se em autor, ali expondo sua arte ou, pelo menos, suas angústias, preocupações e experiências. A concorrência do jornal com o livro é vista da perspectiva utópica e revolucionária que então embalava o pensador e que o leva a concluir:

entre o autor e o público, a diferença, portanto, está em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Ela é apenas funcional e pode variar segundo as circunstâncias. (...) Na União Soviética, até o trabalho tem voz; e a sua representação verbal constitui uma parte do poder requisitada pelo seu próprio exercício. *A competência literária não mais se baseia sobre formação especializada, mas sobre uma multiplicidade de técnicas e, assim, ela se transforma num bem comum.*⁴

Guardadas as devidas proporções, Oswald de Andrade já chegara a conclusões algo semelhantes quando afirma a crença na democratização das artes ao abordar a relação entre arte e indústria, em seus manifestos de 1924 e 1928.

Ainda dentro das relações entre imprensa e literatura, vale lembrar o próprio estabelecimento do romance na modernidade. No século XIX, a criação do folhetim abre para o escritor a possibilidade de ampliar seu público (e seus ganhos), ao mesmo tempo que garante para o jornal um exército de consumidores cativo e cada vez mais amplo. Esse consórcio de interesses marca fortemente a estética do *roman-feuilleton*, antepassado da telenovela contemporânea. Mais que isso, marca igualmente a

própria forma do romance romântico, como atestam Jean-Louis Bory (1969) e Marlyse Meyer (1996). O folhetim guarda, em sua textualidade, as marcas do veículo e do modo como circula. O suspense, a fragmentação, a redundância, os *rappels* e outras técnicas derivam diretamente do “modo de produção” a que está submetido o gênero. Ainda no campo das relações entre narrativa e indústria da informação, pode-se lembrar, em acréscimo, o próprio termo *novel*, designação inglesa para o romance moderno, em oposição ao velho *romance* ou “estória romanesca”. O termo está vinculado, sem dúvida, ao interesse pelo novo que a nascente imprensa de massa então despertava.

Situando Benjamin no contexto finissecular da digitalização da escrita, pode-se constatar o quanto suas palavras continham de profético. Passados 60 anos da primeira versão do ensaio sobre as técnicas de reprodução, vemos o fenômeno da democratização da escrita (e da literatura) ganhar novas e promissoras possibilidades de concretização, a partir da expansão de redes de informação, como a Internet. A palavra escrita se desvincula cada vez mais do papel, invade os computadores e estes se disseminam pelas fábricas, salas de aula, residências. Ligado à Internet, o leitor de hoje tanto pode ter acesso a grandes monumentos da literatura (para lê-los ou simplesmente folheá-los nas “páginas” compostas em cristal líquido), quanto pode aceitar o desafio de preencher a tela vazia do computador. Deste modo se estreita, mais do que nunca, a distância entre autor e leitor. “Plugados” à rede, grupos de jovens compõem obras coletivas ou usam simplesmente o *E-mail*. Podem colocar ali seus poemas, crônicas ou qualquer outro tipo de formulação discursiva, certos de que poderão ter milhares de leitores sem necessitar do suporte do livro ou se submeter aos tortuosos caminhos do mercado editorial. Subverte-se, assim, o esquema tradicional de editoração: para quem quiser fazer em casa seu próprio livro, o computador fará a edição, inclusive a cores, se for este o desejo do autor. Por outro lado, a linha telefônica, que em décadas passadas era estigmatizada como inibidora da carta, propicia agora uma inusitada expansão da correspondência.

Do que foi dito até agora, pode-se extrair algumas conclusões. Por um lado, dá-se a incorporação do literário pelos novos meios, alguns deles, diga-se de passagem, nem tão novos assim: a imprensa, o cinema, o vídeo, o disco, o cassete, o *disc-laser* e o CD-rom contendo adaptações, recriações, transcrições ou cópias de textos literários. No caso, pouco há de propriamente revolucionário em termos de intersemiose, na medida em que a música e o teatro sempre trabalharam com a tradução, para

outras linguagens, dos signos verbais conformadores do texto, fosse ele lírico, ficcional ou dramático. As *Carmen* de Merimée e Bizet funcionam como bons exemplos desse processo e de todo o entrelaçamento intersemiótico propiciado, já em priscas eras, pelo gênero operístico. Nessa mesma linha, pode-se lembrar, ainda, a produção da indústria cinematográfica, sobretudo a norte-americana, que notabilizou-se, em tempos passados, pelas inúmeras adaptações dos épicos bíblicos ou da literatura greco-latina. Em se tratando, todavia, do CD ou do cassete, tem-se a manutenção do código verbal, acrescido, no caso das gravações de poemas, das modulações vocais responsáveis pela carga emotiva própria à oralidade e difícil de ocorrer na “frieza” da página escrita. O mesmo acontece nas edições em CD-rom, onde o material gráfico surge reproduzindo a aparente inteireza do livro, mas acrescido quase sempre de ilustrações e outros recursos próprios aos meios da multimídia.

Todos esses exemplos contêm um grau maior ou menor de intersemiiose, na medida em que conjugam o entrelaçamento de linguagens distintas, num processo dinâmico de interrelação sgnica propiciador de novas leituras e novos sentidos. Entretanto, há um segundo movimento e bem mais complexo. Ele diz respeito à apropriação, pela literatura, dos procedimentos inerentes a outros sistemas de significação e atua, dessa forma, no âmago das transformações ocorridas na história das formas literárias. Não se trata da mera adaptação do poético ou do ficcional para outras linguagens. Trata-se, agora, da própria alteração da linguagem poética ou ficcional a partir do contato com sistemas sgnicos aparentemente distantes. Em lugar da tradução de uma integridade significativa para outra, o que se tem é a própria literatura deixando-se banhar pelo universo não-verbal e, com isso, fazendo a crítica de sua própria linguagem.

Novamente os exemplos são inúmeros. A poesia da modernidade deixa-se marcar não só pelas “florestas de símbolos”, na precisa imagem de Baudelaire, mas igualmente pela variedade polifônica e policrônica da grande cidade. O poeta percorre a metrópole procurando na multidão o seu ninho — espaço contraditório onde buscará, também ele, “chocar os ovos da experiência” (Benjamin). As “Correspondências” de Baudelaire — “os perfumes, as cores e os sons se correspondem” — bem como suas “florestas de símbolos” abrem caminho para o Simbolismo e para toda a poesia posterior, centrada no inusitado e na perquirição das imagens inconscientes. Na trilha sinestésica de Baudelaire, a “Alquimia do Verbo”, de Arthur Rimbaud inventa a cor das vogais: A equivalendo a negro; E a branco; I a vermelho; O a azul; e U a verde. Essa poesia quer expressar o

inexprimível e a vertigem. E esse desejo a coloca inexoravelmente na trilha da invenção e do estranhamento. De Rimbaud a Verlaine, da imagem inaudita à sonoridade extrema do verso, chegamos ao “*La musique avant toute chose*” — brado intersemiótico com que este último procura uma linguagem poética voltada para seu próprio material — a floresta de signos. Busca-se a consonância significante, que possa, até, se constituir em alternativa à rima, sem contudo destruí-la. Mais que isto, buscase “surpreender o público em sua indolência imitadora”, para ficarmos nas palavras do *Manifesto Simbolista* de Jean Moréas.⁵

Mas a superação definitiva das barreiras entre verbal e não-verbal está destinada à poesia de Mallarmé e a seu conceito de *espaçamento*, propiciador mesmo do conceito homólogo de Derrida. O uso do branco da página como elemento significante subverte a mancha gráfica gutemberguiana, com sua leitura retilínea da esquerda para a direita. Concorre, assim, para desconstruir toda uma noção de linearidade e encadeamento vigentes na poesia anterior. O poema se visualiza e se distribui em planos, os recursos tipográficos diversificam o espaço ocupado pela palavra, tudo isto requerendo do leitor um outro olhar, atento ao signo verbal tanto quanto aos signos não-verbais. Em seu conhecido prefácio a “*Un coup de dés*”, Mallarmé destaca já de início a função do espaçamento:

Os ‘brancos’, com efeito, adquirem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio em torno, ordinariamente, até o ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, a terça parte mais ou menos da folha: não transgrido essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou se oculta, aceitando a sucessão de outras.⁶

Ao isolamento da palavra no branco da página corresponde a substituição da noção tradicional de “verso” pela de “subdivisão prismática da Idéia”, como quer o poeta. Em seu dizer, dessa forma “evita-se o relato” e a poesia se aproxima não apenas da arte visual, mas também da música:

Acrescente-se que deste emprego desnudo do pensamento com contrações, prolongamentos, fugas ou até seu desenho, resulta, para quem quer ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres de imprensa entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e seu alcance no meio, acima ou no fim da página, indicará que sobe ou baixa a entonação.⁷

Mallarmé se vale do letrismo tipográfico de modo desconstrutor, para com isso ressaltar os vínculos de sua produção com a sinfonia e a polifonia. Deste modo, evoca a expressão oral/vocal anterior à celulose para deixar aberto o caminho para a desvinculação da poesia frente ao objeto livro.

Passando ao contexto das vanguardas artísticas do início do século, é inegável também a influência exercida pelo experimentalismo das artes visuais na desestabilização dos códigos até então dominantes na poesia. A decomposição cubista, rejeitando a mimese e enfatizando o significante; o geometrismo; a montagem; o acúmulo de planos simultâneos, por exemplo, traduzem uma nova forma de olhar o mundo e marcam, indelevelmente, a poesia moderna. O verso livre; a captação do instante; a “metáfora lancinante”, fruto da desconexão semântica; a síntese; a fragmentação lingüística; os deslocamentos; o simultaneísmo provocado pela descontinuidade, levando ao “verso harmônico” de Mário de Andrade e ao isolamento da palavra no branco da página; o *ready made*; a justaposição de signos de sentidos opostos; a releitura do já dito — “o passado nos interessa pela sua novidade”, dirão os dadaístas; são marcas da poesia moderna impossíveis de serem dissociadas da revolução que ocorria, com a mesma intensidade, nas artes plásticas de vanguarda.

Buscava-se a superação do mimetismo. Tanto a poesia, quanto a pintura, a escultura e o desenho estão centrados em sua própria matéria significativa. Põe-se em cheque a noção de representação: “um quadro são linhas e cores”, afirma Oswald, ao que responderá seu contemporâneo Drummond: “penetra surdamente no reino das palavras, lá estão os poemas que esperam ser escritos. Estão sós e mudos, em estado de dicionário.” A linguagem, com suas florestas de signos, transforma-se na própria matéria poética. O poeta moderno é também o crítico que transforma a linguagem em metalinguagem. O resultado mais próximo dessa “tradição da ruptura”, nos termos de Otavio Paz, presentifica-se no concretismo e em seus sucessores da década de 60. Nestes últimos, a página deixa de ser um espaço meramente tipográfico para ser muito mais um espaço de uma nova visualidade, homólogo, em termos de imprensa, à inovação composicional empreendida pelo caderno cultural do *Jornal do Brasil*, no final da década de 50, e também, no plano do urbanismo, aos grandes eixos viários de Brasília.

Do verso livre ao instantaneísmo plurissignificante; da síntese cubista ao *ready made* e aos processos de montagem, a poesia moderna expressa todo um diálogo com as artes plásticas e com o cinema. Maiakóvski via esse último como o “líder” do movimento de renovação estética e

“semeador de idéias” para a arte do século, como assinala Aleksandar Flaker em seu *Literature and other arts*, citado por Solange R. Oliveira.⁸

Voltando ao texto de Walter Benjamin e deslocando estas observações para o campo da prosa de ficção, deparamo-nos com a inquietação benjaminiana sobre o efeito da arte na consciência das massas. Preocupado com a relação entre arte e comportamento político, Benjamin assinala que a mesma massa que reagia de modo “retrógado” perante um quadro de Picasso, tornava-se “bastante progressista diante de um Chaplin”. E acrescenta: “o caráter de um comportamento progressista cinge-se a que o *prazer do espectador* e a correspondente experiência vivida ligam-se, de maneira direta e íntima, à atitude do aficionado. (...) *No cinema, o público não separa a crítica da fruição.*”⁹ Deste modo, ao vincular a crítica ao entretenimento de massa, o cinema indica um dos caminhos trilhados pela literatura social-realista dos anos 30 e 40. Entre nós, o maior exemplo é Jorge Amado, com seus folhetins socializantes, onde os dramas populares surgem com a marca da ação, do heroísmo idealizado e dos *coups de théâtre* melodramáticos tão ao gosto das platéias de cinema. Até certo ponto, são romances “feitos por seu público”, para ficarmos na expressão de Umberto Eco. Trazem, todavia, o humanismo politizado que a opção socialista do escritor de massa exigia.

Muito ainda poderia ser dito quanto ao sistema de trocas estabelecido entre cinema e literatura. Os deslocamentos metonímicos propiciados pelo olho da câmera, tal como em *Blow Up*, vinculam-se ao culto do detalhe já presente na ficção oitocentista; pode-se dizer o mesmo dos *flash-backs*, *flash-forwards* e tantos outros procedimentos tomados de empréstimo ao arsenal da ficção e que a ela retornam revigorados pelo cinema. Por outro lado, a literatura assume e traduz para a sua linguagem muitos dos recursos da chamada sétima arte: as técnicas do cinema mudo estão em *Manhattan Transfer*, de John dos Passos, assim como nos poemas longos de Maiakóvski.

Na ficção contemporânea, os cortes sucessivos, o acúmulo de informações novas aliado à reiteração do já dito, os *flash-backs*, os enxertos, a fragmentação, a superposição de imagens e planos temporais, o ritmo acelerado daí decorrente — recursos esses próprios ao meio e às mensagens cinematográficas e televisivas — marcam cada vez mais a forma de narrar e modificam os modos de composição do texto literário. A narrativa se fragmenta, abala-se a ilusão de segurança do narrador onisciente com sua verdade peremptória, abrindo-se, dessa forma, clareiras narrativas por onde se imiscuem novas vozes e pontos de vista. O sujeito ficcional se despedaça muitas vezes, mostra-se muitos em um ou, em outras palavras, aquele um poliédrico e polifônico, compatível com o sujeito em crise dessa “era dos extremos” (Hobsbawn).

Já a poesia visual contemporânea, herdeira da tradição atualizada pelo concretismo e pelo poema-processo, marca-se igualmente pela força com que despontam os novos meios e recursos tecnológicos intersemióticos. Se os *modems* e *scanners* propiciam o surgimento de formas inusitadas como a *infopintura*, e outras composições a partir de signos fractais, da mesma forma a poesia vale-se tanto das projeções em raios *laser* (como as feitas por Arnaldo Antunes no céu de São Paulo e nos prédios da Avenida Paulista), quanto da holografia e outras técnicas provindas da revolução digital ora em curso. Sendo anterior à localização tipográfica gutemberguiana, a poesia busca outros suportes. Liberta do livro e navegando no espaço cibernético atualizado pela infografia, poderá o poema adquirir num futuro próximo mais leitores do que normalmente conta. Estamos diante de uma revolução tecnológica cujos resultados são ainda imprevisíveis. Na tela do computador, sucedem-se os enxertos, as apropriações e reciclagens. *Criar* passa a ser sinônimo de *reprocessar*... Resta saber como ficará a Ecdótica, com sua minuciosa pesquisa de versões, no momento em que o papel ceder de vez o lugar ao processador de texto e as palavras de cristal líquido se substituírem *ad infinitum* sem deixar pistas.

NOTAS

¹ OLIVEIRA, 1993, p.13.

² Idem, p.21

³ BENJAMIN, 1975. p.24

⁴ Idem, p.24-5

⁵ TELES, 1982.

⁶ Idem, p.70

⁷ Idem, p.71

⁸ OLIVEIRA, 1993. p.51

⁹ BENJAMIN, 1975. p.27

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era de suas Técnicas de Reprodução". In *Os Pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BORY, Jean-Louis. *Tout feu, tout flâme*. Paris: Minuit, 1969.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea* Ouro Preto: UFOP, 1993.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.

Irrealidades virtuais

(*Peter Greenaway à luz de J. L. Borges*)

Maria Esther Maciel

“Existir é um plágio”

(*E.M. Cioran*)

1

Todos os artistas são “artificiais por natureza”. Assim o músico Maurice Ravel justificou o seu gosto pelas “orquestrações enganosas”, pelo piano desafinado, pelo lirismo falso, pelas trucagens e embustes de composição. No entanto, como elucida Clément Rosset, a prática estética do artifício tem matizes distintos se avaliada a partir da relação que os artistas mantêm com a idéia de natureza. Ou seja, o artifício pode ser concebido tanto como forma de se representar esteticamente a natureza (ou a realidade), tendo assim o seu campo circunscrito aos limites do que se convencionou chamar de natural ou de real, quanto como forma de afirmar sua própria artificialidade enquanto natureza, através dos disfarces da verossimilhança. Pode, ainda, ter sua artificialidade enxada a partir de si mesma, sem qualquer ilusão ou nostalgia do natural, visto que, para os adeptos dessa terceira via, “tanto o artifício quanto a existência em geral são apreciados e assumidos por serem artificiais, a determinação do real determina um gosto do artifício pelo artifício”.¹

Esse apreço pelo fabricado e pelos mecanismos de fabricação converte o fazer estético em um exercício de simulações e dissimulações, que não se quer espelho de qualquer realidade fora dos domínios do artifício e, muito menos, pretende recuperar esteticamente para o mundo uma natureza perdida. Cientes, como Borges, de que “sólo se perde lo que realmente no se ha tenido”, os adeptos dessa via atribuem-se a dupla tarefa de mostrar que a arte é arte, a ficção é ficção, e que aquilo que designamos comumente de realidade não existe senão como realidade construída, artificial. Ou seja, invertem os princípios lógicos do movimento da representação, uma vez que, para eles, “cantar o mundo é cantar seu artifício e escrever artifícios à sua imagem”,² assim como cantar a vida não é mais

que cantar sua facticidade, sob o júbilo do acaso. Facticidade, aqui, remetendo simultaneamente aos dois sentidos que carrega enquanto palavra: o que existe, o fato, e o que é fabricado, a fatura.

De acordo com os apontamentos do próprio Rosset, o culto de um mundo desnaturalizado, no qual as idéias de natureza e artifício rompem as dicotomias para se somarem e se confundirem, teria tido no século XVI e durante a primeira metade do século XVII (que corresponderiam a períodos de orientação renascentista e barroca, respectivamente) o seu momento mais evidente, graças à ruína (provisória) do naturalismo aristotélico. Tempo em que as alegorias, os sentidos enganadores, os jogos ficcionais, a teatralidade e a facticidade definiram a linguagem literária. É sob esse prisma que Shakespeare e Cervantes seriam nomes medulares do artificialismo estético da época, assim como Francis Bacon, Baltasar Gracián e Pascal poderiam ser considerados aqueles que, na trilha aberta por Maquiavel e Montaigne, converteram a filosofia em uma reflexão sobre o mundo artificial, construído.

Daí o projeto enciclopédico, surgido nesse período, com a finalidade de compilar palavras, caracteres, narrativas, discursos e formas que compõem a complexidade do mundo. Como explica Michel Foucault, “conhecer um animal, ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra é”, dentro desse projeto, “recolher toda a espessa camada dos signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles, é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem valor de insígnia”.³ O que aponta para a inevitável relação que a linguagem do século XVI manteve consigo mesma e evidencia o dizer de Montaigne, segundo o qual “há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas; e mais livros sobre os livros que sobre qualquer assunto; nós não fazemos mais que nos entreglosar”.⁴

Se, com o triunfo do pensamento cartesiano, essa visão artificialista do mundo arrefece, dando lugar à teoria clássica da representação como fundamento de todas as ordens possíveis, pode-se dizer que, a partir do advento do romantismo alemão em fins do século XVIII, o artifício — sob o crivo da ironia romântica — reaparece nas letras como procedimento estético privilegiado. Em outras palavras, a ênfase nos procedimentos artificiais da linguagem adquire novas dimensões no processo de construção literária, através dos jogos metalingüísticos, dos embustes autorais, das intertextualidades explícitas, do embaralhamento estratégico de ficção e realidade, da recusa da idéia de arte como representação da natureza. Fernando Pessoa seria um representante exemplar dessa prática moderna, ao converter o “fingimento” estético em fundamento da criação

poética e radicalizar as estratégias ficcionais exploradas pelo esteta romântico Sören Kierkegaard — também este um admirável forjador de identidades postças, que criou um universo pseudonímico de certa forma semelhante ao universo heteronímico do poeta português. Para não falarmos de Paul Valéry e Valéry Larbaud, dois autores também afeitos ao que poderíamos chamar de *mise-en-scène* da subjetividade e da existência. Soma-se a isso o projeto enciclopédico do “Grande Livro” que, a partir de Mallarmé, voltou a alimentar — só que desta vez sob a perspectiva das idéias de descentramento e dispersão - a imaginação literária dos escritores ao longo do século XX.

A Jorge Luis Borges cabe um *topos* especial nesse contexto. Isso porque, além de ter reinventado a metáfora do mundo como uma enciclopédia — esta não mais concebida como uma totalidade cerrada, mas como uma multiplicidade aberta e conjectural —, conseguiu levar às últimas conseqüências a prática do “artifício pelo artifício”. Como diz Juan José Saer, em Borges “hay un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad que caracteriza al realismo”.⁵ Pode-se dizer que, ao forjar escritos apócrifos atribuídos a autores existentes ou inexistentes, citações existentes atribuídas a autores falsos, traduções que são na verdade invenções, autores reais (como Bioy Casares e ele mesmo, Borges) convertidos em personagens de histórias fantásticas, contos escritos como se fossem ensaios ou resenhas de livros, etc, ele avançou no sentido de fundar uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução e de leitor para a contemporaneidade. Concepção que tem vínculos indiscutíveis com a literatura moderna, mas que descortina outra maneira de pensar e, sobretudo, de ler, pois Borges faz da leitura um exercício de ficcionalização da paternidade literária, de conversão do autor em criação do próprio leitor. Este, como diria Augusto de Campos, entrando “na pele do fingidor para refingir tudo de novo”.⁶

É a partir dessa perspectiva dos sentidos enganadores e dos jogos ficcionais que o cineasta, pintor e escritor britânico Peter Greenaway — um dos maiores adeptos contemporâneos do artifício como forma de subversão das estéticas naturalistas — poderia ser tomado como *leitor* privilegiado de Jorge Luis Borges. É o que tentarei mostrar a seguir.

2

Sei que para quem assiste a um filme como *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, sem um prévio conhecimento de outros trabalhos do

cineasta britânico, é difícil aceitar esta aproximação dos dois autores. Onde estariam em Borges o dispêndio barroco, as imagens escatológicas, o erotismo explícito, a repetição obsessiva, o delírio visual? No entanto, um olhar mais abrangente (e não menos minucioso) sobre a obra multimídia do artista permite uma associação entre ambos. Não são poucos os elementos que, em Greenaway, guardam afinidades com os procedimentos ficcionais do escritor argentino, sobretudo no que tange à prática consciente do artifício pelo artifício, ao olhar enciclopédico sobre o mundo, ao exercício das taxonomias fantásticas, aos embustes autorais, à vertigem das citações, à concepção do universo como uma “Biblioteca de Babel”. Procedimentos que o cineasta radicaliza e exacerba, ao barroquizá-los visualmente através de um sofisticado aparato tecnológico, conjugado ao entrecruzamento de várias linguagens estéticas e campos disciplinares.

O próprio Greenaway já admitiu, em vários depoimentos e entrevistas, as ressonâncias em seu trabalho da obra de Jorge Luis Borges (que considera, ao lado de Marcel Duchamp e John Cage, um de seus “heróis” do século XX, fora do âmbito do cinema).⁷ Além de mencionar, sempre que provocado, a importância que o fantástico latino-americano teve para sua formação, visto que, segundo ele, seu estilo de cinema “lembra a literatura sul-americana”.⁸ Numa dessas entrevistas afirma:

As obras de arte que admiro, mesmo as contemporâneas como *Cem Anos de Solidão* ou qualquer narrativa de três páginas escrita por Borges, têm a habilidade de colocar todas as coisas do mundo em conjunção. Meus filmes são seções desta enciclopédia do mundo.⁹

Com efeito, Greenaway constrói seu mundo ficcional enquanto um compósito de saberes, metáforas, alegorias, textos e linguagens, cuja organização, rigorosamente feita de simetrias e ordenações taxonômicas, é implodida por uma lógica intrinsecamente desordenadora e absurda. Seguiria, portanto, o modelo da “enciclopédia chinesa” mencionado por Borges no ensaio “El idioma analítico de John Wilkins”, que mereceu de Michel Foucault uma atenção especial em *As palavras e as coisas*. Nesse modelo, o rigor da classificação se alia à arbitrariedade das regras, funcionando como paródia ficcionalizada dos sistemas classificatórios que, desde Aristóteles, vêm sendo elaborados para organizar e hierarquizar racionalmente o mundo. Sistemas que hoje se fazem ver na forma do *arquivismo* institucional, na conversão das informações em caracteres alfanuméricos armazenados em cadastros, pastas e bancos de dados.

É apropriando-se criticamente dessa lógica arquivista e apropriando-se criativamente da lógica desconcertante dos sistemas borgianos, que Greenaway constrói, por exemplo, seu primeiro longa-metragem, *The Falls* (1980), um documentário falso, estruturado à feição de um catálogo. Composto de 92 nomes, cujos sobrenomes começam com a sílaba "Fall", esse catálogo (que sugere os catálogos falsos a que Borges se refere no conto "La biblioteca de Babel") aparece como uma espécie de lista descritiva, em ordem alfabética, de algumas das supostas vítimas de um evento misterioso identificado apenas como VUE (The Violent Unknown Event) e que teria atingido milhares de pessoas, provocando nos sobreviventes estranhas alterações de comportamento. Dentre os 92 nomes, que teriam sido retirados da última edição de um inventário padrão publicado a cada dez anos pelo Comitê Investigador do VUE, alguns são pseudônimos de pessoas que não quiseram se identificar, outros pertencem a pessoas sem biografia ou com biografias forjadas. O cineasta joga, assim, com identidades postizas dos personagens, ironiza sua própria condição de autor (ao conferir essa função a certos personagens da lista) e aproveita, pela via do *nonsense*, o imaginário apocalíptico deste fim de milênio. Não foi à toa que um crítico chamou o documentário de "a paean to pseudo-science; Edward Lear wrapped up in the *Encyclopaedia Britannica*", visto que o elemento desconcertante do trabalho não está nos princípios de sua organização ou em sua forma de documentário, mas em seus elementos constitutivos, no caos criado pela sua própria simetria.

Listas e catálogos falaciosos como esses de *The Falls* estruturam vários outros trabalhos do artista, como a ópera-instalação (mistura de ópera, museu, cinema, televisão, teatro, narrativa, poesia e enciclopédia) intitulada *100 objects to represent the world* (1992/97), paródia do material áudio-iconegráfico enviado ao espaço pelos norte-americanos em 1977, com a finalidade de apresentar a vida na Terra a eventuais alienígenas. Ou como o filme *Prospero's Books* (1991), recriação de *A Tempestade* de Shakespeare e organizado a partir da descrição de 24 livros fantásticos, de caráter multidisciplinar, da grande biblioteca do personagem principal.

Esse filme reúne, a meu ver, muitos elementos que atestariam as confluências entre Greenaway e Borges. Como o próprio título indica, a obra de Shakespeare é retomada a partir dos *livros* de Próspero, todos eles de caráter infinito ou monstruoso, (chegando a lembrar o "livro de areia" de Borges), e que compõem uma espécie de biblioteca fantástica, versão resumida da "Biblioteca de Babel". Inventários, compêndios, tratados e bestiários se apresentam através de uma profusão barroca de

vozes, imagens e textos. O mundo shakespeariano do século XVI é reconstituído, assim, através do que Ivana Bentes chamou de “tempestade audiovisual”, por meio da qual o cineasta “faz um inventário da mente renascentista e do seu desejo de esquadrihar o universo”.¹⁰

Dentre esses 24 livros de Próspero, são descritos e visualizados O *Livro dos Espelhos*, no qual “alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como ele foi há três minutos atrás, alguns refletem o leitor como ele será daqui a um ano, como ele seria se fosse uma criança, uma mulher, um monstro, uma idéia, um texto ou um anjo”;¹¹ O *Livro da Cosmografia Universal*, que “oferece sistemas geométricos, figuras, anéis concêntricos que rodam e contra-rodam, índices e listas organizados em espirais, catálogos”;¹² Um *Inventário Alfabético da Morte*, que “contém todos os nomes de mortos que viveram na terra, uma coleção de modelos para tumbas e columbários, lápides elaboradas, sepulturas, sarcófagos e outras loucuras arquiteturais”;¹³ O *Livro da Terra*, cujas páginas são “impregnadas de minerais, ácidos, metais alcalinos, elementos, substâncias viscosas, venenos, bálsamos e afrodisíacos”;¹⁴ além de O *Livro da Água*, O *Livro dos Jogos* e de um *Bestiário de Animais do Presente, do Passado e do Futuro*. E muito, muito mais.

Esses livros ganham vida através dos artifícios da animação cinematográfica e passam a ser os principais habitantes da fabulosa ilha de Próspero, convertida assim numa espécie de “Tlön”, um mundo artificial onde “abundan los sistemas increíbles”¹⁵ e que se dá a conhecer enquanto um conjunto de tomos de uma enciclopédia. O protagonista, dentro desse mundo, é visto como um compósito de suas leituras, tanto que seu corpo aparece em várias cenas coberto de palavras, por um efeito visual de sobreposição de telas. Recurso que se repete, com mais intensidade, no filme *The Pillow Book* (1995), onde a metáfora do corpo como um texto aparece enquanto motivo principal do filme.

Esses recursos visuais, conseguidos através do uso de tecnologias de vídeo de alta definição e da animação computadorizada, propiciam o jogo de interseções e justaposições entre texto e imagem. Como explica Kátia Maciel, esse cinema “se apropria das imagens virtuais para criar uma versão cinematográfica do virtual”, levando “às últimas conseqüências o novo tecnológico, não como um clichê a mais, mas como possibilidade estética de um novo cinema”.¹⁶ É nesse sentido que Greenaway anuncia o seu projeto de fazer também CD-Roms, pois, segundo ele, “há algo na tecnologia do CD-Rom que cria o cinema infinito, a enciclopédia das enciclopédias”.¹⁷

O que evidencia o propósito do artista de reeditar, em contexto digital, o projeto do “Grande Livro” de Mallarmé.

Assim, como afirma Ivana Bentes, *Prospero’s Books* “pode ser considerado, sem exagero, um filme-manifesto de um cinema por vir, que cruza o mais tradicional — Shakespeare, orgulho da cultura ocidental — com a arte eletrônica”.¹⁸ Além de prefigurar, creio eu, uma nova articulação entre cinema e literatura. Averso à narratividade linear e sucessiva, Peter Greenaway desvia, no filme, o enredo original de sua seqüência, fragmenta-o, toma-o menos como conteúdo do que como um mosaico de imagens, vozes, letras e citações. O texto que compõe os cinco atos de *A tempestade* de Shakespeare é lido integralmente, sem alterações, pela voz poderosa do ator John Gielgud (que protagoniza Próspero), ao longo de todo o filme, sem necessariamente corresponder à multiplicidade de imagens sobrepostas que interseccionam a leitura.

Considerando não ser a imagem uma mera ilustração do texto e não ser o cinema um bom meio narrativo (“*sequence is inevitable in cinema, but narrative might not be*”¹⁹), Greenaway reavalia assim a relação entre cinema e literatura, critica a idéia de arte como representação da realidade e chega mesmo a discutir o conceito de “realidade virtual”, ao qual prefere o de “irrealidade virtual”, quando se trata de definir o seu próprio trabalho. Nas suas palavras:

Decidi, há muito tempo atrás que, se eu fosse fazer filmes, eles deveriam deliberadamente parecer filmes, somente artefatos artificiais. Eles não são janelas no mundo, eles não são reconstrução do mundo. Eles são deliberadamente artificiais, como a pintura é artificial.²⁰

Creio que essa prática artificialista, que Clément Rosset associou a muitos escritores e filósofos do Renascimento (para ele “Shakespeare é o mais artificialista de todos os escritores”²¹) e que, sobretudo a partir de Jorge Luis Borges, tem sido uma das constantes da literatura e da filosofia contemporâneas, vem sendo exercitada por Greenaway de uma forma especial no cinema, já que ele não toma o artifício como adereço, invólucro, efeito de superfície — tal como aparece hoje no chamado cinema de entretenimento hollywoodiano ou nos pastiches literários do “pós-modernismo” — mas como uma concepção estética, uma linguagem. Como bom leitor de Borges, quer mostrar que a ficção é ficção, que a arte é “falsificação”. Só que, neste caso, como disse Maurice Blanchot a propósito do escritor argentino, as palavras “truque” ou “falsificação”, em vez de negar a dignidade da literatura (ou da arte), na verdade confirmam-na.²²

Escritor e cineasta se encontrariam, assim, nesse lugar das trapaças, dos jogos de engano, riscos, imposturas, vidas postiças, citações e embustes ficcionais. Ainda que, como já foi dito, no caso de Greenaway, esses elementos, além de se revestirem de uma linguagem barroca, misturam-se com outros, advindos de outros campos estéticos e disciplinares. Aparentam, portanto, para a inserção crítica e consciente do artista no contexto cultural contemporâneo, marcado, dentre outras coisas, pelo crescente processo de mercantilização de todos os setores da sociedade, pela confluência de culturas de vários tempos e procedências e pela proliferação acelerada das chamadas “tecnologias do virtual” na vida cotidiana.

Ao incorporar procedimentos estéticos e referências eruditas extraídos da alta cultura (nos campos da literatura, artes plásticas, música, dança, tratados científicos, enciclopédias antigas, artes visuais, etc.) e articulá-los à cultura de massa com o visível propósito de reinventar a linguagem cinematográfica, Greenaway recusa os clichês decorrentes do uso complacente e indiscriminado das tecnologias eletrônicas e informacionais. Para não falar de sua postura irônica perante a idéia de arte como entretenimento e do culto contemporâneo do chamado “politicamente correto”. Pode-se dizer que ele busca desestabilizar os lugares-comuns instituídos e produzir “sentidos à deriva” das convenções. Vale-se da matéria-prima que as tecnologias contemporâneas e da cultura de massa oferecem e, ao mesmo tempo, busca minar a ideologia que subjaz aouso eufórico dessa mesma matéria. Deixa, assim, o seu rastro crítico no horizonte sem utopia deste fim de milênio.

NOTAS

¹ ROSSET, 1973. p.113.

² ROSSET, 1973. p.211.

³ FOUCAULT, 1987. p.56

⁴ FOUCAULT, 1987. p.56.

⁵ SAER, 1997. p.289.

⁶ CAMPOS, 1978. p.7.

⁷ GREENAWAY apud WOODS, 1996. p.18.

⁸ GREENAWAY e ALMEIDA, 1998. p.59.

⁹ GREENAWAY apud LAWRENCE, 1997. p.2. Tradução minha.

¹⁰ BENTES, 1998. p.8.

¹¹ GREENAWAY, 1991. p.17. Tradução minha.

¹² GREENAWAY, 1991. p.24. Tradução minha.

- ¹³ GREENAWAY, 1991. p.24. Tradução minha.
¹⁴ GREENAWAY, 1991. p.20. Tradução minha
¹⁵ BORGES, 1984. p.436.
¹⁶ MACIEL, 1996. p.257.
¹⁷ GREENAWAY e MOURÃO, 1998. p.72.
¹⁸ BENTES, 1998. p.8.
¹⁹ GREENAWAY apud WOODS, 1996. p.235.
²⁰ GREENAWAY e MOURÃO, 1998. p.67.
²¹ ROSSET, 1973. p.114.
²² BLANCHOT, 1959. p.132.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTES, Ivana. Greenaway: a estilização do caos. In: *Veredas*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, n. 31, jul. 1998. p.6-11.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1975-1988)*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso Verso Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- PASCOE, David. *Peter Greenaway — museums and moving images*. London: Reaktion Books, 1997.
- GREENAWAY, Peter. *100 allegories to represent the world*. London: Merrel Holberton, 1998.
- GREENAWAY, Peter. *Papers: Papiers*. Bilingual edition. Paris: Éditions Dis Voir, 1990.
- GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books: a Film of Shakespeare's The Tempest*. London: Chatto and Windus, 1991.
- GREENAWAY, Peter. *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*. Paris: Éditions Dis Voir, 1989.
- GREENAWAY, Peter. *The Falls*. Paris: Éditions Dis Voir, 1993.
- GREENAWAY, Peter and STEINMETZ, Leon. *The World of Peter Greenaway*. Boston: Charles Tuttle, 1995.

- GREENAWAY, Peter e MOURÃO, Dora. Conversa com Peter Greenaway. In: *Cinemais* — Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 13, set./out. 1998.
- GREENAWAY, Peter e ALMEIDA, Carlos Heli de. O belo horrível (entrevista). In: *Bravo*. São Paulo, n. 10, jul. 1998, p. 54-59.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- JANKÉLÉVITCH, V. *Ravel*. Paris: Seuil, 1956.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACIEL, Kátia. A última imagem. In: PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- MACIEL, Maria Esther e MARQUES, Reinaldo. *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: Sette Letras e Belo Horizonte: Poslit, 1998.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ROSSET, Clément. *A anti-natureza*. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1973.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *A Tempestade* (ed. bilingüe). Trad. Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1991.
- WOODS, Alan. *Being naked — playing dead: the art of Peter Greenaway*. Manchester University Press, 15 August 1996.

II

OS LUGARES DO CONTEMPORÂNEO DEBATES CULTURAIS



Fotografia de Adriana Moura

O estudo da história e da literatura: a questão das identidades no fim do milênio

Letícia Malard

Mas sei que ao tratar do pobre, eu estou ajudando os negros, porque no Brasil eu sei que majoritariamente o pobre é negro.

(*Benedita da Silva, Senadora da República pelo Partido dos Trabalhadores — PT até 1998.*)

Em *Race, nation, class: ambiguous identities*, Balibar e Wallerstein apresentam, em vários ensaios, idéias fundamentais para a análise e interpretação das identidades, em especial neste fim de milênio. Em sua última década, assiste-se em perplexidade ao desmantelamento do chamado Socialismo Real, à mundialização do Mercado, ao horror econômico e à devastadora hegemonia planetária de um único país, os Estados Unidos. Poucos estados-nações o enfrentam, solitários e de peito aberto — Cuba, Líbia, Iugoslávia e Iraque, por exemplo — e, por isso, são discriminados pela comunidade internacional, sendo seus chefes designados de sanguinários. Os autores chamam a atenção para o fato de o racismo não estar em recesso, mas em progresso no mundo contemporâneo, sob tradicionais ou sob novas roupagens. Crêem que o universalismo da ideologia burguesa e seu humanismo são compatíveis com o sistema de hierarquias e exclusões que se travestem no racismo e no sexismo — partes do mesmo sistema. Entretanto, Wallerstein e Balibar divergem sobre alguns aspectos dessa questão: o primeiro vê o racismo como derivado da bipartição da força de trabalho entre o centro e a periferia, e o sexismo provindo da oposição entre o trabalho do homem e o não-trabalho da mulher na família enquanto instituição-base do capitalismo histórico. Balibar pensa que a específica articulação do racismo está dentro do nacionalismo e que a universalidade existe paradoxalmente presente no próprio racismo. Ele vai estudar os modos pelos quais a memória das exclusões passadas é transferida para as exclusões do presente, ou como a internacionalização dos movimentos populacionais

e a mudança no papel político das nações-estados podem conduzir ao neo-racismo ou mesmo ao pós-racismo.

Se transpomos essas colocações para sua representação na literatura brasileira ou mesmo em outras manifestações de nossa cultura textual, não será difícil perceber como se foram operando as transferências das exclusões, do passado para o presente. Dados os limites deste trabalho, o tema será enfocado a partir de seu viés racial, em que pese a existência de trabalhos de qualidade sobre a matéria, porém fundamentados em outras teorizações. A questão da afro-brasilidade, da “psicologia” do africano e de seus descendentes, analisadas pioneiramente na literatura brasileira pelo clássico Sayers,¹ está inserida em contextos avaliatórios os mais diversos, do século XVII aos dias atuais. No poeta baiano, talvez o primeiro a tematizá-las, elas passam tanto pela prostituição e pelo sensualismo ímpar de negras e mulatas — ora cultuadas em elogios, ora desqualificadas em desprezo — quanto pelo papel social exercido pelo negro na sociedade colonial baiana.² A civilização branca lá difundida naquele século não parecia ser a dominante numericamente, a se julgar pelos versos do poeta polêmico ou daqueles que teriam ver-sejado como se fossem ele. Em algumas coplas, Gregório chega a apodar a terra de *grosseira e crassa*, onde não existe respeito por ninguém, *salvo quem mostra algum jeito/de ser Mulato*. Os versos podem apontar para um referencial em que os brancos “puros” fossem minoria quantitativa e, portanto, excluídos pelos mestiços nas relações sociais de um “pré-capitalismo” insipiente. Para se saber se realmente essa exclusão teria ocorrido, necessário seria examinar (e parece não haver dados confiáveis) o *status* de raça/cor dos proprietários de terra à época em que Gregório versejou na Bahia — provavelmente de 1682 a 1693.

A *História nova do Brasil* relata que o mulato, ainda que sendo livre, sofria o mesmo tipo de discriminação e limitações do negro escravo, pois o sangue era a marca do homem. Sem lugar definido no mercado de trabalho livre, não raro ele exercia o mesmo tipo de ocupação do escravo — atividades manuais e feitor, por exemplo — quando não se integrava à vadiagem. Sem possibilidades de ascensão social, uma oportunidade para afastar-se do meio em que vivia foi o internamento no sertão para ocupar-se com a pecuária.³ Penso sobre a possibilidade de esses pecuaristas terem-se transformado em prósperos senhores de engenho, ombreando-se, assim, com o branco. E ainda: seria necessário conhecer as diferentes acepções lingüísticas e conceituais de “mulato” na sociedade baiana do século XVII, fora do campo de significação relativo a “cor”, “raça”, “classe”, etc.,

além das ocupações que o mulato predominantemente exercia. Os versos citados intrigam na medida em que “mostrar algum jeito de ser mulato” não é o mesmo que “ser mulato”. A que características esse “jeito de ser” está referindo-se? Em um soneto o poeta diz que há mulatos sem-vergonha porque bajulam os homens nobres. Aqui, nova pergunta se coloca: Mesmo sabendo-se que o racismo no Brasil-Colônia partia do princípio da pureza de sangue do colonizador português, e o poeta, como descendente de colonizador fidalgo, parece endossar o princípio, a citação não estaria, antes de tudo, denunciando uma auto-imagem de inferioridade do mulato ao invés de racismo, auto-imagem essa encontrável até os dias atuais, devido a circunstâncias sócio-econômicas?⁴ E mais: a última estrofe da pesada sátira cujo refrão é *milagres do Brasil são*, em que Gregório contra-ataca o clérigo Lourenço Ribeiro, *Mulato muito ousado*, que zombara publicamente do poeta, reitera a condição de dominância antes apontada. O clérigo — comparado a cachorro — fala muito, não porque sabe, mas por ser mulato. Diz também que, entre os milagres do Brasil, é *cifra de perfeição* ser mulato, isto é, ter sangue de carrapato, exalar o odor de quem pratica dança africana, e usar roupas cheirando a intestino de certos animais. Esse retrato nauseabundo de Lourenço é o troco por ter ofendido ao branco, branco esse que se arrisca à sátira, ainda na dúvida sobre uma eventual punição: *se será amanhã delito/falar dele sem recato*.

Assim, caberia refletir se a exclusão denunciada pelo poeta não recairia sobre os mulatos, mas sobre os luso-brasileiros, porque em minoria numérica, não integrando as *cifras de perfeição*, ainda que se desconheçam estatísticas populacionais para a época contabilizadoras de raça/cor. Convém insistir em que seu pai era um fidalgo português, fidalguia que o poeta vai opor à do Brasil, originária, segundo ele, de um *Adão de Massapé*, ou seja, mestiço, tendo-se em vista que “massapé” significa “terra quase preta, boa para o cultivo da cana-de-açúcar”.⁵ Lembre-se também de que o negro “puro”, no geral escravo, não está em cogitação poética individualizada. Não havia lugar para ele na escala social do século XVII, não só devido a sua condição de mão-de-obra gratuita, como também sua coisificação/animalização, remanescentes de vetustas teorias religiosas que questionavam se tinha alma. Consequentemente, não figurava em poesia. Entretanto, em uma ou outra dentre as centenas de composições do poeta, o escravo é configurado ou ridicularizado em quadros coletivos, mais próximo de objeto do que de pessoa.⁶

Essa aparente contradição no tratamento da racialidade em Gregório de Matos pode ser esclarecida se, à questão de raça/cor, acoplarmos à de uma formação social no Brasil-Colônia de meados daquele século, constituída originariamente por brancos, à qual estariam ascendendo mulatos e em situação competitiva com aqueles, nos mais diversos espaços. Nessa formação eminentemente masculina — dado o papel marginal da mulher na sociedade do tempo — não se aceitaria a integração do mulato, em princípio um competidor crescente em número. Daí os versos condenatórios aos mulatos que apelam para meios bajulatórios ao branco a fim de ascender socialmente, quando o que se quer, na realidade, é impedir a ascensão. Daí, também, a desqualificação do clérigo e pregador Lourenço, de mesma profissão do poeta. Por outro lado, nem as mulheres nem os atores entravam nessa competição. As primeiras, tematizou-as pelo viés da sexualidade, inofensiva em termos de competição. Os segundos não ofereciam nenhum perigo na disputa de ofícios remunerados. Divisamos a questão por um aspecto prioritariamente econômico ao qual subjaz o racial: mulatos livres, porém descendentes de escravos, disputavam em condições de igualdade os espaços que deveriam caber ao legítimo colonizador lusitano e seus descendentes não miscigenados. No caso de Lourenço, o econômico é homólogo ao poder, ou seja, o clérigo e pregador mulato ocupa um posto na instituição eclesiástica, tal como os fidalgos Gregório e seu irmão Eusébio. É sob a categoria “poder”, e não propriamente “economia”, que Kothe analisa a questão, a propósito do soneto “Aos mesmos caramurus”, onde o satírico expressa racismo em relação à mestiçagem com o elemento autóctone:

Como a população do país tinha diversas origens raciais, Gregório optava pela minoria de cepa lusitana como predestinada a ter a posse da terra e a governar, contra uma eventual pretensão da elite nativa em assumir o comando.⁷

É ainda Kothe que vai colocar em seus devidos termos a antiga (mas não antiquada) polêmica teoria de Antonio Candido (1959), que data o início da literatura brasileira no século XVIII, a partir de quando se conjuga o universalismo literário com o singularismo da cor local, deixando de fora, portanto, o barroco. Essa teoria mereceu muitos reparos de Haroldo de Campos, especialmente pelo caso “Gregório de Matos”, que, segundo ele, é não só o nosso maior poeta barroco como também dos maiores de nossa literatura.⁸ Se, por um lado, Campos está mais voltado para o barroco/Gregório enquanto “efeito semiológico” — pode-se dizer — por

outro lado Kothe enxerga em sua poesia um “defeito artístico-social”: religiosidade de horizontes limitados e panfletarismo rimado na sátira, ambos perdidos no singular e que dificilmente levariam seus textos a alcançar um estatuto de universalidade. Acrescenta Kothe que, por esses (e outros) motivos,

Construir com ele o início do sistema da literatura nacional brasileira é falta de senso crítico quanto aos seus textos canonizados, é querer que ela se construa sobre características a ele atribuídas, com a exclusão de manifestações diversas que ainda não encontraram espaço.⁹

Na discussão a respeito das categorias “povo” e “nação”, Balibar inscreve as lutas históricas de classe na forma “nação” — apesar de elas representarem sua antítese — ao passo que Wallerstein inscreve a nação, com outras formas, no campo da luta de classes e distingue três grandes formas históricas de construção de povo: raça, nação e etnicidade. Já Balibar mostra o problema da constituição do povo — que ele chama de etnicidade fictícia — como uma questão de hegemonia interna, e analisa o papel desempenhado em sua produção pelas instituições as quais dão corpo às comunidades lingüística e racial. De qualquer forma, ambos os autores pensam as categorias de “nação” e de “povo” como construtos históricos, por meio das quais instituições e antagonismos atuais podem ser projetados no passado para conferir a relativa estabilidade nas comunidades em que o significado de identidade individual se torna dependente.

Se o homem negro, enquanto objeto individualmente poetizável, está praticamente ausente até o segundo século da colonização, distante de toda e qualquer teoria libertária, e se o mulato é ambigualmente satirizado, o mesmo não acontecerá dois séculos mais tarde, após a constituição da nacionalidade. A figura literária de proa aí é Castro Alves, que vai recompor o negro em outras coordenadas, ou seja, transfigurá-lo poeticamente pelos recursos da piedade e da compaixão. Na campanha abolicionista castroalvina, ele se desenha como ser digno de tutela, tão incapaz quanto o indígena. O chamado Poeta dos Escravos dará ao negro o tratamento romântico: o exilado, o pária social, o esquecido de Deus. Não está em jogo o homem inserido num sistema produtivo que não lhe remunera a força de trabalho. Talvez nem houvesse no Brasil de então horizontes capazes de descortinar semelhante visão. O romantismo do poeta desvia seu enfoque para as vítimas sentimentais da escravatura, cujas histórias femininas acabam em tragédia: a mãe que sofre

ante a separação do filho-criança, os amores impossíveis entre o branco e o não-branco representados respectivamente por senhora/escravo, os “parentes” da casa-grande: a ama-de-leite, a Mãe-Preta que criou os filhos da Sinhá, e a memória viva da África — o Preto-Velho, com suas histórias e feitiços. E, para emoldurar o quadro idealizado da escravidão: a personificação do continente africano esquecido de Deus, o navio negroiro — poetizado muitos anos após a extinção do tráfico — porém indispensáveis para que o poeta trabalhasse, ao nível internacional, a maior nódoa da nação, que a desidentificava com o mundo civilizado. Assim, a idéia de nação, politicamente construída em 1822, estava longe de completar-se efetivamente quarenta anos depois, quando vinham a lume os primeiros poemas de Castro Alves. Uma nação, cujo povo se dividia entre senhores e escravos que não lutavam por uma hegemonia interna, cujas etnias ignoravam a mais elementar noção de identidade individual, descombinava com o que havia de mais avançado na civilização branca, cristã e ocidental. Assim conformado, esse povo só poderia emprestar mesmo o *auri-verde pendão* de sua terra — um ícone “desiconizado” de nação — para encobrir tanta infâmia e covardia, bem como para servir de mortalha a ele próprio. O poeta baiano, imbuído dos sentimentos da escravidão enquanto nódoa nacional frente à comunidade internacional, deixava de lado a questão econômica, ou melhor, procurava inseri-la no bojo de um conceito de nação, cuja modernidade se assentava na garantia das liberdades individuais para os herdeiros de uma etnia que já as alcançara em todo o mundo dito civilizado. É o que se depreende dos versos escritos aos quatorze anos de idade, quando o menino-poeta já trabalhava romanticamente a idéia de “nação”:

Ah! não pode ser escravo
Quem nasceu no solo bravo
Da brasileira região.

Assim, as lutas abolicionistas de Castro Alves passavam ao largo das questões econômicas internas e externas que envolviam o Brasil com outras nações, a Inglaterra, por exemplo, bem como com os problemas da imigração. E mais: seus poemas eram lidos ou ouvidos por proprietários de escravos que, segundo já observou R. Sayers, *é duvidoso que alguns dos ouvintes ou leitores se deixassem comover a ponto de libertar escravos, pela mera recitação desses versos*.¹⁰ O poeta morreu dezessete anos antes de ver concretizada a abolição. Não assistiu às dificuldades que ela trouxe para a economia, quer nas lavouras nordestinas, quer nas fazendas de

café em São Paulo. Também não assistiu à marginalidade em que caiu a grande maioria dos negros, deslocados sem emprego para os centros urbanos e reforçando, assim, a discriminação racial. Dessa forma, o Brasil continuava, mais do que nunca, distante da modernidade idealizada de nação — a de homens livres numa sociedade não escravocrata. Com isso não se quer desconstruir o mérito poético de Castro Alves. Ao contrário: o jovem baiano agiu em sua época dentro de uma consciência possível, e, bem ou mal, deu passos em direção à luta pelos direitos humanos e de cidadania do negro, que atingirá seu ponto crucial mais de um século depois.

Em 1881, praticamente às vésperas da Abolição, é publicado um romance encenado em São Luís-MA, onde a miscigenação demorou a chegar e, por consequência, onde o preconceito se revelava a todo vapor. Trata-se de *O mulato*, de Aluísio Azevedo. Apesar de seus matizes naturalistas, a questão do branqueamento dos heróis e heroínas românticos, cujo protótipo é a escrava Isaura, constitui-se num ingrediente que não falta ao romance. Raimundo, filho de branco com escrava, tem olhos azuis, excelente caráter, educação na metrópole e é um perfeito *gentleman*. E mais: a sociedade maranhense nem ao menos manifesta o racismo pela aparência do discriminado, mas por sua essência, sua história pessoal. Raimundo sequer desconfia ser descendente de negro. A revelação lhe causa um choque, leva-o diante do espelho na tentativa de descobrir traços denunciadores de negritude. Ele próprio não a aceita. Em contrapartida, a namorada e prima Ana Rosa, branca “pura”, não se abala diante da revelação, continuando a amá-lo do mesmo modo. Assim, o romance tematiza um racismo *sui generis*, se comparado com as produções literárias anteriormente focalizadas: o que está em questão não é a cor, elemento de presença visível, como os mulatos da sátira gregoriana e a africanidade castroalvina, mas a descendência étnica, relatada pela história de família. Esse tipo de racismo não só indicia o nível de radicalidade que o problema alcançou no Maranhão, como também desmente a tese de que, pelo menos nos séculos passados, a classificação étnica aqui era/é feita mais pelo *status* social do indivíduo do que por suas características somáticas. Interpreto que Raimundo, aparentemente branco, educado na Europa e bem situado na escala social, é impedido de casar-se com a descendente de lusitanos de boa origem não tanto porque era filho de escrava, fato que poderia continuar encoberto, mas para não gerar filhos miscigenados cuja origem fosse denunciada na aparência, envergonhando os ascendentes da moça, disputando

com os descendentes deles o mercado de trabalho — motivo de rejeição na sociedade bem nascida. A imagem da mulher branca decai diante do senso comum, na medida em que, em nome do amor, ela tem coragem de enfrentar a sociedade branqueadora e gerar um mestiço.¹¹

Assim, pelo menos antes da Abolição, na literatura do século XIX (e no referencial?) via de regra não era o *status* que branqueava as pessoas, como se tem dito, mas a tentativa de se apagar sua origem negra para serem aceitas pela sociedade dos brancos. Isso parece explicar o fato de as Isauras românticas só preencherem espaços de poder no convívio com os brancos e despertarem paixões que fogem ao âmbito do meramente sexual quando são branqueadas, quando o paradigma negro ou mulato é ocultado na aparência. A Isaura de Bernardo Guimarães é assim descrita:

Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabeis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada.¹²

O mesmo paradigma perdura, como vimos, no chamado romance realista/naturalista. Compare-se a descrição de Isaura com a de Raimundo:

Raimundo (...) seria um tipo bem acabado de brasileiro, se não foram os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos; tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica de sua fisionomia eram os olhos — grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; (...) a frescura da epiderme lembrava os tons suaves e transparentes de uma aquarela sob papel de arroz.¹³

Em ambos os casos, o narrador faz sobressair os elementos descritivos da personagem que a inserem no mundo dos brancos e valorizam-na pela branquidade, apagando quase que por completo suas características da raça negra. Que essa técnica descritiva acontecesse apenas nos termos do cânone literário e político idealista romântico, não seria de espantar. No entanto, a tradição perdura em uma das narrativas mais significativas do movimento naturalista, além de ser tomada como exemplo de

denúncia do preconceito racial. Isso posto, uma conclusão: ao abordarem a questão racial, os autores dos textos focalizados se comportam ambigualmente, ou seja: procuram compreender (e levar os leitores a compreender) os mulatos no reino do branco não por suas qualidades intrínsecas de mulato, que nunca são exaltadas, mas pelo que guardam de material genético de sua origem branca. Vão denunciar o racismo, com certeza, mas douram a pílula, pois não literarizam o não-branco igualando as condições étnicas que lhe são inerentes. A apresentação de Raimundo é impressionante sob esse aspecto: tez morena e amulata, *mas fina*; a parte *mais característica* de sua fisionomia são *os olhos azuis, herdados do pai*. Poder-se-ia argumentar que se está cobrando do literário uma verdade referencial, politicamente correta, que ele não tem obrigação de agenciar. Creio que o argumento não procede: o racismo brasileiro histórico, à época decorrente de quase quatro séculos de escravidão negra, ao ser recriado na literatura, mesmo para denunciá-lo, impediu que escritores bem intencionados ultrapassassem os limites da caricatura no tratamento da questão. Acabaram por reduplicar a anedota que o viajante inglês Koster ouviu de um empregado seu, mulato, ao conversarem sobre a cor/raça do capitão-mor. Disse o empregado que este tinha sido mulato, mas que, a partir do momento em que se tornara capitão, perdera a cor.¹⁴

Assim, os mencionados escritores criam personagens mulatas que perdem a cor, passaporte de entrada na sociedade de dominância branca. Se o que acaba de ser dito não constitui grande novidade para os especialistas que trataram do assunto, a novidade que se propõe está na percepção de que esses escritores se encontravam, assim, perfeitamente inseridos no contexto idealista de reforma da sociedade da segunda metade do século XIX: o contrato social de garantia dos direitos e liberdades individuais, cujo objetivo só poderia ser alcançado mediante acordos democráticos entre os cidadãos. Ao contrário de Brookshaw, que afirma terem sido os escritores interessados na escravidão também *vítimas de todos os preconceitos e intolerâncias que rodeavam a questão da raça e da cor*, prefiro interpretar que esses escritores, certos ou errados, perseguiam um ideal de desracialização para atingir-se a fraternidade político-social que levasse ao abolicionismo e, com ele, se criasse a boa imagem de nação que, acreditava-se, a intelectualidade brasileira, os políticos progressistas e o primeiro mundo estavam esperando. O crítico inglês acerta em cheio ao observar que, em alguns casos, o escravo tinha de ser tematizado como branco, como exceção à regra de que o natural do negro era ser escravo, nos termos do pensamento dominante, *para não ofender as susceptibilidades de um público*

leitor fundamentalmente pró-escravatura.¹⁵ Cabe aqui uma reflexão: Não ofendê-las porquê? Para angariar adeptos à causa da abolição. O leitor pode achar que estamos politizando sobremaneira o comportamento dos autores de textos cujo assunto são as questões raciais. Embora não negando uma incipiente politização deles, (se não, teriam escrito sobre matérias mais “suaves”) cabe ainda outra reflexão: O fato de trabalharem discursos racistas ou semi-racistas em narradores e/ou personagens em seus textos ficcionais não significa que, como personalidades históricas, fossem também preconceituosos e intolerantes. Simplesmente trouxeram para a literatura o que testemunharam na realidade. A vitimização enxergada por Brookshaw só faria sentido se estivesse sustentada por alguma teoria (psicanalítica?) de rejeição inconsciente da Diferença racial, qualquer que seja ela, teoria essa que desconheço. O melhor exemplo é o de Alencar: anti-abolicionista no Parlamento, conseguiu, em *O tronco do ipê, exorcizar seus próprios fantasmas* — usando a expressão de Heloísa Toller Gomes — criando um romance que ajuda a compreender melhor as relações raciais no País.¹⁶

Não é diferente o caminho palmilhado pelos indianistas no que se refere à perda da cor: as idealizações do índio de um Gonçalves Dias e do mesmo José de Alencar podem ter correspondido, a bem da verdade, ao intento de assemelhá-lo ao colonizador original, não pela mitificação, mas por uma espécie de desracialização, como se a frase de ordem naquele instante de fortalecimento da nacionalidade problematizada fosse “Todos somos brasileiros”. O rebote dessa situação emerge com vigor na preparação dos festejos institucionalizados dos 500 anos da chegada de Cabral ao Brasil, quando a nacionalidade vive problemas agudos de ocupação de terra. De um lado estão o ministro Lauro Moreira, que preside a comissão das festividades, e o arquiteto Wilson Reis Netto, que projetou o Memorial do Encontro, a ser construído na praia da Coroa Vermelha, Bahia, cujo objetivo será exaltar a união das duas raças formadoras iniciais da cultura brasileira. Do outro lado se posicionam indígenas, antropólogos e ONGs, que acusam o projeto de neocolonialista, além de ridículo, e de simbolizar a idéia de uma cordialidade racial falaciosa. O índio Marcos Terena, defensor dos indígenas junto à ONU, avalia-o assim: *O memorial cristaliza uma interpretação ainda colonialista da história. Em muitas tribos do Brasil, não se faz idéia do que sejam os 500 anos. Os índios contam o tempo de outra maneira.*¹⁷ Uma leitura de alguns componentes da maquete do monumento revela resíduos da mitificação romântica: várias palmeiras nativas, na orla marítima e em meio à vila

onde vão morar os Pataxó, habitantes da região desde os anos 1970, reeditam uma pluralidade de Iracemas, com seu talhe de palmeira, que receberam o colonizador como hóspede, e logo por ele se apaixonaram. Essas mesmas palmeiras funcionam como seguranças (femininas) das ocas — reprodução da taba à época — na versão de Caminha. Lembrese dos termos da *Carta*, em que o escrivão elogia os corpos nus das mulheres, mais bonitos do que os das portuguesas, como se estivessem numa vitrina de ofertas. O monumento propriamente dito — três lâminas tremulantes e concavadas em alta tecnologia, de concreto revestido por mármore branco, encimadas por uma cruz — é uma metonímia de naus, signo de aeronave, e metáfora de nave espacial, a unir o passado o presente e o futuro sob o domínio do cristianismo. Caso o presidente da República venha a decretar esse Memorial, estaremos celebrando, romântica e ridiculamente, a expansão ultramarina do Portugal quinhentista. Através de um simulacro e numa espécie de *Disneyworld*.

Quanto à questão da categoria “classe”, Balibar e Wallerstein defendem três idéias em comum. A primeira, a de que a tese marxista de polarização das classes no capitalismo não é um erro, mas um ponto forte em sua teoria. A segunda diz que não existe um tipo ideal de classe (proletariado e burguesia), mas processos de proletarização e emburguesamento, cada qual envolvendo seus próprios conflitos internos. Assim, a história da economia capitalista depende de lutas políticas dentro do espaço nacional e do transnacional. A terceira idéia encaminha-se para a discussão de que a burguesia não pode ser definida pela mera acumulação de bens ou por investimentos produtivos. A burguesia, pelo menos na França, diz Balibar, não é parasita. Wallerstein afirma que o burguês não é o oposto do aristocrata. O primeiro também não acredita que o racismo seja a expressão da estrutura de classes. Ele é uma forma típica de alienação política inerente à luta de classes no campo do nacionalismo, em formas particularmente ambivalentes, tais como a racialização do proletariado, trabalho e consenso entre as classes na crise presente. Se essas colocações são válidas para a França de Balibar, não o seriam para as nações proletárias do Terceiro Mundo, suas massas empobrecidas, bem como os novos proletários da Europa Oriental e demais regiões pós-socialistas, declara ele. Todas essas têm um único inimigo: o racismo institucional e suas extensões ou antecipações. Acrescente-se a isso a confusão do particularismo étnico ou o universalismo político-religioso com ideologias que são liberatórias em si mesmas. Assim, a reconstituição da ideologia de classe em novas bases deverá ser

capaz de reagir contra o galopante nacionalismo e, para tal, ter uma pré-condição: um efetivo anti-racismo.

Em nossa literatura, dois escritores antecipam as questões postas no parágrafo anterior, proeminentes nos tempos de hoje, principalmente o racismo institucional: Lima Barreto e Jorge Amado. É amplamente conhecida a luta contra concepções racistas levadas a cabo pelo primeiro — Um Mulato no Reino de Jambom, como o nomeou M. Z. F. Cury.¹⁸ O braço direito do Ministro das Relações Exteriores do Barão do Rio Branco (1902-1912) foi Domício da Gama, mulato bastante claro, que o sucedeu por cerca de oito meses, depois de ter sido diplomata em vários países, inclusive embaixador nos Estados Unidos. Fantinati demonstra, no texto referenciado, como Lima Barreto flagrou, em escritos literários e não literários, o barão e seu assessor defendendo posições racistas, como no *Coisas do Reino de Jambom*, por exemplo: (...) “*não nomeava um secretário de legação sem lhe medir bem o ângulo facial, o cefálico, e examinar se o rapaz sabia dançar convenientemente*”. Em seguida cita a corroboração de Thomas Skidmore:

Durante o Império, tinha ajudado a escrever e editar publicações como o catálogo da exposição de Paris, de 1889. Podia, agora, utilizar todos os recursos do Itamarati para uma sofisticada campanha de propaganda. Desejava, acima de tudo, apresentar o Brasil como país culto. Uma das maneiras de fazer isso (e ele o fez) era preencher as fileiras do serviço diplomático com homens brancos que estrangeiros pudessem considerar civilizados e refinados — para reforçar a imagem de um país europeizado que se tornava mais branco.¹⁹

Em 1895 Domício da Gama já dizia que o negro se sentem incapazes de concorrer com raças mais ativas e inteligentes e que a república era branca e fora fundada com a pureza das raças fortes.²⁰

Em *Tenda dos Milagres* (1969), romance com parte encenada na contemporaneidade das figuras mencionadas no parágrafo anterior, Jorge Amado apresenta nova versão do racismo institucionalizado. Não mais no nível diplomático, porém no educacional. A boa imagem do Brasil no exterior, que continua de certa forma aquela que os abolicionistas queriam ver construída para satisfazer os estados-nações que já haviam extinguido o tráfico, aqui se transforma em imagens pluralizadas e contrapostas na instituição escolar: a Faculdade de Medicina da Bahia, palco de racismo, no passado; as escolas da mesma cidade, no presente narrativo, que negam o passado encenado através de um concurso de

redação, comemorativo do centenário do protagonista do romance. Passemos por cima das avaliações positivas e negativas feitas a esse livro (e à obra do escritor). Também deixemos de lado, por falta de espaço, a discussão sobre suas posições populistas ou não em face da questão racial, na defesa de uma utópica miscegenação de raças no Brasil / Bahia pairando acima de categorias políticas, sociológicas e filosóficas. De qualquer forma, é inegável que Amado trouxe uma contribuição significativa para a compreensão da história do racismo institucional como forma de alienação política inerente à luta de classes no campo do nacionalismo. De colegas romancistas antecessores, com exceção para Lima Barreto, dentre outros não tratados neste trabalho, Amado recebeu pelo menos quatro heranças, no que tange aos ingredientes da trama romanesca, que procuram amenizar, pela via do sentimentalismo, a tensão dos conflitos raciais: o amor sem preconceitos da mulher branca pelo mulato, levando-a a entrar em choque com a instituição familiar; o amor sexual do homem branco pela mulata, em continuidade a uma tradição que, em literatura, remonta a Gregório de Matos; a justificativa, disfarçando a mola-mestra do econômico, da disputa de espaços entre o mulato e o branco nos papéis sociais; e a necessidade de ver bem configurada a imagem do País no exterior. O romance organiza-se em dois espaços antitéticos, num tempo passado: a Tenda dos Milagres — o do saber mítico-popular — e a Faculdade de Medicina — o do saber científico-acadêmico. No primeiro, freqüentado pelos pobres, pontifica o mulato Pedro Arcanjo com sua teoria de miscigenação das raças:

A Tenda dos Milagres é uma espécie de Senado, a reunir os notáveis da pobreza, assembléia numerosa e essencial. Ali se encontram e dialogam iyalorixás, babalaôs, letrados, santeiros, cantadores, passistas, mestres de capoeira, mestres de arte e ofícios, cada qual com seu merecimento.²¹

No segundo, freqüentado pelos estudantes e mestres da burguesia, defende o racismo o professor arianista Nilo Argolo. Há não somente um fosso intransponível entre o saber popular e o institucionalizado, como também inversão de valores: o Reitor da Universidade Popular é bedel na Faculdade elitista. No tempo presente, a narrativa agencia esses fatos passados, suas interpretações contraditórias e sua valorização pela sociedade de consumo, por ocasião da comemoração do centenário de Arcanjo. Nos festejos ele é recriado por uma ótica verdadeira, enquanto homem do povo que aprendeu com a vida, e por outra falsa, como monumento, como sábio que se fez às custas da institucionalização do poder cultural: escreveu

seus livros como professor da Medicina e foi por ela incentivado. Na condição de homem do povo os pesquisadores o descobrem como um sábio autodidata, tendo contra si a repressão militar — livros que escreveu foram apreendidos pela polícia. O pai, homem de muitas mulheres, foi obrigado a servir na Guerra do Paraguai como recruta. Nessa visão, Arcanjo é também Ojuobá, incentivador de greve, contestador do nazismo e do racismo, preso por defender terreiros de candomblé. Devido a estudos, evoluiu das crenças africanas para o materialismo e contestou a ciência institucionalizada.

Ora, esse retrato pintado em pleno 1968, cem anos da personagem naquele ano que não terminou, não conjuga com o nacionalismo “heróico” do Brasil de então, em plena colheita dos louros do Golpe Militar de 64. Assim, em função do contexto ditatorial-nacionalista, a mídia divulga-lhe outro retrato, o de monumento: nele, tinha de sobressair-se a tradição militar da família. Seu pai, de recruta, passa a herói/general do Paraguai. O filho, projeta-se nos Estados Unidos (quem descobre Pedro Arcanjo é o Prêmio Nobel norte-americano Levinson), elevando o nosso nome pela autoria de obras glorificadoras do País. Ama e é amado por mulheres nórdicas — atestado de que o estrangeiro é despreconceituoso em relação ao brasileiro. Arcanjo configura-se como o exemplo típico do herói numa sociedade de racismo institucionalizado: mulato nascido na pobreza, que passa a ocupar lugar de destaque na sociedade devido ao saber autodidata. Afinal, Machado de Assis não foi assim? A exceção passa a ser a regra, e uma das epígrafes do romance diz tudo: Pardo, paisano e pobre — tirado a sabichão e a porreta, frase destacada de um relatório policial sobre a personagem. Esse discurso racista de que o negro e seus descendentes precisam destacar-se pelos estudos para ascenderem ao status do branco (como se este fosse sempre bem sucedido por ser instruído) foi e continua a ser amplamente disseminado. Desvia-se, dessa forma, a questão econômica para a educacional, exigindo-se do não-branco um a mais que o próprio branco nem sempre possui. H. R. Coelho mostrou como o branco major Quaresma, ao elevar-se à condição de letrado, ultrapassa os limites impostos pela sua condição social, pois o saber era privilégio dos doutores.²² Como falta de/ou baixa escolaridade e pobreza caminham lado a lado, o resultado é facilmente adivinhado: o não-branco deve ficar onde está. Veda-se-lhe, assim, qualquer possibilidade de emburguesamento, reforça-lhe a proletarização e institucionaliza-se o racismo na medida em que negritude e pobreza são um binômio no geral indissociável.

Na elaboração do conceito de *peoplehood*, Wallerstein desconstrói lucidamente as categorias “racismo”, “nacionalismo” e “etnicidade”, fazendo-as subjazer à de “classe”.²³ Acompanhemos de perto essa desconstrução, praticamente traduzindo os trechos do ensaio que vão fundamentar essas questões neste fim de milênio, em manifestações brasileiras de caráter literário-cultural. Nelas veremos como as exclusões do passado, antes analisadas, se traduzem no presente. O pesquisador em sistemas econômicos e civilizações afirma que é de se supor que “raça” seja uma categoria genética, com uma forma física visível, que “nação” seja uma categoria sócio-política, ligada a fronteiras de um estado, e que “grupo étnico” seja uma categoria cultural cujos comportamentos são transmitidos de geração em geração, e não ligados teoricamente a uma teoria de fronteiras de estado. Essas categorias são usadas quase sempre de maneira inconsistente, e em função de reivindicações políticas, para explicar porque as coisas são como são e não deveriam ser mudadas, ou porque são como são e não podem ser mudadas. A dimensão temporal de passado é central e inerente ao conceito de cidadania.

O autor pergunta porque alguém deseja ou necessita de um passado, uma identidade. Segundo ele, *pastness* é, por definição, uma assertiva do passado constante, não se podendo admitir que algum passado particular tenha mudado ou pudesse ter mudado.²⁴ O passado é geralmente considerado para ser inscrito em pedra e de modo irreversível. O passado real é, sem dúvida, nela inscrito, mas o passado social é inscrito na argila macia. Sendo este o caso, faz pouca diferença se definimos *pastness* em termos de grupos genéticos contínuos (raças), grupos histórico-sócio-políticos (nações) ou grupos culturais (grupos étnicos). Eles são invenções de *pastness*, fenômenos políticos contemporâneos. Wallerstein pergunta porque três diferentes termos modais se desenvolveram, quando um termo apenas deveria servir. Para respondê-lo, é necessário observar a estrutura histórica do capitalismo na economia mundial. O conceito de “raça” está relacionado à divisão axial do trabalho, na antinomia centro-periferia. O conceito de “nação” está relacionado à superestrutura política deste sistema histórico, os estados soberanos que formam e se derivam do sistema interestatal. O conceito de “grupo étnico” é relacionado à criação de estruturas domésticas que permitem a manutenção de amplos componentes de trabalhadores não assalariados na acumulação de capital. Assim, nenhum desses três termos está diretamente relacionado a “classe”. Então, quando a economia capitalista mundial se expandiu de seu lugar primitivo, a Europa — as concentrações de processos produtivos de

centro e periferia tornaram-se cada vez mais disparatadas e as categorias raciais começaram a cristalizar-se em torno de certos rótulos. É indiscutível que existem traços genéticos que variam consideravelmente entre as pessoas, mas não é óbvio que isso seja codificado em três, quatro ou quinze grupos reificados a que chamamos raças. Esse número é uma decisão social. Assim, raça e racismo são a expressão, o promotor e a consequência de concentrações geográficas associadas com a divisão axial do trabalho. Wallerstein cita como exemplo o fato de, décadas atrás, a África do Sul designar os homens de negócios japoneses que a visitavam não como asiáticos, conforme os chineses locais eram considerados, mas como brancos honorários. “Raça” não é a única categoria de identidade social usada. “Nação” é outra. Esta também deriva da estrutura política do sistema mundial. Os estados que atualmente são membros das Nações Unidas são criações desse moderno sistema. Muitos deles não existiam, nem como nomes nem como unidades administrativas, dois séculos atrás. A História mostra que, em quase todos os casos, a estatidade precedeu a nacionalidade, e não o contrário, como divulga o mito.

O pesquisador conclui que ambas as categorias são exigências ao direito de ter vantagem na economia capitalista mundial. Finalmente, na abordagem da categoria grupo étnico, mostra como as forças de trabalho precisam ser socializadas dentro de específicos e razoáveis conjuntos de atitudes. A cultura de um grupo étnico é precisamente o conjunto de regras em que os pais, pertencentes àquele grupo, são persuadidos a socializar as crianças. O estado ou o sistema escolar podem fazer isso, é claro. Mas eles procuram evitá-lo, realizando essa função particularística sozinhos, ainda que ela viole o conceito de igualdade nacional para que a realizem. Aqueles poucos estados dispostos a confessar tal violação estão sob constante pressão para renunciá-la. Mas os grupos étnicos não só devem socializar seus respectivos membros diferentemente uns dos outros. É a própria definição de grupo étnico que eles socializam de maneira particular. Então, o que é ilegítimo para o estado fazer, aparece como um comportamento voluntário de grupo defendendo uma identidade social. Isso, então, promove a legitimação da realidade hierárquica do capitalismo, que não ofende a igualdade formal perante a lei, a qual é uma de suas premissas políticas confessas. Assim, a etnização resolve uma das contradições básicas do capitalismo histórico — sua simultânea confiança na igualdade teórica e prática de desigualdade — e faz isso utilizando as mentalidades das estratificações do mundo do trabalho.

Entretanto, essas reflexões não se encontram na prática social na Bahia, palco das manifestações culturais abordadas sistematicamente neste trabalho. L. Sansone realizou uma pesquisa em Salvador, entre negros e seus descendentes. O resultado demonstrou uma grande heterogeneidade de experiências diante do racismo e das relações raciais, inclusive a crença no mito da democracia racial, o que corresponderia a uma atitude moral de busca de uma boa convivência social no enfrentamento da discriminação.²⁵ Um dos melhores exemplos dessa evidência sociológica foi a celeuma levantada em torno da letra de uma música popular gravada pelo cantor Tiririca — que foi parar na barra dos tribunais — em que se falava do fedor de uma negra e seu cabelo de bombril. O cantor esclareceu o equívoco, convencendo ao juiz de que, como ex-palhaço pobre, do interior do Nordeste, descendente de negros, fizera a música para a sua querida esposa, nem se dando conta do caráter racista que poderiam ver embutido nela. E acrescento: também não se dera conta de que estava fazendo propaganda (gratuita?) para um produto comercial. No entanto, as coisas não param por aí. Há algum tempo, presenciemos na TV uma advogada de defesa de determinada causa negra esbravejando contra o não reconhecimento da identidade. Mas ela mesma, negra, exibia o cabelo natural, porém alisado.

Não é difícil atribuir esse tipo de comportamento à alienação política, para usar uma expressão clássica. Guimarães expõe lucidamente que:

É pela restrição fatural da cidadania e através da imposição de distâncias sociais criadas por diferenças enormes de renda, de educação; e pelas desigualdades sociais que separam brancos e negros, ricos e pobres, nordestinos e sulistas, que o racismo se perpetua.

As elites brasileiras — os proprietários, empresários, intelectuais e classes médias — representam diariamente o compromisso (comédia, farsa?) entre exploração selvagem e boa consciência.²⁶

Precisamos também ter muito cuidado com a *boa consciência*, não transformando-a em má, se, ao se procurar a liberdade igualitária, cairmos nas malhas da imitação e/ou da censura. Sobre elas, é oportuno lembrar certa frase de uma crônica intitulada “Cuidado com a censura”, do insuspeito João Ubaldo Ribeiro, na seção “Ponto de Vista” de *O Estado de São Paulo*, enviada por uma amiga, sem data nem referência bibliográfica. O autor de *Viva o povo brasileiro* — romance cujo narrador se quer comprometido com a mestiçagem brasileira, conforme apontou M. N. Soares Fonseca²⁷ — lamenta nosso espírito de imitar tudo o que vem dos Estados Unidos,

ao criticar a substituição da palavra “mulato” por “negro”, no Brasil. Critica também o radicalismo de certas pessoas que pretendem abolir dos dicionários vocábulos que, apesar de uso corrente pela população do País, não são considerados por essas pessoas politicamente corretos. O romancista aponta para o perigo de, com o pretexto de se lutar contra discriminações, acabar-se caindo na odiosa censura. E acrescenta:

Durante a colonização espanhola na América Latina, reconheciam-se cerca de 80 categorias raciais, mas isso acabou. Está na nossa História, mas não está no modelo americano que, para usar a amistosa expressão tão cara aos argentinos, macaqueamos.

Finalmente, resta perguntar até que ponto o fundamental a captar sob o manto das “lutas” raciais não seria, a bem da verdade, uma nova forma de luta de classes que os próprios agentes dessas lutas ainda não estão em condições históricas de perceber. Caberia perguntar, ainda, se hoje, tal como no passado, o afro-descendente que branqueou, quer mediante a pura e simples ascensão sócio-econômica, quer mediante o desempenho excepcional em habilidades como a política, o esporte e a arte, sempre sofre o racismo no Brasil contemporâneo. Como, onde e em que condições ele se manifesta. A mídia tem noticiado o impedimento de negros de freqüentar locais “nobres”, até que se saiba com quem se está falando, como foi o caso recente de uma diplomata, hóspede de um hotel de luxo, confundida com uma prostituta. O raciocínio transformativo cultural arraigado no âmago da dominância branca, desde sempre, me parece claro: as etapas funcionam mais ou menos na seguinte ordem de idéias, no decorrer do processo histórico: negro: animal, bom de trabalho, escravo, minha propriedade, tem alma?, alforriado, pobre, meu empregado, meu diferente, mas com quem tenho obrigação da melhor convivência porque “somos uma democracia racial”. Nas práticas sociais, conforme demonstrado na pesquisa de Sansone; na cultura popular, quer via Tiririca (que reduplicou a *nêga do cabelo duro*), quer via cordel; na arquitetura-espetáculo; na literatura do passado e do presente, explode em artifícios o *mito da cordialidade geral brasileira* em busca de sua identidade enquanto nação unida em torno de ideais comuns, em que pesem as diferenças de etnia, de classe, de religião, de educação, de tudo. Dessa forma, ainda faz o maior sentido a observação do velho e lúcido marxista Ianni:

Antes de ser um fenômeno étnico e racial, demográfico ou cultural, a “questão racial” é uma expressão das tendências de acomodação, rea-

justamento ou expansão dos mercados de força de trabalho, em escala regional ou nacional. Esta é a suma natureza fundamental, que dá sentido às suas expressões sociais, culturais, demográficas, políticas, as quais, quando são vistas isoladamente, pouco elucidam o problema.²⁸

Tenho observado que a poesia negra no Brasil atual se fortalece e se encaminha para o rumo da construção de uma identidade que ultrapassa os limites do meramente originário, acolorado, miscigenado e mítico. Entretanto, boa parte das produções contemporâneas nos revela um quadro até certo ponto decepcionante. Não em decorrência de suas qualidades artísticas, de trabalho com a linguagem, que considero de bom nível na maioria absoluta das composições a que tive acesso, mas pelo desgaste temático. Via de regra, essa poesia se volta mais para um saudosismo de glórias passadas na origem, na Mãe-África, como se a identidade tivesse de ser construída com elementos e fatos congelados, na dura pedra. Ou então privilegia a lamúria, chorando a escravidão e o preconceito, pelo agenciamento de mitos de negritude. Ou, ainda, alimenta-se pela recorrência ao passado nacional, de opressão ou de vozes a ela contrárias, tais como Zumbi, Palmares e imagens-clichês castroalvinos. Gostaria de ver essa poesia — sem deixar de ser poesia, é claro — tematizando o negro e o mulato enquanto homem humano, na concreitude do mundo presente, nas relações socializadas de trabalho e lazer.

Encerro citando Bernd, que trabalhou aspectos da negritude literária em amplo espectro latino-americano: (...) o caráter revolucionário da poesia negra, dado pela passagem do sujeito da esfera da dependência para a esfera da responsabilização por si próprio, deverá projetá-la para além dos exíguos atuais limites.²⁹

NOTAS

¹ SAYERS, 1958, 62. Nas páginas subseqüentes, o autor apresenta um quadro descritivo da presença do negro e do mulato na poesia de Gregório de Matos, mas não analisa as incoerências de que se falará a seguir.

² Prefiro continuar adotando o termo “negro”, ao invés de “afro-brasileiro”, aplicando também ao Brasil as colocações de Grant e Orr (1996) para a questão na América do Norte: O nome composto aproxima, de forma historicamente equivocada, a condição dos africanos e seus descendentes à de descendentes de outras etnias.

³ SANTOS, 1965. p.82.

- ⁴ Veja-se como tais circunstâncias se presentificam num romance tido como de temática avançada — o homossexualismo: *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, no prefácio que escrevemos para uma de suas últimas edições: MALARD, 1997. p.9-22.
- ⁵ DIAS (1985, 24) interpreta “Massapé” como máscara primitiva, signo de precariedade e “mau acabamento”, burlesco estigma da inferioridade imposta ao colonizado.
- ⁶ Salvo raríssimas exceções, a omissão do negro escravo na literatura vai perdurar até fins do século XIX. Veja-se, sobre o assunto, para esse século, REIS: 1987. p.20 e segs.
- ⁷ KOTHE, 1997. p.341.
- ⁸ CAMPOS, 1989. p.35.
- ⁹ KOTHE, 1997. p.343.
- ¹⁰ SAYERS, 1958. p.221.
- ¹¹ A propósito: Numa entrevista com a atriz Marieta Severo para o *Jornal Hoje*, em que, perguntada se o seu neto e de Chico Buarque de Holanda, filho do músico negro baiano Carlinhos Brown, não era vítima de preconceito, por ter avós famosos, ela respondeu que o preconceito existe.
- ¹² GUIMARÃES, s.d. p.10.
- ¹³ AZEVEDO, 1954. p.56-57.
- ¹⁴ A anedota foi lida em PRADO JUNIOR, 1963, 104. Entretanto, o autor narra-a para ilustrar que no Brasil a classificação étnica se faz mais pela posição social. Leio-a de maneira diversa: quando o não-branco ascende aos postos do branco, ele venceu mais uma etapa na luta pelos mesmos direitos de cidadania em determinada formação social, deixando, portanto, de ser inferior àquele último.
- ¹⁵ BROOKSHAW, 1983. p.30.
- ¹⁶ GOMES, 1988, p.46.
- ¹⁷ TERENA, 1998, 11. O Caderno traz ampla reportagem sobre o assunto, às páginas 4/1, 4/10 e 4/11, bem como a reprodução da maquete que analisamos.
- ¹⁸ Referência ao título do livro sobre esse escritor, da autoria de CURY (1981). Refere-se, ainda, para a compreensão atual do racismo em Lima Barreto: FANTINATI, 1995. p.103-125.
- ¹⁹ FANTINATI, 1995. p.113.
- ²⁰ *Ibidem*, p.108-109.
- ²¹ AMADO, 1969. p.117.
- ²² COELHO, 1981. p.62.
- ²³ WALLERSTEIN (1991, 71-85), no capítulo individual da obra citada em colaboração com Balibar — *The construction of peoplehood: racism, nationalism, ethnicity*. Não encontrei uma boa tradução para *peoplehood*. Tal como *neighbourhood* se traduz como “vizinhança”, “qualidade do que é vizinho”, o termo remete a “qualidade do que é pessoa, gente”.
- ²⁴ Também não foi encontrado um vocábulo que traduza a idéia contida em “*pastness*”. Por analogia a *weakness*, fraqueza, qualidade de fraco, o termo remete a “qualidade de passado”.
- ²⁵ SANSONE (1996). As relações raciais em *Casa-Grande & Senzala* revisitadas à luz do processo de internacionalização e globalização. In: MAIO, Marcos C., SANTOS, Ricardo V. (org.) (1996). *Raça, ciência e sociedade*. Apud COSTA: 1997, p.176-197. Esse ensaio de Costa é fundamental para a compreensão crítico-comparativa das diferentes correntes teóricas sobre o multiculturalismo, tais como as posições de Taylor (1993), Kymlicka

(1989), Raz (1994), Walzer (1993), Habermas (1996), Honneth (1994) e os brasileiros Antônio Sérgio A. Guimarães (1995) e Fábio Wanderley Reis (1997).

²⁶ GUIMARÃES, 1995. p.42.

²⁷ FONSECA, 1996. p.104. Segundo a autora, o romance se constrói a partir das metáforas da antropofagia e do estupro vistas como formas ambivalentes do assujeitamento do outro, mas também como possibilidade de convivência entre os contrários.

²⁸ IANNI, 1966. p.44.

²⁹ BERND, 1987. p.144. O capítulo IV desse livro traz uma boa análise da poesia negra brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Martins, 1969.

AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. São Paulo: Martins, 1954.

BALIBAR, Etienne, WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, class: ambiguous identities*. Translation of Etienne Balibar by Chris Turner. London-New York: Verso, 1991.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p.30.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

COELHO, Haydée Ribeiro. "Retórica da ficção e do nacionalismo em *Triste fim de Policarpo Quaresma*: a construção narrativa em Lima Barreto". Belo Horizonte: Faculdade de Letras — UFMG, 1981. (Dissertação reprografada).

COSTA, Sérgio, WERLE, Denilson Luís. Reconhecer as diferenças: liberais, comunitaristas e as relações raciais no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 49, p.176-177, nov. 1997.

CURY, Maria Zilda F. *Um mulato no Reino de Jambom*. São Paulo: Cortez, 1981.

DIAS, Ângela Maria. Gregório de Matos: sátira. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

FANTINATI, Carlos Erivany. O negro na obra de Lima Barreto. *Miscelânea*, Assis, v.2, p. 103-125, 1995.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes afro-americanas: a alteridade em suas várias faces. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.4, out. 1996.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GRANT, Ruth W., ORR, Marion. Language, race and politics: from: black" to "african-american". *Politics & Society*, v. 2, n. 24, 1996.

- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Racismo e anti-racismo no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 43, p.42, nov.1995.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- JORNAL HOJE. Rede Globo de Televisão. Brasil: 4 abr. 1998.
- KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: UnB, 1997.
- MALARD, Leticia. Amaro, o mau Bom-Crioulo. In: CAMINHA, Adolfo. Bom-Crioulo. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: Universidade Federal Fluminense/Pró-Memória, 1987.
- SILVA Benedita da. Raça e política. Entrevista a Miriam Dolhnikoff, Fernanda Peixoto e Omar Ribeiro Thomaz. *Novos Estudos CEBRAP*, n.43, p.23, nov. 1995.
- SANTOS, Joel Rufino dos et al. *História do Brasil*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- TERENA, Marcos. Entrevista. *Folha de S. Paulo: Ilustrada*, 3 abr. 1998. p.4-11.

O não-lugar da literatura*

Eneida Maria de Souza

Em texto de 1958, *Mocidade no Rio e Primeira Viagem à Europa*, Gilberto Amado relata suas impressões de viagem, ocorrida em 1912, e expressa a admiração que sente por Paris, a capital do século XIX:

Não sei dar lições de prazer. E como ensinar o que não se aprende? Quem precisa de mestre para ser feliz na França e conhecer Paris, jamais conhecerá Paris ou será feliz na França. Nasce-se para entender a França; o entendedor de Paris não se faz. E por infinitas razões, umas de resto legítimas, entre as quais, por exemplo, a do meio em que se foi criado. É aí que se forma a sede, a fome do que Paris pode nos dar.¹

A impossibilidade de fornecer lições de prazer sobre a cultura francesa é motivada pela naturalização do saber, entendida no sentido de um dom de quem nasce em ambiente propício ao aprendizado espontâneo de uma civilização modelar. As condições para se penetrar nessa cultura se baseiam na ênfase concedida ao indivíduo bem-nascido, que prescindiria do aprendizado conseguido pelo esforço e a livre-iniciativa, o que resultaria na legitimação de um conhecimento como privilégio de poucos. Ter os olhos voltados para a Europa e aceitar o culto do estrangeiro como atitude própria de determinada classe social suscitam ainda a questão da dependência cultural dos países periféricos, inseridos no conflitante fogo cruzado da imitação e da cópia de idéias, prática igualmente reduzida a um pequeno número de pessoas. O desejo de se igualar ao outro atinge requintes de despersonalização, a ponto de o sujeito se apagar como indivíduo e de apelar para o reconhecimento internacional, diluindo-se na imagem alheia ao invés de se impor na sua subjetividade. A pretensa particularização e originalidade do conhecimento é tributária de um espírito de classe, de natureza estereotipada, atingindo dimensões universalistas e homogêneas.

Ribeiro Couto, em visita a Paris, em 1935, irá também reforçar o laço entre o saber do sujeito que viaja e a sua experiência de leitura, ao contemplar a cidade como cenário de ficção montado por seus escritores ilustres.

O olhar subjetivo dirigido à cidade é, contudo, mediatizado pela literatura, que irá fornecer as pistas de reconhecimento dos lugares simbólicos, registrados e ficcionalizados pelo gesto do escritor, responsável pela construção de signos urbanos a serem decifrados por um leitor especial. Ter na bagagem um guia turístico não se compara à prática de leitura do intelectual que viaja com outro tipo de bagagem, que lhe permite penetrar, mais facilmente, na cultura do país visitado: “Esta noite quem sabe, se eu for olhar de perto a fachada de Notre-Dame, sou capaz de ver lá em cima, perto do sino, o perfil de Quasímodo (e Esmeralda andar por aí). É por isso que, no Jardim de Luxemburgo, ainda há pouco, vi Jean Valjean levando pela mão Cosette, que tossia. “Os Miseráveis” e outros romances lidos na meninice andam a seguir-me os passos, neste fim de tarde.”²

A posição desses narradores, vista de forma privilegiada e distinta em relação à dos turistas, funciona como exemplo para se refletir sobre um dos possíveis lugares ocupados pela literatura, entendida na sua condição de produto ideológico e fruto de espírito de classe, uma vez que a sua legitimação é dada pelo gosto burguês. Esses defensores da alta cultura, dotados de formação européia e conhecedores de critérios estéticos capazes de distinguir o bom do ruim, o bonito do feio, o superior do inferior, não suportam encontrar, nas ruas de Paris, “os turistas de Chicago, que fazem ‘Paris em cinco dias’, amontoados num *autocar*, enquanto as mil e uma cidades de Paris desfilam”.³ Visitar a cidade em ritmo apressado e desprovido do embasamento necessário para entendê-la seria o equivalente a substituir a prática livresca pelo convívio com a cultura de massa — manifestação espúria que “banaliza o saber e homogeneiza o gosto” — considerando-se os efeitos provocados pelos processos de modernização e de democratização impulsionados pelas viagens. Passar os olhos superficialmente sobre os lugares — e não se aprofundar nos pormenores significativos dos cantos das cidades — traduziriam um certo tipo de interpretação generalizada do saber, que não se detém no particular, comportamento próprio de quem vive em culturas “menos avançadas”. Segundo esses viajantes, a “universalidade de superfície” constitui a atitude intelectual freqüente do brasileiro, o que o distinguiria da tendência à especialização encontrada nos franceses, pela sua capacidade de fornecer conceitos nítidos e equações inteligíveis.⁴

Com esses exemplos, retirados da tese de doutorado em História Social de Thaís Pimentel, intitulada *De Viagens e de Narrativas — Viajantes Brasileiros no além-mar (1913-1957)*,⁵ pretendo discorrer sobre o não-lugar da literatura diante dos estudos culturais, com base no preconceito

existente na relação entre o conceito de literatura e o de classe social. A partir do estabelecimento de lugares institucionais e simbólicos do discurso literário, tais como o da academia, da universidade e hoje, com força mais evidente, o do mercado, procede-se à historicização do conceito, com o objetivo de apontar o traço de complexidade na fixação desse discurso. A prática interdisciplinar, funcionando como mecanismo de abertura para o trânsito entre os discursos das ciências humanas, exerce papel importante nesta reflexão. Nessa operação, o literário se dilui e se transforma através de múltiplas inserções, desfazendo-se de pretensas singularidades, ao ser convocado a entrar como componente ativo na rede interdisciplinar — seja como *texto-cópus* utilizado nas interpretações dos demais discursos, seja como disseminador dos conceitos de ficção e de narratividade, procedimentos enunciativos bastante explorados pelo ensaísmo atual.

O debate que hoje se realiza com relação aos estudos culturais e aos estudos literários se ancora em preconceitos oriundos de fontes distintas, além de se apresentar como ultrapassado, se levarmos em conta que, no princípio do século, a elite intelectual brasileira desconhecia estarem os movimentos de vanguarda procedendo ao questionamento da noção de arte como peça de museu e valorizando outras manifestações culturais, como a publicidade e o jornal. Mesmo aqueles que não utilizavam a experiência de viagem como parâmetro para as preferências estéticas se nutriam, igualmente, das leituras e do ambiente europeizado, hábito frequente cultivado, até meados do século XX, pela classe letrada brasileira. Em virtude das mudanças de costume propiciadas pela modernização crescente nos países periféricos, a literatura, discurso que até então concedia *status* e importância a quem a ela se dedicava — principalmente na condição de escritor — vê-se inserida no rol heterogêneo e pouco nobre da multiplicidade discursiva, destacando-se aí a presença da mídia. Os estudos culturais, ameaça que paira no interior dos estudos literários e comparatistas, teriam, no entender de seus detratores, a marca de uma denominação espúria que a academia americana levou adiante a partir das pesquisas inglesas. Esses estudos passam a ser considerados como os responsáveis pelo atual descaso da literatura, deslocada de seu pretense lugar e desprovida de sua devida importância.

A insistência na defesa de uma especificidade da literatura no meio de outras manifestações culturais deve-se à desconfiança da crítica diante da prática interdisciplinar, lugar teórico que comporta o cruzamento de diversas disciplinas e o apagamento das diferenças relativas ao

conceito de autonomia. A luta por territórios e a posição defensiva da crítica contra a falta de critérios de valor na escolha dos objetos culturais revelam a necessidade de controle desse estado de turbulência no qual a literatura se acha inscrita. E se, atualmente, a abolição de hierarquias discursivas corresponde ao semelhante descrédito diante das diferenças entre classes sociais, tais como o juízo do gosto e da preferência estética, como entrar na discussão dos valores da arte e da literatura a partir de parâmetros que fogem do controle institucional e participam do jogo competitivo do mercado?

Diante da quebra da hegemonia dos discursos causada pela relativização dos paradigmas teóricos, a crítica tradicional, ao invés de se valer desse fato como rentável, o acusa pela neutralização valorativa do texto e pelo nivelamento da recepção. Os critérios de qualidade estariam sendo esquecidos em favor do consumo fácil do texto literário e da sujeição da obra ao gosto mediano do leitor, o que resultaria na posição igualmente condescendente da crítica cultural, voltada para os discursos das minorias e das transformações verificadas no plano da estética e do valor literário. Essa é a posição que a crítica literária tradicional tem defendido, de modo radical, como argumento de resistência à ameaça de diluição dos estudos da literatura no âmbito dos estudos culturais.

A tendência desse discurso crítico é ainda a de supervalorizar humanisticamente a literatura, conferindo-lhe não só estatuto pedagógico, mas impregnando-a de função hegemônica no interior das ciências humanas, por ela se revelar na sua capacidade heurística, antecipando o que mais tarde se configuraria nos discursos da ciência. (Freud é um dos cientistas que mais acreditaram no valor antecipatório da ficção, por tê-la utilizado de forma sistemática na construção de sua teoria psicanalítica). Esse raciocínio, pautado por critérios temporais, baseia-se na concepção causal das descobertas científicas, que, configuradas através de linguagens diferentes, constitui um resquício do saber moderno, ao fixar hierarquias e propôr verticalidades na operação interdisciplinar. Repensar a questão em termos de simultaneidade temporal e não apenas de coexistência espacial das idéias representa um passo adiante na discussão, o que permite a abertura para a relação interdisciplinar, segundo uma ordem transversal e contaminadora, em que se relativizam os princípios de anterioridade e de posterioridade das descobertas. Nesse sentido, torna-se temerária a defesa de um discurso a partir de seus componentes originais e particulares, capazes de se manterem independentes graças à força ilusória de suas propriedades intrínsecas.

A polêmica carece, contudo, de conhecimento teórico, principalmente da parte de quem não aceita o fato de estarem os estudos literários sujeitos a interpretações de ordem filosófica, social, histórica, psicanalítica ou política, em detrimento da análise dos princípios norteadores da literatura. A saída metodológica para o exercício interdisciplinar, iniciada de forma mais vigorosa com o estruturalismo, propiciou à teoria da literatura a convivência com um instrumental analítico que tanto acentuava o aspecto teórico das disciplinas quanto o potencial imagético e narrativo de suas proposições. As lições de Jacques Derrida, de Roland Barthes, de François Lyotard, de Michel Foucault, de Freud e Lacan, para mencionar alguns entre tantos, podem ser hoje revisadas — e digo revisadas, pelo fato de já se constituírem como lições — por terem rompido os limites dos campos disciplinares, estabelecendo a cooperação entre arte, literatura e teoria, e por terem entendido que nessa relação, nomeada por David Carrol de *paraestética*, o processo não implica o fim da teoria ou da arte, mas a sua revitalização mútua: nem a idealização da estética, nem a supremacia da teoria.

As questões de cada campo deveriam ser consideradas de modo dinâmico e em permanente movimento, por estarem justamente os conceitos carentes de definição fixa e de lugar teórico estabelecido.⁶ Estratégias críticas são criadas com base no intercâmbio processado entre os discursos, sem que haja o desprezo pela teoria ou a glorificação da literatura, como alguns teóricos assim se comportam: substituir um pelo outro, como é o caso de Richard Rorty (a visão edificante da literatura e a sua capacidade de persuasão cumpriria o papel dos argumentos filosóficos, desprovidos da força narrativa) ou mistificar o discurso literário em relação à teoria religiosa e filosófica — como assim procede Nietzsche.⁷

Considerar que a função crítica da literatura é a de não constituir um lugar especificamente literário, mas de deslocar todos os lugares teóricos e literários, é uma das maiores descobertas de Derrida, transcorridos mais de trinta anos. A desconstrução da verdade não deve ser identificada nem com a literatura em geral, nem com uma forma de literatura ou algum acontecimento dentro da história da literatura, pelo fato de o deslocamento nunca ter ocupado um lugar numa escrita particular. A relativização dos valores espaciais permitiu ao filósofo criar o espaço teórico relacional por excelência, o *entre*, em que os conceitos são utilizados *em relação*, sem vínculo com entidades substanciais. Dentro dessa perspectiva, desprovida de caracterização imanentista dos objetos, em que o exterior constitui a dobra do interior e não a parte estranha

que remete para o fora da relação, comprova-se o deslocamento como categoria capaz de movimentar o raciocínio interdisciplinar — derrubando conceitos fixos e verdades consagradas pela cristalização de lugares e pela atomização dos interiores.⁸

Do ponto de vista da crítica brasileira, Silviano Santiago irá produzir o conceito de *entre-lugar* do discurso latino-americano (1972), na esteira do universo teórico de Derrida, com vistas a refletir sobre o caráter paradoxal desse discurso, interpretando-o igualmente em termos relacionais e sem a marca de categorias identitárias substancialistas e imobilistas. A lição do filósofo francês permitiu a Santiago ampliar o conceito relativo às relações interdisciplinares para a discussão sobre questões de dependência cultural, nas quais os textos das culturas hegemônicas não representariam valores absolutos e autoritários, mas estariam participando do diálogo crítico iniciado pela literatura dos países periféricos.⁹

A ausência de um lugar fixo para o saber não se circunscreve apenas ao discurso literário, pois a questão abrange todo e qualquer tipo de discurso. Por essa razão, o debate em torno dos lugares disciplinares tem cheiro de fruta passada e já deveria estar produzindo outros frutos que enriqueceriam os estudos literários comparatistas e culturais. Pode-se, inclusive, interpretar o retrocesso teórico como tendência comum aos guardiães dos princípios estéticos, cuja perda constituiria o fantasma dos estudos literários contemporâneos. A posição elitista da crítica, desprovida de pudor e disposta a retomar o desgastado binarismo referente à classificação literária, que diferencia a alta da baixa literatura, não estaria ensaiando uma forma de poder de classe, que, uma vez enfraquecida, mais se empenha no desejo de reativá-la? Tem sido ainda grande o esforço da crítica em nomear os discursos que não se enquadram nos critérios da alta literatura, escolhendo-se, entre vários termos, ora o de *paraliteratura*, o de *contra-literatura*, ora o de literatura *parapolicial*, correndo-se sempre o risco de uma classificação equivocada.

Se esse discurso crítico abandonasse o sentimento de perda e reelaborasse o luto de maneira a aceitar a presença, embora faltosa, da literatura no sistema cultural da atualidade, poder-se-ia atenuar o valor de propriedade exigido para os diferentes tipos de discurso. Uma vez que o objeto literário encontra-se, há muito tempo, desprovido da aura e transformado em mercadoria, recalcando-se o traço do trabalho que o produziu, torna-se igualmente difícil identificar o repertório de leituras do escritor. Esse sentimento de perda estende-se ainda à memória, que tanto pode ser cultivada como o reduto das grandes obras presentes na

biblioteca dos autores, quanto como resquício de outras manifestações culturais, entre as quais aí se inclui o universo da cultura de massa. As palavras de Ricardo Piglia, em texto publicado na Revista *Travessia*, são esclarecedoras a esse respeito: “A memória tem a estrutura de uma citação, é uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve em nome de outrem e que não se pode esquecer. Manejar uma memória impessoal, relembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. Claro que nem sempre se trata, como vocês podem imaginar, da memória de Shakespeare. (Nem sempre se trata, quero dizer, da grande tradição cultural). Os materiais dessa memória alheia aparecem freqüentemente sob a forma degradada da cultura de massas; constrói-se com as formas estereotipadas da cultura popular. Não se recebe a memória de Shakespeare mas se recebe a memória dos filmes de Hollywood e isso Puig soube narrar como ninguém”.¹⁰

A memória dos escritores contemporâneos, assim como dos viajantes deste final de século, muito se distancia daquela apontada no início deste texto. A tradição cultural, entendida no sentido mais correto, configura-se como força ativa do passado, categoria sempre em movimento que se constrói de forma dinâmica ao longo do tempo. Os filmes de Hollywood, outra vertente dessa tradição cultural, são capazes de gerar narrativas e sedutoras ficções, estranhas ao paradigma literário tradicional ou à memória proustiana, mas que se acham vinculadas ao imaginário popular de grande parcela de leitores.

Conhecer países, levado pelo desejo de aprimorar experiências e filtrar subjetividades, com vistas ao auto-conhecimento e ao domínio do saber, não se enquadra mais no espírito do viajante-leitor contemporâneo, ciente de suas limitações e em busca de outros valores. Do mesmo modo que o contato com o estrangeiro traduzia o *status* social e o gosto estético do viajante, o convívio com a literatura propiciava a formação humanista e superior dos leitores. Os turistas que, durante as viagens, conservam na memória referências midiáticas e não apenas literárias, comportam-se de jeito semelhante aos leitores e críticos da considerada “baixa literatura”, imune a um julgamento valorativo e inserida como nota de rodapé aos textos que compõem o cânone tradicional. Borges, contudo, já nos alertara para a relação ambígua do escritor latino-americano com o imaginário universal da literatura, fazendo da paródia seu projeto criador, sob a forma de uma nota de pé de página referente aos livros da grande biblioteca mundial. *A História Universal da Infância* é a reescrita, pelas margens, de micro-histórias que embaralham a certeza

do centro e o colocam em tensão com as particularidades nacionais. Ou como ainda considera Piglia, "As ficções atuais situam-se além das fronteiras, nessa terra de ninguém (sem propriedade e sem pátria) que é o lugar mesmo da literatura mas que, ao mesmo tempo, se localizam com precisão em um espaço claramente definido."¹¹

Compete ao leitor a tarefa de preferir a leitura da cidade por meio de um repertório composto de citações intelectualizadas ou de outra natureza. Criticar a leitura apressada dos signos urbanos e o desconhecimento dos verdadeiros tesouros aí escondidos traduz uma concepção ainda racionalista do comportamento intelectual moderno, que defende o conhecimento como traço diferencial de certa classe social. Felizmente, nos dias atuais, os mal-nascidos talvez consigam desfrutar, ao seu estilo, dos prazeres que a cidade de Paris oferece: seja em momento mais popular, como aquele transcorrido durante a Copa do Mundo, seja em encontros específicos, dos quais escritores e intelectuais brasileiros participaram por ocasião da Feira do Livro do Brasil, ocorrida em 1998. A cidade-luz, privada no século XX do título de capital, encontra-se povoada de imigrantes de todas as partes do planeta, os virtuais construtores de narrativas urbanas que pululam das periferias e se infiltram nas grandes avenidas. Narrativa pós-moderna, construída com fragmentos de culturas diversas e composta de personagens cuja sina são o constante deslocamento, o embaralhamento de identidades e a crise social, sintomas da falta de representatividade de classe e do apagamento do sentido de nação. A alta cultura encontra-se, paradoxalmente, disseminada nas baixas esquinas do mundo: nos viadutos de Nova York, na bolsa de valores de Tóquio e no centro das maiores cidades brasileiras.

NOTAS

* Este texto foi apresentado no 6º. Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado em Florianópolis, em agosto de 1998.

¹ AMADO, 1958. p.171.

² COUTO, 1935. p. 40.

³ *Ibidem*, p.41.

⁴ AMADO, p.308.

⁵ PIMENTEL, 1998.

⁶ Cf. CARROL, 1987.

⁷ "In this book (*Philosophy and the mirror of nature*) Rorty offers a powerful internal critique of the basic assumptions and aspirations of analytical philosophy. He concludes that philosophy should be conducted in a more open and relaxed manner and that it should see its role primarily as 'edificatory'. That book does not have a lot to say specifically about political philosophy, though the implications of the overall argument were clear enough. However, during the 1980s Rorty increasingly turned his attention towards politics. In this context he argued for the superiority of imaginative literature to philosophical argument both as a way of gaining a richer understanding of human life and as a more effective means of persuading people to adopt more attractive principles and practices. Rorty advocated what he called 'redescription', the practice of modifying our descriptions to make what we describe look better or worse, as the appropriate form of dialogue about political values; and the masters of redescription, for Rorty, are not philosophers but novelists". BAUMEISTER, Andrea T., HORTON, John. *Literature, philosophy and political theory*. In: *Literature and the political imagination*. London, New York: Routledge, 1996, p.11.

⁸ "The crisis of literature takes place when nothing takes place but the place, in the instance where there is no one there to know". This minimalist notion of literature situates literature in a (non) space "between" — in this essay Derrida argues this point in terms of Mallarmé's use of the paradoxical figure of the *hymen* — and treats it as a relational rather than substantial entity. When literature is almost nothing in itself, it paradoxically reveals the most about itself and the crisis located both inside and outside itself. "CARROL, David. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. Op. Cit., p.103.

⁹ Cf. SANTIAGO, 1973.

¹⁰ PIGLIA, 1996. p.53.

¹¹ *Ibidem*, p.54.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

BAUMEISTER, Andrea T., HORTON, John. *Literature, philosophy and political theory*. In *Literature and the political imagination*. London: New York: Routledge, 1996.

CARROL, David. *Paraesthetics*. Foucault, Lyotard, Derrida. New York, London: Routledge, 1987.

COUTO, Ruy Ribeiro. *Chão de França*. São Paulo: Nacional, 1935.

SANTIAGO, Silviano. *Por uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PIGLIA, Ricardo. *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*. *Travessia* — Revista de Literatura. Florianópolis, n.33, ago-dez, 1996.

III

CIDADES/TERRITÓRIOS/IDENTIDADES



Libertella



Piglia



Scliar

Múltiplas identidades/ textos peregrinos

Haydée Ribeiro Coelho

A identidade cultural tem sido tanto objeto de reflexão teórica quanto matéria para a literatura. Nesse sentido, este estudo busca refletir sobre esse aspecto em dois textos literários,¹ publicados neste final de milênio. Procura evidenciar também o modo de produção dessas narrativas, considerando sobretudo a diversidade temporal e espacial a que se reportam.

A propósito do relacionamento entre espaço e identidade, é importante assinalar a contribuição de Edward Said. Em "Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas",² mostra o papel da cultura na experiência imperial, a luta pela geografia e a formação das identidades culturais como "conjuntos contrapontuais".³ O deslocamento espacial, vivido pelas personagens nas duas narrativas, torna possível pensar ainda em "migrações multidirecionais"⁴ que transformam as trocas simbólicas. Esse caminho apenas esboçado aqui atravessa essa abordagem em várias direções.

O título deste estudo me foi sugerido, em parte, pelo livro *Doze contos peregrinos*, de Gabriel García Márquez. A menção às "coisas estranhas que acontecem aos latino-americanos na Europa"⁵ impulsiona uma série de questionamentos sobre a identidade no final do século XX. Latino-americanos deslocam-se para geografias européias. Vivem um ritual de passagem, experimentam o trânsito de serem "outros" em um espaço que é semelhante e diferente, ao mesmo tempo, daqueles de onde vieram.

O termo "peregrinos" tanto acena para o destino peregrino dos personagens como para o modo de produção dos textos. As notas, baseadas em viagens reais do autor pela Europa, transformam-se em sessenta e quatro contos. Seu caderno de anotações, inadvertidamente levado ao lixo, impulsiona outros escritos para a composição de trinta contos. Desse, restam dezoito. Da seleção rigorosa do autor sobram apenas doze. Essa paráfrase da peregrinação dos textos do escritor colombiano acena para o processo de reescritura. Coloca-nos, ainda, diante de outro aspecto bastante presente nos textos contemporâneos: o questionamento

entre memória, realidade e ficção. Entre a crônica e o conto, esses textos têm ainda uma natureza liminar.

Aprendizagem peregrina: representações do exílio, da loucura e da morte

Escritos no intervalo de dezoito anos, os contos de García Márquez aparecem datados, conforme anotações do autor, de 1976 a 1982. Alguns deles, acham-se associados a situações de limite como a experiência do exílio (“Boa Viagem, senhor Presidente”); a loucura (“Só vim telefonar”) e a morte (“Dezessete ingleses” e “O rastro do teu sangue na neve”). Há uma voz que norteia a história das personagens. No entanto, os diálogos instituídos no interior do texto quebram a autoridade dessa voz única.

De onde vêm e quem são esses latino-americanos dessas narrativas de García Márquez? Um presidente exilado; um ex-revolucionário, uma babá de Puerto Rico; uma atriz de variedades e um mágico mexicanos; uma viúva de Rioacha; uma brasileira e um casal de jovens pertencentes a uma “estirpe provinciana”, oriundos de Cartagena de Índias. Essa diversidade social e nacional cruza fronteiras, se expõe a situações do “outro” e, ao mesmo tempo, denuncia o “cá” e o “lá”.

Em “Boa Viagem, senhor Presidente”, o exílio do presidente deposite de um país antilhano coloca-o em contato com sua própria pobreza e a miséria de onde veio. Nesse texto, o presidente come na “pensão de pobres” em um restaurante ironicamente denominado “Boeuf Couronné”; mora em Genebra em um hotel de quarta categoria no bairro de la Grotte; vive entre imigrantes asiáticos e “mariposas da noite” e faz compras de roupas no Mercado de Pulgas. Aparentemente, em um primeiro momento, é a condição do alto que aproxima o casal antilhano do presidente. Paradoxalmente, no entanto, são a miséria e a solidão que unem, no exílio, pessoas de condição bastante desigual.

Os estrangeiros, no caso latino-americanos, não são focalizados de maneira genérica. Há, por exemplo, um estrangeiro, marginalizado socialmente, que explora o outro estrangeiro, seu compatriota. Ao lado desse, há ainda o imigrante latino-americano que usufrui da representação de exótico diante do europeu. Homero Rey de la Casa, motorista de um hospital, como outros choferes de ambulância, “tinha acordo com empresas funerárias e companhias de seguro para vender serviços dentro do próprio hospital, sobretudo a pacientes estrangeiros de escassos recursos”.⁶ Também Lázara, sua esposa, porto-riquenha, para aumentar

seus exíguos rendimentos, preparava jantares “para senhoras ricas que se exibiam a seus convidados fazendo crer que eram elas as autoras dos excitantes pratos antilhanos”.⁷

Sob a perspectiva do exílio do presidente deposto, a volta às terras antilhanas vai de encontro a uma utopia, possível de constatar em outros escritores, exilados políticos latino-americanos, como, por exemplo, Darcy Ribeiro. No caso específico de “Boa Viagem, senhor Presidente”, a volta significa colocar-se “à frente de um movimento renovador, por uma causa justa e uma pátria digna”. O exílio, constituindo-se como espaço de aprendizagem política, permite que, no estrangeiro, o presidente deposto, em outro lugar, veja seu país e, por extensão, a América Latina como “um continente concebido pela merda do mundo inteiro sem instante de amor: filhos de raptos, violações, de tratos e infames, de enganos, de inimigos com inimigos”.⁸

A referência, que aparece no conto à amizade entre o presidente deposto e Aimé Césaire, não se faz por acaso. Conforme Maria Nazareth Soares Fonseca, o *Cahier d'un retour du pays natal*, de Aimé Césaire, “projeta o traçado de uma poética do grito, identificada com a herança negro-africana e com os matizes da oralidade antilhana, caribenha”.⁹ Através desse elo com Aimé Césaire, García Márquez insere seu conto em uma tradição político-literária contestadora, compromissada em associar projeto literário e projeto político.

A questão da identidade político-cultural, nos contos destacados, aparece dimensionada também pelo tema da loucura, caro a Cervantes e aos espanhóis. Em “Só vim telefonar”, é precisamente no caminho de Barcelona que a personagem Maria de la Luz Cervantes, atriz de variedades, submete-se a uma travessia para as “profundas do inferno”. García Márquez utiliza uma situação quotidiana, transformando-a em insólita. Uma pane no carro de Maria de la Luz Cervantes leva-a equivocadamente a um hospício. A frase, que intitula o conto, mostra-se esvaziada de sentido pelas figuras autoritárias do hospício visto como “pátio empedrado de um edifício enorme e sombrio”. A atmosfera de sombra permeia o conto através dos sonhos premonitórios de Saturno, marido de Maria (“sonho de pântano”, Maria “vestida de noiva em farrapos e salpicada de sangue”) e das imagens, presentes em “penumbra do dormitório do hospício” e o “lúgubre refeitório medieval”.

A litografia do general ditador Francisco Franco “que presidia o lúgubre refeitório medieval”¹⁰ do sanatório torna-se emblemática no

conto. O hospício reproduz espacialmente a exclusão da liberdade política. No entanto, a lucidez de Maria, mexicana, torna visível o mundo das sombras (das “profundas do inferno”), do hospício e da Espanha sob a ditadura de Franco.

O Mago Saturno, marido de Maria, apesar do conhecimento que tem da representação e da magia, torna-se incapaz de perceber as artimanhas do discurso político representado pelo diretor do hospício. Maria permanecerá naquele espaço até que o mesmo seja visto em ruínas e Maria “muito lúcida”, encontrada “na paz do claustro”. O prestigeador Saturno realiza sua mágica maior: transforma a lucidez de Maria numa loucura mansa. Maria de la Luz Cervantes, no desenrolar do conto, torna-se a estrangeira de si mesma, conforme a concepção de Julia Kristeva. Vive duplamente o estranhamento quer seja pela circunstância político-cultural, quer seja pela condição subjetiva.¹¹ O ato contestador da personagem que “tira da parede do refeitório a litografia do generossíssimo”¹² vem de encontro à reação de Maria dos Prazeres, personagem feminina cujo nome dá título a outro conto do autor.

Nesse texto, o narrador flagra a personagem através de um gesto não menos inusitado: a compra de um túmulo no morro de “Montjuich”. Esse detalhe leva o leitor a conhecer parte da vida de Maria dos Prazeres e de seu destino de estrangeira e de prostituta na terra da Catalunha. Ao invés da “louca fugitiva das Américas”, como pensava o vendedor da funerária, Maria dos Prazeres é brasileira, amazonense. Vendida pela mãe aos quatorze anos em Manaus a um oficial de um barco turco, “é abandonada sem dinheiro, sem idioma e sem nome no “pântano de luzes do Paralelo”.

Para proteger-se *post-mortem*, Maria dos Prazeres compra seu túmulo no morro de “Montjuich”. Essa atitude acha-se associada à lembrança do cemitério de Manaus, transformado pelos aguaceiros de outubro, em “pântano nauseabundo com os ataúdes rachados flutuando no quintal de sua casa com pedaço de trapos e cabelos de mortos nas rachaduras”.¹³ O pântano associa-se às idéias de morte e de fragmentação.

Maria dos Prazeres, ao refugiar-se “em um muito antigo e nobre povoado de Grácia”, contraria sua condição de estrangeira e de prostituta. Sua casa, transformada em refúgio, parece uma “vitrine de um antiquário”, contestando, dessa forma, possíveis relações de causalidade entre espaço e personagem. Essa vivência entre duas ordens sociais bastante diferentes é propiciada pelo único visitante mais assíduo, o conde de

Cardona que escutava “óperas italianas em versões históricas, tomando aos poucos uma tacinha de vinho do Porto que durava até o final dos discos”,¹⁴ enquanto ela preparava para os dois “os pratos favoritos dos Catalões de estirpe”.

A preparação da morte em vida, culminando com a escolha do túmulo no alto do morro e a encenação da própria morte, acha-se permeada pelo contexto histórico espanhol, em que Franco mandava fuzilar os anarquistas e todos aqueles que desejavam a Catalunha livre.

Politicamente, Maria dos Prazeres assume o anarquismo e a contestação no cemitério de “Montjuich”, reescrevendo, na lápide dos anarquistas, os nomes apagados pela força política repressora. Como bárbara, como estrangeira, desnuda a barbárie do “outro”, do centro hegemônico espanhol em relação à América Hispânica.

A noção de barbárie às avessas é enfocada também por García Márquez, em outro conto, como “Dezessete ingleses envenenados”. Prudencia Linero, oriunda de Rioacha, ao desembarcar em Nápoles, sente “o bafo de caranguejos podres do quintal de sua casa”.¹⁵ Motivada pelo desejo de conhecer o Papa, encontra uma Nápoles marcada pela atmosfera de morte e de ameaça. O táxi, que a leva até ao hotel, se parece a um “carro fúnebre”; as ruas eram desertas e ela e o motorista de táxi pareciam “os únicos seres vivos numa cidade de fantasmas”. A cidade apresenta “um labirinto de ruas”, e o hotel, em que se hospeda, se assemelha a “um galinheiro”. É através do olhar da personagem que as marcas da guerra se insinuam: o subemprego, a escassez da comida, culminando na visão delirante dos dezessete ingleses mortos.

A experiência do estranho nos contos assinalados decorre do exílio, da loucura e da morte. “O rastro do teu sangue na neve”, último texto que termina o volume dos doze contos peregrinos, desenha, de forma simbólica, o caminho entre os continentes latino-americano e europeu. Os pontos de ligação entre eles acham-se demarcados pelo rastro, vestígio do sangue de Nena Daconte. Ao contrário de muitas outras personagens, Nena Daconte e Billy Sánchez de Ávila, jovens recém casados, pertencem a uma “estirpe provinciana” de Cartagena de Índias. Condição com essa condição, Nena Daconte “irradiava o sol do Caribe” e Billy Sánchez de Ávila era “alto, atlético e tinha as mandíbulas de ferro dos valentões tímidos”.¹⁶

No final do conto, a morte de Nena Daconte, jovem bonita e recém-casada, cria uma situação insólita para o leitor, dividido entre a

banalidade do quotidiano (uma ferida no dedo) e o destino trágico da personagem, cujo sangue se esvai pela mão.

Em Paris, a sala muito pequena da recepção de um hotel cria um contraste com a presença de Billy Sánchez, portador de “onze maletas” e “nove caixas de presentes”. Impedido de penetrar nesse outro universo cultural, a racionalidade parisiense parece-lhe mesquinha: “Nunca entendeu o mistério da luz da escada que se apagava antes que ele chegasse ao seu andar, nem descobriu a maneira de tornar a acendê-la”.¹⁷

Nena Daconte, ao contrário, conhece os códigos culturais europeus. Esteve no internato de la Châtellerie, em Saint Blaise, na Suíça; falava quatro idiomas e dominava o sax-tenor. A sedução de Billy Sánchez pelo brinquedo grande, “Bentley conversível”, leva-o a ignorar o rastro de sangue na neve de Nena Daconte. Submetido à mercadoria, é incapaz de interpretar os códigos culturais que vão além da simples mercadoria.

García Márquez mantém, nos textos enfocados, o realismo mágico através do qual institui um questionamento implícito e necessário do conceito de realidade, desestabilizando definições que parecem dadas pela “natureza das coisas”.¹⁸

Pela travessia das personagens, focalizadas em viagem, tema bastante presente no final do século XX, como se pode constatar nas produções acadêmicas¹⁹ e também nas literárias, García Márquez possibilita abordar o olhar de personagens oriundas de diferentes territórios da América Latina para vários espaços europeus. O enfoque da identidade permite assinalar outras configurações como “*grupos hegemónicos y subalternos en el centro*” e também “*encontrar en el centro relaciones de centro-periferia*”.²⁰ Associado a esse aspecto, tem-se outro. Diz respeito à descrição do “*desde donde se habla o se reflexiona y sin dejar de inscribir el lugar desde donde se habla en aquello que se habla*”.²¹

Através dos diálogos e dos olhares das personagens e da voz do autor implícito, há um questionamento do sentido de barbárie, atribuído aos povos colonizados, aos latino-americanos, no caso. As personagens femininas, nos contos ressaltados, são responsáveis por conceder outras significações, diferentes daquelas que foram atribuídas, ao “*outro*”, ao colonizado.

Levando-se em conta que as migrações multidirecionais modificam as trocas simbólicas, é importante pensar não só no latino-americano, no contexto do século XX, que se desloca para a Europa, mas também refletir sobre o imigrante europeu que, oriundo de diferentes territórios, também

se estabeleceu na América Latina e, sobretudo, no Brasil. O rastro de sangue de Nena deixado sobre a neve, no conto de García Márquez, abre as fendas na neve “pura” européia. Se o sangue é morte, é também vida. É a consciência dessa que permite falar naquela. Se o conto, “O rastro do teu sangue na neve”, institui simbolicamente o itinerário entre os continentes latino-americano e europeu, o romance, *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, narra o trajeto de imigrantes europeus judeus/ russos para o Brasil.

Justapondo espaços, territórios e “eus”

Utilizando-se da fragmentação narrativa, Moacyr Scliar torna móvel, movente o destino do narrador, amigo “real”/ imaginário de Noel Nutels.

O contraponto entre o destino de Noel e o do narrador suscita representações de identidade judaica, brasileira e indígena. O relacionamento Literatura e História, e a ligação entre a memória coletiva e uma memória inventada sugerem a abordagem d’*A Majestade do Xingu* como uma biografia de Noel Nutels. O texto, de maneira criativa, flagra momentos da história de judeus na Rússia e no Brasil, entrelaçando-os àqueles atinentes aos brasileiros e aos índios.

A primeira guerra mundial, o nazismo, o movimento migratório dos judeus russos para o Brasil,²² a política de Vargas e a participação judaica nos movimentos político-sociais brasileiros (1964, por exemplo) tecem uma memória viva, iluminando, de maneira constelar, aspectos históricos, muitas vezes, enfocados com base em uma única versão.

A fundamentação bibliográfica do livro de Moacyr Scliar vai sendo costurada ao destino das personagens, seja em território estrangeiro, seja em território pátrio, permitindo que pessoas e terras do Brasil sejam vistas pelo olhar do imigrante que percebe o Brasil à distância e por aquele do estrangeiro que se estabelece em diferentes regiões (Brasil urbano, Brasil central), sob diversas condições sócio-políticas. A sobreposição de territórios, desenhados nos diferentes sujeitos, permite evidenciar um jogo transcultural²³ que se institui na fabulação narrativa.

Moacyr Scliar, ao utilizar-se de um procedimento narrativo semelhante àquele usado em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, vale-se de um narrador que, próximo da morte, conta sua história a um interlocutor. Através desse recurso, a linguagem viaja para diferentes

tempos e espaços. O narrador e Noel têm origens comuns: são judeus que saem de aldeias (*shtell*) russas em direção ao Brasil.

A viagem, como elo de ligação entre a Rússia e o Brasil, se por um lado sugere um percurso linear, por outro propicia uma multiplicidade de olhares; a utilização do duplo; a invenção de histórias dentro de histórias através da metalinguagem; a inserção do texto no contexto da História; a escrita de cartas imaginárias a Noel e ainda o entrelaçamento de vários outros textos.

Em território russo, as diferenças espaciais, político-partidárias e étnicas aparecem. Como exemplo das primeiras, cito aquela existente entre um *shtell* (aldeia) e uma cidade cosmopolita. Dentro do território russo, os judeus estão sempre ameaçados pelo *pogrom*.²⁴ O contexto revolucionário russo acena para momentos difíceis, sobretudo na época de Stalin.

Do lado de cá, o olhar do imigrante transfigura o que vê e a paisagem, em que habita, passa a ser vista também a partir da vivência que carrega de sua cultura. Assim, quando o narrador fala de Laje do Carhoto, localidade em que Salomão, pai de Noel Nutels, se estabelece, a pequena cidade de Alagoas é nomeada como “um schtel alagoano”.

O navio “Madeira”, casa provisória de Noel e do narrador, ao realizar o trajeto de Hamburgo ao Brasil, aproxima os dois imigrantes. As diferenças/semelhanças entre os destinos no Brasil são determinantes para a construção de olhares sobre a mesma paisagem.

O narrador lojista, estabelecido em São Paulo, no bairro Bom Retiro, apresenta-se ao leitor como “um covarde, imóvel” como os objetos que o cercam: “novelos de lã”, “prateleiras”, “cadeiras”, “talão de notas”.²⁵ Enquanto Noel “era o Novo Mundo”; aquele constitui-se como “um barco à deriva tentando lá chegar”.²⁶ Noel, “em movimento”, era “brasileiro como a onça, brasileiro como o saci” e Noel, “índio judaico”, percorre “sem cessar as trilhas do Brasil Central”.²⁷

Esses olhares duplos sobre o Brasil, o de judeu lojista e o de Noel “em movimento” desdobram-se, através de “eus”, criando uma tensão enunciativa bastante diversa. Têm-se, então, um “eu” narrador que se identifica com aquele do judeu lojista; o “eu” Noel Nutels e o “eu” que se faz passar por Noel Nutels (através da escrita das cartas ao filho Zeca). O narrador capta o olhar de Noel sobre os índios; o olhar dos índios sobre si mesmos e o olhar dos exploradores sobre os índios tanto por estrangeiros como pelos próprios brasileiros.

A narrativa vai sendo também um espaço onde as trocas culturais correspondem à aprendizagem e à formação do escritor judeu em terras brasileiras. Sob essa perspectiva, o escrever estaria ligado a vários aspectos. No romance, é mostrado que a “culpa judaica” pesa sobre todo judeu, “de país em país”,²⁸ de região em região. No caso do narrador, além da culpa judaica, acompanham-no aquela pela morte do irmão e a inveja do destino bem sucedido de Noel. O narrador, para redimir-se, revela não a cicatriz de origem que possivelmente Noel carregaria como judeu, mas aquela que obteve através da coragem e do heroísmo. Com a narração da vida de Noel desfaz-se a “imagem negativa do judeu (...) então explorada para fins políticos, tanto pela diplomacia como pela imprensa, e disseminada em revistas, livros e jornais”.²⁹

Inserindo a construção do romance no debate sobre a *transculturalização* e sobre a hibridação³⁰ das tradições de classes, etnias e nações, Moacyr Scliar mostra um narrador que, em sua loja do bairro Bom Retiro, se submete a um solitário aprendizado de leitura. Não só lê os livros de que dispõe, mas reinventa-os, devolvendo-nos, através de suas leituras, um romance em que se entrecruzam, de forma tensionada, a cultura judaica, a brasileira (atravessada pela cultura indígena e pelo processo de globalização).

O medo judaico, às representações bíblicas de devoração (Jonas devorado pela baleia); e aquelas da ceia de *shabat* e do “*Guefilte fish*” se justapõem às imagens do canibalismo e de antropofagia, caros à representação dos brasileiros. Esse aspecto aparece nos sonhos “estranhos” que condensam índios/cossacos; paisagens brasileiras/russas;

Voltava para a Rússia, e encontrava os índios reunidos com os cossacos em plena aldeia, era a celebração da primeira missa, mas que celebrava era o *schochet*, e de repente o Noel aparecia com um macaco no ombro.³¹

A figura do profeta, devorado pela baleia tal como aparece no texto bíblico, desdobra-se em outras imagens que dizem não só da transformação das identidades judaica e brasileira como também da própria narrativa. A mobilidade das águas do Atlântico e da travessia escrevem de modo imóvel/móvel sobre o “mar interior”:

Um mar imóvel ominosamente imóvel, em cujas profundezas vivem seres estranhos, polvos e, um enorme peixe que nada em silêncio esperando pelo profeta que deve devorar, ou por seu substituto, o rapazinho que, saltando do Madeira foi resgatado das ondas, mas que não escapou incólume.³²

No lento aprendizado do judeu russo, vivendo em terras brasileiras, surge o canibal capaz de “devorar profetas, ou, na falta desses, sacerdotes”.³³ Do “lápiz impuro” do lojista surgem “a cópia dos grandes escritores”, anotações sobre as mercadorias vendidas e também uma cópia/invenção dos escritos de Anchieta. Reescrevendo histórias de canibalismo e de antropofagia, o narrador evidencia a realidade histórico-cultural brasileira, marcada pelas diferenças, pelas desigualdades e pela violência da colonização em relação aos índios.

No romance, o narrador reinventa histórias que se entrecruzam com outras por ele já narradas. Assim, o fio trágico de uma história pode e vai desencadear uma outra que se mostra trágico-cômica. Em um determinado momento da narrativa, nos é contado o destino do pai do narrador que perde o braço em um atropelamento, ficando sem sua única força de trabalho. Esse fato propicia o aparecimento do tema do canibalismo e da antropofagia inserido no cotidiano da pobreza.

José, servente e encarregado de limpeza, migrante de uma tribo do Norte para o interior de São Paulo, pratica o canibalismo em sua casa. Ao contrário do banquete farto dos índios da costa brasileira, José e sua família se valem de “restos hospitalares”, tal como o braço do pai do narrador, deixado como lixo hospitalar.

Aproveitando sua aprendizagem a respeito da História do Brasil em relação ao padre Anchieta e aos índios, o narrador maquina de outra forma essa lição doméstica. No contexto do “lápiz impuro” e do “mar interno”, na fabulação do narrador, a índia Jaci, que acompanha os passos de Anchieta, é incapaz de lê-lo, mas reinventa os versos do missionário, traduzindo-os de forma oral.

No relacionamento índia Jaci e escrita, Moacyr Scliar ressalta um dos aspectos fundamentais que têm sido objeto de reflexão: a questão da oralidade e o poder da escrita, como tão bem abordou Angel Rama em *A cidade das letras*. Na linguagem impura do narrador, o padre Anchieta sente surpresa, angústia e inquietação diante dos gestos de Jaci. Reinventando histórias, o narrador se transforma em um “judeu canibal”, um selvagem “capaz de apavorar até mesmo o manso jesuíta José de Anchieta”.

Os olhares diferenciados do narrador em *A Majestade do Xingu* possibilitam a visualização de Noel Nutels em diferentes situações: entre os índios; como real/imaginário autor de cartas destinadas a Zeca; como colecionador e, ao mesmo tempo, como possível produtor de inscrições de banheiro.

Entre os índios, a imagem de Noel contrapõe-se à de João Mortalha. Enquanto Noel cria “unidades sanitárias aéreas/para salvar os remanescentes/das vítimas de posseiros, madeireiros, traficantes/burocratas et reliqua”,³⁴ João Mortalha representa o logro e a ameaça de extermínio dos índios. Para tomar posse das terras indígenas, vale-se de um expediente usado no período colonial: a morte feita através de roupas de um “bexiguento” deixadas “nas trilhas dos índios”.

Através de um hipotético diálogo entre João Mortalha (um grileiro) e Noel Nutels, Moacyr Scliar procura desfazer, de forma irônica, o este-reótipo construído para o judeu:

Agora João Mortalha não entende mais nada: um judeu russo sai de sua terra, forma-se em medicina — para acabar no meio do mato, cuidando de índios? Que história é essa? Nunca viu um judeu, mas só os imagina em lojas, ganhando dinheiro. Sempre pensei que judeu gostasse de grana fácil, murmura, não de índio.³⁵

As cartas do narrador, como se fossem de autoria de Noel Nutels, destinadas ao filho Zeca, contextualizam os anos da ditadura militar no Brasil. Por outro lado, o grupo comunista de Zeca passa a aceitar o narrador comerciante pela mediação de Noel. A escrita das cartas resolve aparentemente o desafeto do filho em relação ao pai. No entanto, o que se ressalta sobretudo é o momento político e histórico a que as cartas se reportam.

Angel Rama, ao abordar “A cidade escriturária”, trata dos grafites dizendo que “atestam autores marginais às vias letradas, muitas das vezes alheios ao cultivo da escritura”.³⁶ Nestor García Canclini,³⁷ em um sentido semelhante, mostra como os grafites desafiam as linguagens institucionalizadas.

No contexto da repressão política de 1964, no Brasil, o narrador de *A Majestade*, o Xingu flagra Noel como possível autor de inscrições encontradas em banheiros. Dentre elas destaca-se aquela que teria dado muita dor de cabeça ao major Azevedo. Os dizeres são os seguintes: “A mulher do major Azevedo tem cabelo no cu que dá medo”.³⁸ Essa irreverência desafia a linguagem repressora política que passa a escrever “a cidade letrada” de outra forma.

O contraponto entre o olhar do “judeu lojista” e o de Noel “judeu índio” é mantido até o final da narrativa. O judeu comerciante, procurando homenagear o amigo morto, pensa em transportar a loja “Majestade”,

no bairro Bom Retiro, para o Xingu. “A Majestade do Xingu” iniciaria os índios “à arte da compra”.

Através de um texto irônico, Moacyr Scliar percorre os meandros difíceis da questão da identidade, tendo em vista a migração, a heterogeneidade da cultura brasileira e o processo de globalização.

Cicatrizes, vestígios diversos falam de destino de homens, de mulheres cujas diferenças étnicas e sociais cruzaram as fronteiras do Brasil, embrenhando-se por ele, habitando-o, concedendo-lhe outra geografia. Essa migração de fora para dentro encontra correspondência com a migração interna e externa. No entanto, a geografia do corpo atravessa múltiplas fronteiras, deixa seus rastros muito além delas, traz as histórias das culturas e suas representações.

Gabriel García Márquez enfoca olhares de latino-americanos sobre a cultura européia. Sob essa perspectiva, a noção de barbárie fica relativizada, na medida em que as formas autoritárias de poder não se circunscrevem aos espaços latino-americanos.

Moacyr Scliar atualiza o debate sobre a identidade no final do século, tornando seu texto num palco, onde encena a transculturação e o entrecruzamento cultural. Através do seu romance, evidencia como a História do Brasil está intimamente ligada à dos imigrantes e, no caso à dos judeus. A sobreposição de tempos, de territórios permite situar a questão das identidades num contexto mais amplo de reflexão sobre a cultura.

Nena Daconte, em *Doze contos peregrinos*, deixou seus rastros de sangue na neve branca européia; o narrador de *A Majestade do Xingu* multiplicou-se em “eus” diversos para que, sob diferentes olhares, fossem vistas as culturas judaica, brasileira e indígena.

Esse texto fala de pagadas, de caminhos sobre a questão da identidade em narrativas deste fim de século. Tendo em vista a complexidade dos aspectos que a identidade envolve, o tema pode seguir outros rastros, dependendo de onde se fala e de onde se olha a cultura.

NOTAS

¹ Vejam-se os textos de GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Doze contos peregrinos*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1992 e de SCLIAR, Moacyr. *A Majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

² SAID, 1995. p.33-98.

³ *Ibidem*, p.88.

⁴ CANCLINI, 1997. p.311.

⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, 1992. p.10.

⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 1992. p.31.

⁷ *Ibidem*, p.32.

⁸ *Ibidem*, p.42.

⁹ FONSECA, p.119.

¹⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, 1992. p.116.

¹¹ KRISTEVA, 1994. p.10.

¹² GARCÍA MÁRQUEZ, 1992. p.119.

¹³ GARCÍA MÁRQUEZ, 1992. p.139.

¹⁴ *Ibidem*, p.50.

¹⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, 1992. p.164.

¹⁶ *Ibidem*, p.223.

¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 1992. p.241.

¹⁸ Ver WASSERMAN, 1998. p.173.

¹⁹ Pessoalmente, ministrei um curso com o tema sobre a viagem e orientei a dissertação de Livia Cristina Guimarães, intitulada *Estrangeiro de mim. Viagens, viajantes e suas estranhas identidades*, conforme bibliografia mencionada.

²⁰ ACHUGAR, 1994. p.27. Para o crítico, isso implica, “entre outras coisas, no sólo una revisión de ciertas categorías — como sugiere García Canclini respecto de las gramscianas — sino de la idea de que el centro a nivel simbólico y discursivo está atravesado hoy en día por las categorías de género, de raza, de orientación sexual, además de las económicas y sociales”. (Idem, 27). Veja-se também, a propósito desse aspecto, o texto ACHUGAR, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (A propósito de lugares, pasajes y territorios). In: MORAÑA, Mabel (Dir.) *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericana*. University of Pittsburgh. Pittsburg, v.64, n.176-177, jul.-dic., 1996. p.845-861.

²¹ *Ibidem*, p.29.

²² A propósito da imigração judaica para o Brasil durante a segunda Guerra Mundial, Cf. NOVINSKY, Anita, p.107. A historiadora diz: “Quanto à política durante essa época, houve uma grande imigração judaica para o Brasil”, e o livro de Maria Lúza Tucci Carneiro (1988) mostra que os judeus eram discriminados quando pediam asilo. Há também o livro de Jeffrey Lesser (1965), que lembra que nenhum país recebeu tantos fugitivos judeus quanto o Brasil.

²³ Utilizo o termo transcultural, de ORTIZ, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Caracas; Biblioteca Ayacucho, 1978. p.86. Apud RAMA, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. Montevideo: Arca Editorial. À luz de Fernando Ortiz, Angel Rama afirma que a visão daquele “é geométrica, segundo três momentos. “*Implica en primer término una ‘parcial desculturación’ que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera*”. (RAMA. Op. cit., p.38)

- ²⁴ A propósito desse aspecto, veja-se o que afirma Anita Novinsky: “O ódio ao judeu que explode, como mostram os *pogroms*, entre as massas populares, também se expressa nas classes superiores, principalmente contra os neófitos, contra os que procuram se infiltrar, através de sua riqueza, nas classes mais elevadas e muitas vezes competem com ela. Foi o que aconteceu em Portugal e na Espanha, onde o anti-semitismo não nasceu do povo, mas nas camadas superiores, de onde se propagou para as camadas populares”. NOVINSKY, p.102.
- ²⁵ SCLiar, 1997. p.101.
- ²⁶ Ibidem, p.106.
- ²⁷ Ibidem, p.101.
- ²⁸ SCLiar, 1997. p.27.
- ²⁹ NOVINSKY, 1996. p.105.
- ³⁰ CANCLINI, 1997. p.281.
- ³¹ SCLiar, 1997. p.105.
- ³² Ibidem, p.52.
- ³³ Ibidem, p.72.
- ³⁴ Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, 1992. p.424-425.
- ³⁵ SCLiar, 1997. p.127.
- ³⁶ RAMA, 1985. p.63.
- ³⁷ CANCLINI, 1997. p.337.
- ³⁸ SCLiar, 1997. p.155.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana) A propósito de lugares, paisajes y territorios). In: MORÑA, Mabel (Dir.). *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh. Pittsburgh, v.64, n.176-177, jul.-dic., 1996, p.845-861.
- ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruinas*. Reflexiones culturales desde la periferia. Montevideo: Trilce, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Entre Noel e os índios. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Imagens, imaginários: literatura e realidade cultural. In: OLIVEIRA, Luiz Claudio e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Ensaio de Semiótica*. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte, v.28/30, 1995, p.117-131.
- GUIMARÃES, Livia Cristina. *Estrangeiro de mim*. Viagens, viajantes e suas estranhas identidades. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1997. (Dissertação de Mestrado).

- KRISTEVA, Julia. Tocata e fuga para o estrangeiro. In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.10-46.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Doze contos peregrinos*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- MIGNOLO, Walter. Associação Brasileira de Literatura Comparada, 5, 1996. *Cânones e contextos*. Rio de Janeiro. Anais. Faculdade de Letras: Rio de Janeiro, 1996. v.1, p.91-106.
- NOVINSKY, Anita. O racismo e a questão judaica. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva (Org.). *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP: Estação Ciência: EDUSP, 1996. p.97-111.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, p.11-56.
- SAID, Edward W. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCLIAR, Moacyr. *A Majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WASSERMAN, Renata R. Mautner. E a mágica? A representação da realidade social em Jorge Amado e Gabriel García Márquez. In: MORAÑA, Mabel (Dir.). *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh. Pittsburgh, v.64, n.182-183, 1998. p.171-192.

A ilha - cidadela do dissenso

Maria Antonieta Pereira

No princípio era o Verbo.
E o Verbo se fez carne,
e habitou entre nós,
e vimos a sua glória.

João, 1-14

e, eu, rio abaixo, rio a fora,
rio a dentro — o rio.

Guimarães Rosa

riocorrente, depois de Eva e Adão,
do desvio da praia à dobra da baía

James Joyce

O mundo ocidental-cristão, para falar de seu começo, recorre ao *verbum*. No princípio de tudo, havia apenas o caos e a energia auto-construída, perfeita e, por isso mesmo, capaz de gerar todo o existente. Essa força primordial, cuja excelência impede sua apreensão pelos sentidos ou tradução por qualquer signo, paradoxalmente, encontra uma possibilidade de representação através do verbo. Assim, ao encarnar a própria idéia de Deus, a palavra funciona como o começo histórico-religioso que confere ao homem a explicação de si mesmo e de seu mundo. Além disso, o Verbo originário desenvolve a dinâmica da criação através da palavra ou do sopro divinos: criador e criatura formam uma cadeia de signos, na qual o homem ocupa o lugar privilegiado de se constituir à imagem e semelhança da divindade exatamente porque faz uso da linguagem da qual é feito. Ao lado do consenso de que a palavra é que confere ao homem a sua humanidade, encontramos também linguagem e perfeição como termos sinônimos. Contudo, esse *verbum* que tudo gera é

abstração pura: precisa habitar entre nós para que sua glória se torne perceptível. Dessa forma, como é impossível dizer algo de concreto sobre a origem, usa-se a metáfora da palavra que preenche a vacuidade do começo com um outro vazio: o do próprio significante. Tentar dizer o indizível levou o Ocidente a um processo metafórico de substituição de totalidades, onde a eleição da palavra como um absoluto que tudo cria instala o paradoxo de um mundo forjado sobre a relatividade dos signos. Aquilo que pode ser esvaziado simboliza o inefável que é a totalidade: como em toda cosmogonia, elementos aparentemente distantes se fecham em círculo para configurar a harmonia do tempo homogêneo, perfeito e mítico da fundação.

Trata-se, portanto, de uma metanarrativa que, ao narrar o poder das palavras para engendrar uma realidade primordial, narra-se a si mesma enquanto modelo de um processo de criação desencadeado por fórmulas verbais. A potência das palavras provém, no mundo ocidental, tanto do pensamento judaico-cristão quanto da teoria greco-latina, os quais se encontram em estado de permanente cooperação antagônica. Tendo como suporte fundamental os conceitos gregos de *logos* e *biblos*, as idéias latinas de *parábola* e *textum* e a concepção hebraica de *qabbalah*, nossa civilização desenvolveu-se como uma longa narrativa auto-referenciada e submissa ao poder da palavra, fato que favorece a imaginação, a ficção, o invento. O romance *A cidade ausente*¹ recorda essa tradição híbrida quando oferece a leitura de uma cidade edificada com os signos de uma memória artificial e descontínua. Ao conjugar resquícios do passado ancestral com imagens de uma tecnologia própria da ficção científica, a obra redimensiona todos esses elementos porque os apresenta como mitos: narrativas idealizadas por reminiscências bruxuleantes que resistem ao apagamento. No discurso cosmogônico do romance, tal como nas narrativas de fundação judaico-cristãs, a origem de todas as coisas apresenta-se como artefato elaborado pela linguagem. Contudo, esse é um mito que se sabe mito: ao liberar a tradição do peso do sagrado, não pode ignorar a submissão da mesma à leveza angustiante da mutação e do desaparecimento.

No referido romance, o capítulo intitulado "A ilha" reúne treze fragmentos de textos que condensam tudo aquilo que é tematizado ao longo da obra.² Uma linguagem insulada, que por isso mesmo não deveria sofrer transformações relevantes, encontra-se acossada por mudanças bruscas que acarretam esquecimentos da História da ilha e de seus habitantes. A alteração constante do idioma provoca a saudade mítica de algo que nunca existiu: uma linguagem-planície, de sentido constante

como um pampa argentino, que não permitia o esvaziamento das lembranças e das tradições.

Se as alterações da língua impedem a retenção do passado, também indeterminam uma possível linguagem futura, contribuindo assim para que o presente esquizofrênico no qual estão mergulhados os ilhéus jamais se torne um passado na memória dos homens que virão. Condenados a um presente perpétuo, os falantes desse idioma tentam adivinhar seu futuro lingüístico através do Livro das Mutações, entoam músicas cujas letras se perderam para sempre e esperam o retorno da língua materna que poderá salvá-los da ameaça de silêncio.

Essa memória descontínua edifica e desconstrói incessantemente uma singular cidade que se constitui de lapsos e irrupções de reminiscências. Resíduos de linguagens, sentidos e eventos funcionam como *nódulos brancos* — imagem metonímica fundamental na construção de *A cidade ausente* — e assim também desenvolvem os atributos de mônadas, que estocam o passado e têm uma capacidade ilimitada de se expandirem noutros relatos. Contudo, ao fazê-lo, correm o freqüente risco de se perderem. Assim, a história do povoamento da ilha é narrada, simultaneamente, em três versões: como o mito das duzentas famílias, como a lenda de Nolan e Anna Lívia Plurabelle ou através do fragmento *Sobre a serpente*. Nos três casos, encontramos variações de elementos comuns: o exílio, a rebelião e a fabricação de algo, inclusive da própria narrativa fundacional, já que os historiadores locais não possuem vestígios do que passou.

Se o desterro das famílias e de Nolan é explicado por razões étnico-políticas atuais e bem demarcadas — a luta das minorias irlandesas e dos anarquistas — no relato sobre a serpente são percebidos elementos pertencentes a tempos e espaços ancestrais. Nessa lenda, uma versão fraudulenta da história bíblica de Eva ressalta a serpente como personagem central dos acontecimentos que, segundo a cristandade, resultaram na queda do homem, momento em que ele teria deixado de ser a imagem de Deus. A serpente e Eva, ao encetarem uma rebelião primordial, provocam uma quebra no tempo perfeito do paraíso e condenam os homens à dessemelhança em relação ao divino. Enquanto cópia degradada, nossos pais adâmicos sofrerão o exílio e arrastarão consigo a serpente do conhecimento do bem e do mal.

Ao final do segundo milênio cristão, Ricardo Piglia retira desse passado remoto alguns elementos e joga-os embaralhados como cartas sobre uma mesa. Confundida com outras personagens do romance — como

Elena, a máquina-narradora ou Anna Livia — encontra-se uma voz feminina que se auto-denomina Eva e serpente. De fato, poderíamos dizer que ela constitui apenas uma versão de um mesmo núcleo narrativo obsedado pela linguagem e que, para falar do seu poder, evoca a imagem da mulher, confundida com a do próprio Deus. A palavra e a mulher, curingas de um jogo, vão locando diferentes espaços, tramando as corredeiras de um idioma-rio, rasurando as fronteiras sagradas da tradição para mantê-la viva. Como a mulher que se maquia para seduzir o amado, essa narrativa explora todas as faces das possibilidades de narrar: talvez porque pretenda amenizar a eterna solidão do leitor, esse Adão contemporâneo.

Uma metamorfose viperina³ atinge a própria recepção da lenda *Sobre a serpente*: texto genesíaco, adivinhação, prece ou História, esse veneno corrói e renova o corpo dilacerado dos idiomas da ilha. Perdidas a inocência e a pureza de uma hipotética língua original, esse mito percebe a própria linguagem como “a árvore do bem e do mal”, cujo pomo deve ser provado para que as histórias sejam narradas e, quem sabe, resguardadas do esquecimento. Ofídico, o texto distende-se, salta e enrola-se sobre si mesmo, a fim de impedir que a desintegração das línguas silencie os habitantes da ilha. Para além do bem e do mal, a falsificação da memória funciona como a Uroboro, que morde a própria cauda e se regenera com seu auto-envenenamento.

Rebelar-se contra o silêncio, “sempre igual a si mesmo”, custa às personagens a metamorfose vertiginosa que inclui a fabricação de simulacros do homem. Reunindo em si os atributos de Adão, Robinson Crusoe, espião e rebelde, Nolan também se transforma em deus-criador e gera uma Eva a partir de ruínas de naufrágios, línguas, teorias de Wittgenstein e recordações da *madonna* Livia Anna. Se o vírus da mutação desorganiza o programa da máquina e reafirma a maldição do silêncio e do exílio que paira sobre o estranho casal, também o transforma, no contexto de *A cidade ausente*, numa réplica de Macedonio Fernández e sua máquina-narradora. O desejo de romper a solidão, pelo uso de determinada memória lingüística e amorosa, deflagra a produtividade do criador. Mas, freqüentemente, ele perde o controle sobre sua criatura com quem não logra negociar uma simulação de presença e companhia. Seres ausentes, as Evas futuras de Nolan ou Macedonio deliram estórias deslizantes como serpente ou rio. Paradoxalmente, é nesse espaço ambíguo e nesse tempo fraturado que as replicantes se tornam mais próximas de seus criadores, quando aperfeiçoam seu estilo de contar estórias

pela deturpação de textos alheios. Uma máquina inteligente, que “aprende à medida que vai narrando”, conta sempre a mesma história da interlocução impossível e, num gesto paradoxal, dessa privação da palavra retira seu poder de continuar narrando. Numa inversão dos termos da equação, a pena do silêncio parece ser substituída pela obrigação da fala. Em ambos os casos, expulsos de um imaginário paraíso pré-lingüístico, inventor e inventado estão condenados a se sonharem mutuamente como signos que não mais se reconhecem.

A intransitividade e a mutação da linguagem, o exílio político-adâmico e o insulamento das personagens talvez expliquem porque elas ignoram a imagem “do fora” e desestabilizam a noção de “estrangeiro”. À medida que os hábitos lingüísticos da ilha se rompem de forma súbita e incompreensível, os falantes sofrem o dilema de usar um outro sistema e abandonar o anterior. A utilização sucessiva de línguas diferentes transforma em nostálgica utopia o caráter unificador da *língua-mater*, abrindo espaço para que todos os idiomas desempenhem o papel provisório de artefato comunicacional. Na impossibilidade de manter a “língua em que reteve as lembranças”, a população da ilha perde sua memória histórica e fabrica um conceito de nação baseado na metamorfose da linguagem.

Nascidos de pais exilados e enlouquecidos, esses órfãos da origem se reconhecem por uma subtração inicial. Insones e apátridas, ouvem o murmúrio sucessivo de vários idiomas e a voz metálica de uma mulher abandonada na praia que lhes falam da impossibilidade de uma comunidade lingüística estável. O que está fora ou dentro de limites geográficos torna-se irrelevante porque as fronteiras internas da linguagem transformam todas as personagens em estrangeiros. Assim, numa pátria idealizada segundo a língua em curso, “a nação é um conceito lingüístico”.

A cidade ausente, quando apresenta ao leitor um território imaginário e ilhado, onde se pensa a nação como um discurso, insere-o no debate contemporâneo que temporaliza tal conceito e, por isso mesmo, torna-o relativo e passível de mutações. Nascida com a burguesia e desenvolvida pelos liberais do século XIX, a idéia de nação propunha a unidade de um povo a partir de três critérios básicos, segundo Hobsbawm: a associação entre o povo e um Estado relativamente estável, a existência de uma língua escrita usada em textos administrativos e literários e a comprovada capacidade de conquista do povo em questão.⁴ Essa concepção sufoca internamente as etnias minoritárias e suas linguagens, elege como verdadeiros certos traços culturais favoráveis à manutenção de um Estado unitário e forte e, em nível externo, legitima o modelo imperial. Por

encontrar sua justificativa na necessidade de progresso material e cultural, a perspectiva unificadora dessa idéia de nação se expande e se torna hegemônica no mundo ocidental.

No crepúsculo do século XX, a desilusão proveniente da experimentação exaustiva do progresso e da razão reintroduz o debate sobre a nacionalidade. Para Homi K. Bhabha,⁵ o conceito pedagógico de nação baseia-se numa perspectiva histórica que privilegia a homogeneidade, o progresso e a linearidade como formas de se obter uma suposta identidade nacional. Tal modelo tem sido fraturado por uma noção performativa em que as diferenças de interesses e as culturas de minorias rasuram as semelhanças globalizadoras, traçam fronteiras internas e percebem a nação como uma narrativa que recomeça sempre.

De certa forma, os habitantes da ilha de *A cidade ausente* organizam-se, no nível da fabulação, num agrupamento onde o conceito de nacionalidade é constantemente deslocado por narrativas contingentes e desintegradoras. Caracterizados pela ausência de um Estado forte e imperialista, de uma história uníssona e de uma homogeneidade lingüística e cultural, resta aos ilhéus uma frágil hipótese integradora, representada pelo uso de uma língua mutante. Narrar a nação passa, assim, por alternativas freqüentemente esvaziadas de sentido, o que leva as personagens a não se reconhecerem dentro da categoria “povo”. Ao nascerem, os indivíduos dessa sociedade não recebem uma nacionalidade: seu pertencimento a um agrupamento humano está vinculado à língua em uso nesse momento, a qual, no entanto, desaparece por tempo indefinido. Para a personagem Boas, “é assim que surge no mundo algo que todos conhecem na infância e onde nunca ninguém esteve: a pátria.”

Em “A ilha”, portanto, certos conceitos que fazem parte da tradição cultural do Ocidente — cidadão, povo, nação, pátria, Estado — são desestabilizados por outras concepções, nascidas numa sociedade pós-moderna e multicultural. Problematizar a questão da nacionalidade passa pelo reconhecimento de fraturas no interior de territórios, povos e idiomas. Ao apresentar diferenças em relação ao discurso tradicional, *A cidade ausente* tematiza o momento em que uma nova possibilidade de organização social risca uma angustiante encruzilhada para os homens. Questionar o modelo de nação homogênea e excludente implica correr o risco da desintegração, do fracionamento da geografia, da alteração retrospectiva das narrativas fundadoras, da fragmentação do tempo. As personagens da ilha, ao identificarem nação e linguagem com a volubilidade do rio Liffey, onde “estão todos os rios do mundo”, tentam, simultaneamente,

o desenvolvimento de mecanismos de preservação da tradição que lhes foge. Nesse sentido, a imagem do avô que passa uma moeda ao neto, antes de lhe falar, pode simbolizar a tentativa de conservação de uma herança cultural que se prefigura ameaçada. Essa negociação dos signos, que daria ao passado a garantia de continuar falando e ao futuro uma certa previsibilidade, indica a presença entre as gerações da ilha de um tempo disjuntor que, conjugado como os tempos verbais, contamina a própria noção de fronteira. Assim, a instabilidade do presente constrói um duvidoso futuro do pretérito que, rasurando o mapa da ilha, reitera a cartografia da incerteza.

A suspensão de critérios históricos e a perspectiva de nação como uma narrativa mítica exacerbam a mutação freqüente da realidade da ilha e a tentativa de impedir essa dinâmica. Entretanto, os modelos artificiais inventados para se ler o mundo mostram-se ali inoperantes desde que, para haver tradução, são necessários paradigmas lingüísticos estáveis. Assim, a turbulência da linguagem e a perda do referente admitem na ilha um único texto escrito, o *Finnegans wake*, cuja diversidade lingüística autoriza sua leitura permanente. Obra sagrada, iniciática e histórica, o livro oferece aos leitores o reiterado vazio das inúmeras tentativas de dar um sentido estável à linguagem e ao mundo e, paradoxalmente, permite-lhes nomear e reconhecer seu pequeno universo: o rio, a linguagem, Anna Livia e o taverneiro H. C. Earwicker. As referências à obra de Joyce, ao mesmo tempo em que potencializam a fabulação em *A cidade ausente* e renovam sua perspectiva multicultural, remetem à imagem da Babel bíblica e à sua releitura pela ficção ocidental contemporânea.

Tematizada, por exemplo, em *Finnegans wake*, de Joyce, e no conto "A biblioteca de Babel", de Borges, a torre da dessemelhança volta a ser edificada na ilha e no romance que a inventa. A estranheza irremediável das línguas transforma em ruínas os esforços de leitura do mundo e do texto e mantém as personagens à beira da linguagem, cuja margem derradeira é sempre adiada. Navegar por uma imaginária terceira margem do rio parece ser o cumprimento da condenação que pesa sobre a Babel contemporânea. Intransitiva e inefável, essa casa da infância erige um presente virtual e, assim, os painéis e museus de um futuro incerto. Sitiando-se a si mesma internamente, a torre espalha pelo mundo aqueles que se tornaram estrangeiros, enquanto em seus muros destruídos pulsa a memória do desejo de romper o silêncio das coisas e da linguagem. Cidadela do dissenso, essa razão louca insiste

na rebelião que fabrica memórias artificiais, exílios, ficções, entre os quais evolui, sem repouso, o pássaro caolho da linguagem buscando o outro lado do mundo.

NOTAS

¹ FIGLIA, 1993.

² A divisão do conto em fragmentos é uma das muitas indicações de que ele busca desenvolver um pastiche da linguagem fracionada de *Finnegans wake*, de James Joyce.

³ As leituras da imagem da serpente diferem muito: ela pode configurar uma linha capaz de todas as representações e metamorfoses, signo do masculino e do feminino, reunião complexa de arquétipos ligados à obscuridade, à morte e ao subterrâneo e, simultaneamente, à libido, ao eixo do mundo, àquilo “que *anima* e que *mantém*” a vida. Nas sociedades antigas, a serpente é vista como antepassado mítico, herói civilizador, adivinho e médico mas também como um demônio primitivo. Cf. CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

⁴ HOBSBAWN, 1990.

⁵ BHABHA, 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990.

HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Trad. M. C. Paoli e A. M. Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

FIGLIA, Ricardo. *A cidade Ausente*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

Textos da cidade

Luis Alberto Brandão Santos

A casa estava cercada pela cidade.

Zulmira Ribeiro Tavares, Café pequeno

Não importa quão longe ele fosse, o quanto conhecesse da cidade, sempre lhe ocorria a sensação de estar perdido. Toda vez que saía a caminhar, sentia-se como quem deixa a si próprio para trás, entregando-se ao movimento das ruas. (...) O mundo existia do lado de fora, em torno e diante de sua pessoa, e a rapidez com que mudava impedia-lhe de se ocupar muito com qualquer coisa. O movimento, o ato de colocar um pé adiante do outro e abandonar-se ao impulso do próprio corpo era a essência de tudo. Ao vagar sem destino, todos os lugares tornavam-se iguais, e não mais lhe importava seu paradeiro. Suas melhores caminhadas eram quando sentia estar em lugar nenhum, e isto era o que queria: estar em lugar nenhum.

Paul Auster, A trilogia de Nova York

Um dos aspectos significativos da produção literária atual é a perplexidade quanto ao desafio de se articularem, no cenário do final do século e do milênio, identidades coletivas estáveis. Tal perplexidade é marcada, no entanto, pela certeza de que para se falar de identidade coletiva é imprescindível que se fale de cidade, que se fale da grande metrópole, forma de organização social mais tipicamente contemporânea e que melhor representa a maneira como o homem da atualidade se relaciona com o espaço e se organiza no tempo. A cultura pós-moderna é, inegavelmente, urbana: cultura que transborda da concepção de cidade modernista, racionalmente planejável e administrável. Cultura urbana que caminha em direção a uma intensa perturbação do próprio conceito de cidade e, consequentemente, do próprio conceito de identidade cultural.

“É para a cidade que os migrantes, as minorias, os diaspóricos vêm para mudar a história da nação”, afirma Homi Bhabha. Se o panorama

atual da humanidade sugere um movimento de *dispersão* dos povos pelos mais distintos países, a cidade se apresenta como o espaço possível para o movimento de *reunião*, para que se articulem “identificações emergentes e novos movimentos sociais”.¹ É nas grandes cidades que os limites da nação se projetam: se reproduzem, entram em embate, se reconfiguram.

Não é aleatório, portanto, o fato de a literatura contemporânea eleger a grande cidade como referência privilegiada. A cidade surge não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem. Em muitos autores atuais é possível perceber como o esboço de uma identidade pessoal se conjuga intimamente ao de uma identidade coletiva, como a noção de sujeito se define em relação a um modo social específico de agenciamento do espaço e do tempo. É possível perceber, sobretudo, como a cidade aglutina os termos que delimitam as possibilidades de compreensão da própria noção de identidade, termos resultantes da problematização de uma outra noção fundamental: a noção de limite. O movimento da identidade se revela no deslocamento dos limites da nação e da cidade contemporâneas: movimento paradoxal de explosão e simultânea implosão. Nas palavras de Henri Lefebvre:

A cidade sofreu um processo de implosão-explosão, cresceu e se concentrou, mas ao mesmo tempo se dispersou em suas periferias, seus bairros cada vez mais distanciados. Ocorre o mesmo com o espaço nacional: “implode”, se divide em regiões e explode, quer dizer, se mescla com outros espaços nacionais em uma interferência concreta.²

Esse processo de implosão-explosão é percebido de modo difuso e fragmentário pelo habitante da grande cidade. As nuances das transformações que ocorrem no espaço urbano tendem a se perder e a se fundir em uma percepção vertiginosa mas genérica de *mutabilidade contínua*, em um poder de identificação que só é capaz de distinguir a sensação desfocada de *metamorfose incessante*. O espaço da cidade tende a ser um “lugar nenhum”, quase um “vazio” de percepção, nulidade de referências que, pelo alto grau de saturação, tornam impossível qualquer enraizamento, qualquer identificação. Espaço intangível que produz um estado de suspensão do vínculo entre o indivíduo e o que está a seu redor, que gera a experiência da própria dissolução dos limites da individualidade. Espaço de formas excessivas e oscilantes que torna recíprocas as tendências de irreconhecer o mundo e de irreconhecer-se.

A nulidade dos espaços

Entrava e saía dos relatos, circulava pela cidade, procurava orientar-se nessa trama de esperas e protelações da qual já não podia sair. Era difícil acreditar no que estava vendo, mas encontrava os efeitos na realidade. Parecia uma rede, como um mapa de metrô. Viajou de um lado para o outro, cruzando as histórias, e deslocando-se em vários registros ao mesmo tempo.

Ricardo Piglia, *A cidade ausente*

...só queria andar pelas ruas, geralmente os passos apressados para simular afazeres de cidadão, e você aí resolveu me seguir para ver aonde é que eu ia, e acabou descobrindo que eu não ia a lugar nenhum, que eu só sabia caminhar a esmo pelas ruas o dia inteiro...

João Gilberto Noll, *Harmada*

“A cidade *escrita e prescrita*, isto quer dizer que ela significa: ela ordena, ela estipula”,³ enfatiza Lefebvre. A constituição da cidade enquanto “lugar nenhum” não é apenas um modo arbitrário e pessoal de perceber, de ler o espaço urbano. É, sobretudo, uma obrigatoriedade, um condicionamento generalizante que determina essa leitura.

O que é fundamental, na cidade, não é o modo de ser das pessoas e das coisas, mas o modo como circulam. Nada se estabelece — nenhum vínculo, nenhuma identificação. Mas o não-estabelecimento não é consequência de uma escolha, é o resultado de um conjunto de normas que não podem ser transgredidas. A identidade do espaço da rua — principal espaço público das grandes cidades — é a prescrição de que nenhuma identidade se constitua. Sou um habitante da grande cidade se me despojo de qualquer pretensão de comunhão, se abduco da crença de que pode haver, no espaço público, constituição de um grupo. O que posso comungar com aqueles que se deslocam a meu redor é somente o desejo de que possamos mutuamente nos ignorar. Anonimato, indiferença: a relação básica ideal é que nenhuma relação se estabeleça.

Tal característica da vivência do espaço urbano pode ser associada a outros aspectos definidores da cultura contemporânea. Não é difícil,

por exemplo, associar a tendência à “nulidade” do espaço público com a intensa proliferação e crescente sofisticação dos meios de comunicação de massa. Virilio sugere que a cultura atual vem substituindo a existência concreta de *imagens estáveis* (que constituem uma “estética da aparição”, baseada na estabilidade das dimensões espacial e temporal) pela produção sintética de *imagens instáveis* (que constituem uma “estética do desaparecimento”, baseada unicamente na velocidade de propagação dessas imagens).⁴

Viveríamos, portanto, um processo de “desregulamentação das aparências físicas em que a *localização* e a *identificação* perderam progressivamente seu significado”.⁵ Num universo onde a observação direta das aparências é substituída pela teleobservação, necessariamente mediatizada, de “trans-aparências”⁶ (cuja concretude se limita à luminosidade impalpável constituinte das imagens), a cidade se apresenta como “paisagem fantasmática”,⁷ como resíduo incômodo de uma era ultrapassada, como espaço que tem de ser enfrentado por aqueles que não podem se beneficiar da instantaneidade protetora e isolante das ações à distância.

Também é possível associar a cultura urbana aos modos de atuação capitalista e tecnocrático. O espaço da cidade é, segundo Lefebvre, “ao mesmo tempo homogêneo e fragmentado”.⁸ A tecnocracia tende a homogeneizar o espaço com um objetivo primordialmente regulador, gerando a tendência, na cidade, de todos os lugares parecerem iguais. O que importa é o modo como o espaço pode ser convertido em cenário indiferenciado para o funcionamento das máquinas técnicas e burocráticas. Tais máquinas operam, no entanto, a serviço da divisão capitalista dos espaços. Em função disso, a cidade é fragmentada por um sistema de propriedade privada que tende, com frequência assombrosa, a se subdividir e a se reconfigurar em nome de uma maior lucratividade. Tende, também, a tornar mínimos e insignificantes os espaços públicos, abertos à sociabilidade — geralmente tratados apenas como locais de fluxo, meros acessos aos espaços privados.

Homogeneidade e fragmentação; massificação e isolamento; impossibilidade de manifestar idiosincrasias e ausência de referências globalizantes; negação da parte, negação do todo. Na cultura urbana, o impasse da noção de identidade: impossível configurar tanto aquilo que difere quanto o que torna idêntico.

Entre opacidade e transparência

O fio do horizonte, de fato, é um lugar geométrico, porque se desloca à medida que nós nos deslocamos.

Antonio Tabucchi, *O fio do horizonte*

Preciso de uma história para poder chegar a alguma parte.

Alberto Fuguet, *Por favor, rebobinar*

A grande cidade é a Babel Moderna, o espaço da confusão, do desentendimento irreduzível e da impossibilidade de os homens se comunicarem — a inviabilidade mesma de um projeto comum. Se é essa a mensagem básica que a cidade emite, torna-se relevante pensar o modo como pode ser veiculada, ou seja, as características dos mecanismos de produzir significação que o espaço urbano possui. Tal pode ser a tarefa do escritor contemporâneo, que deve levar em conta dois riscos.

Por um lado, é preciso não ceder à tentação da “ilusão de opacidade”, ou seja, à crença de que o espaço é puramente substantivo, como um conjunto de coisas cuja função e cujo sentido são predeterminados e facilmente acessíveis através de uma aproximação empírica. Acreditar que o texto da cidade é único e estático, já escrito no traçado de suas ruas. Que o texto da cidade é meramente físico e, como tal, plenamente mensurável e compreensível. Nesse caso, representar o espaço corresponderia a reproduzi-lo.

Por outro lado, é preciso não ceder também à tentação da “ilusão de transparência”, à tendência de se conceber o espaço puramente como construção mental, como processo ideativo autônomo. O objetivismo sensorial do espaço é, aqui, substituído — ou considerado irrelevante — pelo subjetivismo de percepção. O texto da cidade só se construiria mediante um processo de atribuição de significados por parte daqueles que nela vivem.⁹ Nesse caso, representar o espaço corresponderia a criá-lo.

O texto da cidade não é opaco, texto já escrito, que demanda mera ação decodificadora de quem o lê. Também não é transparente, não-escrito, como uma folha em branco em que o leitor pode, livre e irrestritamente, projetar sentidos. Se é freqüente a comparação de cidades a livros, é importante não se esquecer de seu caráter de mediação: “Não posso separá-la nem daquilo que ela contém, nem daquilo que a contém”.¹⁰ Aquilo que contém a cidade e está contido nela é, exatamente, uma forma de organização social.

O livro social que *se escreve sobre* e que, simultaneamente, *é escrito pelo* espaço urbano tende a possuir, na atualidade, acentuada dimensão ficcional, caracterizado pela flutuação de sentidos, pela indeterminação e descrença do poder de representação plena da realidade. Na literatura e na cidade contemporâneas, o centro do livro desloca-se com cada acontecimento que o conduz adiante. Livros descentrados ou, paradoxalmente, livros nos quais o centro está em todo lugar.

A ficção concebe a identidade como uma noção que só se constitui à medida que se refuta, que só se ergue à medida que se problematiza, só se cristaliza no momento efêmero de sua próxima dissipação. A noção contemporânea de identidade substitui o conceito de espaço enquanto *fundação* pelo de espaço enquanto *horizonte*. Nas palavras de Ernesto Laclau:

Um horizonte, então, é um *locus* vazio, um ponto no qual a sociedade simboliza a própria ausência de fundação, em que práticas argumentativas concretas operam sobre um pano de fundo de liberdade radical, de contingência radical. A dissolução do mito de fundações não dissolve o fantasma de sua própria ausência; essa ausência é — pelo menos na última terça parte do século XX — a condição de possibilidade para afirmar a validade histórica de nossos projetos e sua contingência metafísica radical.¹¹

Efetuar a topografia do espaço contemporâneo só se torna possível ao se voltar para esse horizonte, que é, sempre, um espaço além, um espaço não-nosso, que transborda das fronteiras reconhecíveis, reino da identidade incerta, lugar que não ocupamos mas que insistentemente nos acena à distância. Assim, é como obra topográfica que a literatura se oferece, hoje, para análise.

O mapeável da cidade

Não sei como se pode escrever em uma dessas cidades em que as imagens do presente são tão esmagadoras, tão prepotentes ao ponto de não deixarem uma margem de espaço e de silêncio.

Italo Calvino, *Ermitão em Paris*

E sim, talvez, finalmente, um outro homem sozinho em seu apartamento e que procura escrever nesta noite um texto, buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante; a realidade, por exemplo, que existe num quarto quando ninguém se encontra dentro e,

entretanto, uma atmosfera qualquer, como um raio de sol a penetrar obliquamente naquele espaço e atingindo em cheio algo tão singelo como uma meia esquecida no chão?

Sérgio Sant'Anna, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*

Haveria algum traço comum na enorme variedade de vozes que falam, a partir da literatura, do espaço urbano? Seria viável esboçar um mapa propriamente literário da cidade, cujas coordenadas dialogariam, de modo mais ou menos conflituoso, com outras formas de mapeamento? Tais questões exigem que se discuta o estatuto da cidade enquanto um objeto a ser apropriado pelo texto literário. Pode-se pensar a cidade como um objeto? Talvez seja esse o primeiro problema que a literatura, ao se voltar para o espaço urbano, coloca. É possível *descrever* uma cidade?

O que se constata, nos mapeamentos literários, é a descrença de que o universo urbano pode ser traduzido por um conjunto de informações que se pretendem precisas — estatísticas, inventários, relações detalhadas de tudo que se edifica ou se move em seu espaço. Essa cidade, quantificável, codificável, tende a ser sempre posta em dúvida: trata-se de uma cidade-cenário, que não faz vir à tona a significação daquilo que ela contém e produz.

O que escapa à descrição da cidade, os elementos que não se manifestam na sua visibilidade imediata compõem outra cidade, a cidade-personagem, que emerge das lacunas da cidade-cenário, como um traçado que busca recuperar os movimentos de sentido de cada dado, os processos nos quais as informações sobre a cultura urbana se apresentam em sua dinâmica. Ao texto literário vai interessar, sobretudo, o incapturável da cidade: incapturável porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares. O invisível da cidade é aquilo que está além — ou aquém — da nossa capacidade de representá-la, do nosso sistema de produzir equações a seu respeito. A cidade-personagem é sempre mais complexa do que os mapas toscos que fazemos da cidade-cenário. Nos mapas literários, busca-se delinear a imagem urbana impossível; impossível porque não cabe na imagem, porque procura constantemente deslocar as convenções que viabilizariam o mapeamento. Mapa do que não é mapeável. Cartografia desafiada.

Uma cartografia que inclui, no mapa, o olho do observador. Mais do que isso: que inclui, no mapa, a ação de olhar e os efeitos que tal ação

produzem naquilo que é olhado. Ainda: os deslocamentos que a própria ação de mapear gera sobre o olhar de quem faz o mapeamento. A cartografia literária é aquela que interroga o próprio impulso cartográfico.

NOTAS

- ¹ BHABHA, 1990. p.319-20.
- ² LEFEBVRE. *Tiempos equívocos*, p.242.
- ³ LEFEBVRE. *O direito à cidade*, p.49.
- ⁴ Cf. VIRILIO, 1993. p.19, 27.
- ⁵ *Ibidem*, p.49.
- ⁶ *Ibidem*, p.102.
- ⁷ *Ibidem*, p.21.
- ⁸ LEFEBVRE. *Tiempos equívocos*, p.236.
- ⁹ Cf. SOJA, 1993. p.150-4
- ¹⁰ LEFEBVRE. *O direito à cidade*, p.49.
- ¹¹ LACLAU, 1992. p.149.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation. In: BHABHA, Homi K. (ed.). *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990, p.291-322.
- LACLAU, Ernesto. A política e os limites da modernidade. Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.127-149.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- LEFEBVRE, Henri. *Tiempos equívocos*. Trad. José F. Ivars e Juan I. Izco. Barcelona: Kairós, 1976.
- SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: 34, 1993.

Mensagem na garrafa: aporias do sujeito no fim do milênio

Myriam Ávila

O fechamento do milênio achata o tempo, fazendo conviver passado e presente, transformando o futuro no mais antigo dos passados, em um *bebé muy viejo*, que nos mira através do vidro de uma garrafa. É assim, engarrafado, que o crítico e ficcionista argentino Héctor Libertella concebe o sujeito despossuído do milênio que se acaba. Como ele, outros narradores contemporâneos — cineastas, escritores, críticos — atiram sua garrafa ao mar com uma mensagem já de si borrada, e *borracha*, para errar por uma trajetória, se já não livre, *ivre*.

O presente ensaio propõe, diante de um cenário de aporias, um passeio por diversos textos fictivos ou teóricos, eles próprios ensaísticos, na tentativa de vislumbrar a terra-à-vista do milênio que começa. Entre esses, serão os guias do percurso os filmes *2001 — Uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick e *Amores expressos*, de Kar-Way e a novela *El paseo internacional del perverso*, de Héctor Libertella. Sem a constância dos parâmetros, três perímetros aglutinarão as reflexões que o marco temporal do 2000 nos impõe. *Idades, cidades, identidades* vão se desdobrando como um telescópio de dentro umas das outras, em perspectivas que não se excluem nem se superam, proporcionando um panorama esboçado. O detalhamento desse panorama não se pode dar de pronto, em um único texto, mas deve necessariamente compor-se de um esforço teórico múltiplo, que inclui mas ultrapassa o olhar individual.

Idades

O vidro que, sublimado em cristal, é o mais frágil dos materiais que fascinam o imaginário do homem, erige-se na substância emblemática do final do milênio, como já fora, em conjugação com o ferro, emblema da *belle époque*, e, antes disso, do primeiro fim de século que se tornou *a legend in its own time*. Desde o Palácio de Cristal da Exposição Mundial de Londres, em 1851,¹ esse material, que, ao contrário dos diamantes, não é

para sempre, antecipou e deu visibilidade a um novo tempo e uma nova maneira de sentir e ser que tem como característica maior a virtualidade.

O vidro se presta com perfeição à representação metafórica da virtualidade, por sua natureza e utilização. Embora seja um material de fabricação humana, representa, principalmente em sua forma mais fina, a que se convencionou chamar *crystal*, um sucedâneo das rochas translúcidas presentes na natureza, podendo rivalizar em poder encantatório com os elementos naturais, em especial o diamante e outras pedras preciosas. Possui, portanto, a capacidade de figurar o natural, sem sê-lo. Ao contrário do plástico, o material moderno por excelência, (a arte moderna não faz outra coisa que proclamar aos quatro ventos seu caráter de artefato), o vidro não expõe sua artificialidade tão categoricamente. Embora contendo um potencial de vir a ser, uma maleabilidade tão grande quanto a do plástico, o vidro não rompe, nem em suas formulações mais recentes, com as práticas do passado e consegue se fazer passar por substância primária, que não ofende os olhos dos mais nostálgicos. Enquanto o plástico pode ser reportado com certa rapidez ao petróleo, já de si uma substância “suja”, nada no vidro faz supor sua origem do casamento entre areia e fogo. Configura assim uma espécie de sublimação da matéria.

Como representante de uma pós-modernidade, o vidro não se deixa imbuir da superstição do novo. Presente na tecnologia de última geração — basta pensarmos na fibra de vidro, nas fibras óticas, nas telas dos monitores de TVs e computadores, nas fachadas dos arranha-céus — demonstra a capacidade de atravessar mais mil anos sem se tornar obsoleto. Entretanto, mantém um vínculo com a prática artesanal e com a sedução do tempo pretérito. Se a porcelana remete inevitavelmente às galas de um passado mitificado, o vidro pode remeter tanto ao que já foi quanto ao que está por vir. Ainda que possa assumir formas nobres e evocatórias, não se prende apenas à lembrança de uma época idealizada que ficou ou vai ficando para trás, a exemplo de outros materiais nobres como a seda e a madeira de lei. Sua localização simbólica se dá de forma ambígua em um cruzamento de séries: é natureza² e cultura, é passado e futuro. Na medida em que pode tomar formas idealizáveis como o cristal e outras meramente utilitárias como a fibra de vidro, na medida em que é porta-voz da memória e do novo, instaura uma nova temporalidade, firmando alianças múltiplas com o antigo, o contemporâneo e as projeções do futuro.

É como alegoria de um espaço-tempo não mais passível de se visualizar em deslocamento linear que o vidro aparecerá em duas narrativas

que discutem o lugar do indivíduo no final deste milênio, ou no início do terceiro milênio. Uma delas é o filme de Stanley Kubrick, *2001 — Uma odisséia no espaço*, de 1968. Em sua seqüência final, o achatamento das idades, que se encerra com a volta ao estado fetal, se dá justamente sob o emblema do vidro. Concorre aqui a virtude desse material de permitir o contato visual impedindo o contato físico. Dá-se, então, um processo que é em tudo semelhante ao dos sonhos: o mais recôndito pode se tornar visível enquanto o mais próximo permanece inalcançável.³

É sonho, decerto, o que se procura promover com a vitrine: “as vitrines são vitrines,/ sonhos guardados, perdidos/ em claros cofres de vidro”. Entenda-se vitrine em todas as variantes lembradas por Gilberto Gil em sua canção: não só a das lojas, como lentes de óculos e janelas — enfim “tudo o que seja ou que esteja, dentro e fora da cabine”. O encanto de sonho cria-se pelo duplo estatuto de permeabilidade (à luz) e impermeabilidade (ao tato). O objeto pertence totalmente à visão, mas escapa de todo à posse física. Gil usa esse duplo estatuto em sua letra, quando fala dos “óculos encantados/ que ela viu numa vitrine”; depois de comprados, o encanto necessariamente se transporta para outro objeto envitrinado: os olhos por trás das lentes.

Não é de outro modo que atua a sedução contemporânea, que já não é feita de esconder e mostrar, mas de um esclarecimento e oferecimento totais, conjugados a uma posse impossível.

O vidro que se coloca como mediação entre o olhar e o entorno tridimensional, exemplarmente o vidro da janela do automóvel, veda justamente o acesso à terceira dimensão, transformando, pelo enquadramento, paisagem e ambiente em virtuais composições pictóricas, fotográficas ou cinematográficas. Na passagem da vitrine, que promete um ambiente tridimensional mas nos deixa de fora, para a tela da TV, que nos deixa penetrar virtualmente no cenário, mas guiando nossos passos, e finalmente para os óculos da realidade virtual, com os quais nos é dada a escolha do percurso no espaço, sem que possamos deixar nele nossa marca, temos toda uma gama de ilusões protagonizadas pelo vidro.

Em *2001...*, como em uma bola de cristal de cigana, passado, presente e futuro se clarevidenciam idealmente. O astronauta que atinge a velocidade da luz aterrissa em seu próprio futuro e se depara com sua imagem envelhecida, movendo-se por um quarto espaçoso, decorado nos moldes de um passado de fausto. Terá avançado ou voltado no tempo? O velho se volta para uma cama pesada, majestosa, onde jaz um

outro eu centenário, vivendo seus derradeiros momentos. A velhice, parece dizer o quarto oitocentista, é coisa do passado, nós certamente já a deixamos para trás. Entretanto, a iluminação futurista que emana do piso em placas de vidro desmente o cenário.

Entre o instante em que o velho se senta à mesa para comer e aquele em que divisa sua projeção moribunda sobre a cama, algo se quebra: por um movimento incauto de sua mão, a taça de cristal cai ao chão. A taça trabalhada, encenação de um passado idealizado, perde sua capacidade de transitar entre os tempos, de ser transparente a todas as idades. Sobrevém o monolito opaco, que quer soletrar "*The end*", tomando a totalidade da tela. Mas ainda não é *the end*; no espaço lá fora, ignorante das paredes do quarto, o astronauta é agora feto, feto muito velho, decerto, monadizado na escotilha, a salvo da morte pela impossibilidade do nascimento.

O envolvimento fetal na placenta é a forma mais radical de "estar contido". A sensação de ter todo o circuito de seus limites ao alcance das mãos, de ser uma totalidade dentro de um espaço finito, angustiante para as criaturas que têm respiração própria e interagem com o ambiente sem a mediação de uma criatura anterior, poderia ser descrita como o prazer primeiro do feto. A recorrência espontânea do ser humano a essa fronteirização absoluta nos momentos de insegurança testemunha nesse sentido.⁴ Theodor Adorno conta, a respeito de Proust, que no fim da vida o escritor não tirava o casaco de peles mesmo em sociedade, em ambiente fechado. "Também espiritualmente", comenta Adorno, "o despelado conservava o casaco de peles".⁵ Não seria pela necessidade de estar contido? Não seria sua escrita pletórica uma maneira de resguardar os limites de sua pessoa?

Em 2001... há uma volta ao pânico neonatal de ser atirado em um mundo sem limites, onde os próprios membros do corpo parecem querer se descolar da unidade do tronco e partir para aventuras autônomas. O silencioso útero da nave provê um espaço bem demarcado que a mente do astronauta abrange sem esforço. Tem, porém, sobre o útero materno a vantagem de lançar janelas para o éter. Ao contrário do feto de avantajados olhos cegos, o astronauta se vê instado a superdesenvolver a visão, a tornar-se, dadas suas restritas possibilidades, essencialmente um vedor. Expectador, a princípio, de sua própria aventura, ou da aventura em que foi colocado, passa, com o desgoverno da nave, a apenas *ver*, sem expectar mais, o panorama vazio diante da escotilha.

Outra nau sem rumo é aquela em que se encontra o "varão perfeito" da família Baleani, na novela *El paseo internacional del perverso*, de

Héctor Libertella. O protagonista está de fato dentro de uma embarcação, no espaço indecيدido entre a terra firme, com sua cidade e sua civilidade, e o oceano inabarcável, sem balizas. Mantém-se provisoriamente preso ao porto por uma âncora. O barco, porém, não é seu continente mais imediato: ele vive, ou é gestado dentro de um vidro vazio de perfume. Ali seu avô o engendrou a partir de uma receita de Teofrasto, incubando-o, pelo período inicial de 35 anos, sob o ventre de um cavalo. Outros 35 anos ele terá de permanecer ainda dentro do vidro para completar sua formação.

Entretanto, como a meia de que fala Walter Benjamin (coincidentemente ou não, também em um ensaio sobre Proust⁶), o personagem de Libertella tem o dom de, simultaneamente, conter e estar contido. Preso dentro de um frasco, esvazia com afã uma infinidade de outros frascos, garrafas-mamadeiras daquele *viejo bebé*, em crescente graduação etílica: champanhe, uísque, álcool absoluto. Atira depois ao mar as garrafas esvaziadas, como um naufrago que lança sua mensagem ao acaso, em um lance de dados contra o destino. Mas ele já não sabe, já não pode escrever uma mensagem, embora o dedicado avô lhe tenha ensinado "*lectoescritura*". Só o que contém aquela garrafa é seu próprio corpo, mensagem bem visível através da transparência do vidro e, no entanto, opaca à compreensão imediata.

Aqui o vidro cumpre todo o leque de suas funções, contendo, envitrinando, embalando sedutoramente o seu produto, dando-o de forma escancarada ao olhar e negando-o todo ao encontro. Adiado o fim, entretanto já dado, reduz o futuro ao que dele já conhece o presente e o passado ao testemunho do agora.

Cidades

Os modernos tematizaram a cidade, a *flânerie*, as passagens, como antes se tematizara a natureza. A esta se podia integrar o homem, na pureza da pré-culturalidade, ou ser rejeitado por ela, em sua decadência moral. A cidade, por outro lado, era toda criação humana, toda secularizada: perder-se ali não era mais ser expulso da ordem divina, era embeber-se todo da ordem humana, criadora do próprio labirinto. Da transcendência do humano na natureza passa-se à superação pelo homem do humano no material. Há uma certa volúpia em submeter-se às forças desencadeadas pela sua própria atividade mas que a ultrapassam e fogem de seu controle. Há a volúpia de estar só na multidão, de

perder o rosto na mole dos passantes desatentos e a *hybris* de pensar: este anonimato, estes percursos sem dono de que me aproprio, *eu mesmo — homem e não deus — os fiz*. Estes automóveis que me matam e expulsam-me das ruas, que me empesteiaram o ar e os ouvidos, eu mesmo os fiz.

A cidade que se tematiza na modernidade é a cidade cósmica,⁷ a anos-luz da cidade fortaleza que demarcava as manchas esparsas de natureza dominada da Terra. A cidade cósmica não pressupõe nada que lhe seja exterior: ela contém tudo e todos, é coincidente com o mundo, é inteira e centrada. Que tenhamos dela uma visão fragmentada decorre de nossa própria pequenez, da medida parca de nossos passos, dos limites que ela coloca ao nosso olhar. Suas periferias só existem com relação ao centro, que as coere, atraindo-a como o núcleo de um átomo. É para esta cidade cósmica que nos voltamos agora, nostalgicamente, para a saudosa figura do *flâneur* que desaparece como um dos elementos de uma espécie maior em extinção, a do pedestre.

Na pós-modernidade, a noção mesma de cosmo perde a força, dissolvendo-se na idéia de múltiplos cosmos concorrentes, todos eles figuras de construtos provisórios e sem compromisso teleológico, não mais tentativas de explorar e compreender o real. A cidade se desestrutura, perde seu centro, é invadida por dinossauros de diversas espécies, proíbe a *flânerie*, desautoriza o detetive e obsoletoiza o trapeiro. Não é mais cenário: é suporte de cenários. Reeduca o olhar para medir apenas duas dimensões, com os *outdoors*, os placares eletrônicos, as placas de sinalização, as fachadas pintadas, as fachadas falsas, a publicidade nos ônibus, os adesivos no carro da frente.

O desvio do olhar do cenário da cidade é tanto mais natural por esse cenário não prometer aos olhos mais que uma massa homogênea e pouco informativa, a que só o fachadismo dá interesse e movimento. Há uma *overdose* de semiotização que impede a vista desinteressada da conjugação plástica do tecido urbano com a ondulação do solo e os tons do céu, que só a presença de algum acidente geográfico mais impositivo pode eventualmente quebrar. Esse mesmo acidente pode vir a ser domesticado pela alfabetização da natureza, a exemplo da montanha que exhibe em letras garrafais a palavra HOLLYWOOD, ou daquela de onde nos olham altaneiros os pais da pátria norte-americana.

Tudo concorre para que não se tenha uma visão volumétrica da urbe. Parece estranho à criança alfabetizada que o garotinho de quatro anos recém-chegado à cidade enxergue a favela, que ela não vê, e não

os *outdoors* que a escudam.⁸ Néelson Brissac Peixoto⁹ discorre sobre a questão no artigo “O olhar do estrangeiro”, onde relaciona à crescente velocidade de deslocamento do indivíduo contemporâneo o achatamento da paisagem:

Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. [...] Na cidade do movimento [...] a arquitetura, sob o impacto da velocidade, perde espessura. A construção tende a virar só fachada, painel liso onde são fixados inscrições e elementos decorativos para serem vistos por quem passa correndo pela auto-estrada. [...] Toda a arquitetura pós-moderna consiste nesta transformação do prédio em mural, em letreiro, em tela. (p.362)

A metrópole do fim do milênio não se organiza mais em torno de um centro. Não há mais um rosto personalizante, senão cartões-postais mumificados aqui e ali por força da curadoria oficial, monumentos fúnebres à cidade moderna desaparecida. Há uma tendência de abandonar os espaços abertos pelas áreas cobertas ou fechadas que constituem núcleos em si. Os subterrâneos do metrô, a terra de ninguém dos aeroportos, os assépticos *shopping-centers*, os *cocoons* domésticos que vão do apart-hotel — pouco mais que um ponto de recebimento de serviços — ao condomínio fechado são expressões da impossibilidade de ver/viver a cidade como tecido urbano.

Witold Rybczynski¹⁰ fala sem nostalgia da substituição do centro da cidade pelos shopping centers, aonde vai com prazer se misturar à multidão. Que diferença há, pergunta, entre sentar-se em um banco de parque ou em um banco do *shopping*? A praça de alimentação lembre-lhe um amplo bar na calçada. Um espírito mais saudosista lamentaria a falta de recantos e recessos inesperados, da súbita assimetria de uma casa velha em meio aos arranha-céus. Mas os cidadãos do terceiro milênio acolhem com gosto a nova *flânerie* nesse espaço que prevê e provê todas as suas necessidades.

Fredric Jameson vê a cidade do fim do milênio — de que Tóquio e Los Angeles seriam os exemplos mais flagrantes — como “um imenso e amorfo recipiente não representável” em que já não se pode distinguir o lado de dentro do lado de fora, “multidões de pessoas em um bazar de alta-tecnologia (...) tudo lacrado em um interior sem exterior”.¹¹ Esse espaço “no qual a oposição entre o interior e o exterior é anulada” é, na visão de Jameson, uma representação do desaparecimento dos valores

tradicionais da privacidade e até mesmo do capitalismo tardio. Toma como ilustração o cenário urbano de *Blade Runner* como a quintessência dessa nova noção, ou perda de noção, do espaço, que denomina “espaço japonês”, concebido como “fim da história”.

Dentre as narrativas que vimos analisando aqui, o filme de Stanley Kubrick apresenta a convivência social ocorrendo dentro de bolhas equipadas com uma aparelhagem de comunicação controlada em que os encontros parecem se pautar por um catálogo de situações de convívio que repetem com absurda fidelidade a etiqueta mais insossa praticada no passado século XX. Só existem aí o núcleo familiar e o espaço cósmico patrulhado, e entre eles, nenhuma cidade. Já no livro de Héctor Libertella, a cidade aparece como possibilidade descartada *a priori*, onde não se entra a não ser em um carro fúnebre, a caminho do cemitério.

Minha terceira narrativa de eleição, no entanto, se passa toda em um recorte da configuração urbana radical que é Hong Kong. O filme de Wong Kar-Way, *Amores Expressos*, abdica de qualquer caracterização da cidade como um todo, de qualquer vista aérea ou tomada panorâmica. Todos os espaços são ao mesmo tempo fechados e públicos, sem exceção do apartamento colado a uma esteira rolante que parece fazer parte de um imenso sistema viário/habitacional.

A jungle de arranha-céus de Hong Kong só se entrega ao olhar vista de perspectiva aérea, que inclui a baía e revela o terreno montanhoso. Daí a constante presença do avião como interpretante do espaço, não apenas em *Amores expressos* como também nas cenas de *O livro de cabeceira* de Peter Greenway que se passam nessa cidade. Essa presença aponta justamente para a possibilidade ou a nostalgia de um espaço exterior impossível de se obter do ponto de vista do pedestre. No filme de Wong Kar-Way, a moça que trabalha no *fast-food* sonha voar para a Califórnia ao som da canção dos *The Mamas and the Papas*. No final, volta para Hong Kong sem novidades: do outro lado do arco-íris encontrou Los Angeles, outro “imenso e amorfo recipiente não-representável”. Entre as duas, uma sucessão de aeroportos, espaços suspensos e auto-referenciais, sempre iguais, gerando a sensação de imobilidade, já que o mais veloz e o mais longo dos vôos consegue apenas nos levar de volta ao mesmo lugar.

Amores expressos parece imaginar esse não-lugar como o cenário possível para um retorno do sujeito privado: a aeromoça convida o expolicial (guardião de uma ex-pólis) para voar em sua companhia, sem destino preciso, depois de uma série de tentativas frustradas de se relacionar com ele em terra firme. Cabe aqui enfatizar que o espaço do vôo

é apenas uma alusão: ele nunca é representado no filme. O que se representa é um pequeno recorte da parte térrea da cidade, passível de ser percorrido a pé. Não há percursos motorizados; é como se voltássemos a um mundo em que tudo é feito à medida do homem, ou melhor, como se tudo o que ultrapassa essa medida escapasse a sua atenção. O esforço físico despendido pelo policial no *jogging* (na primeira história) e pela moça que arrasta a sacola de compras (na segunda história) cumpre a função de nos lembrar a precariedade do indivíduo que já não é elemento integrante de uma comunidade nem, ainda, um mero acionador de botões da engrenagem tecnológica. Diante do formigueiro humano que é Hong-Kong, adota-se a perspectiva da formiga, abandonando-se qualquer pretensão de abrangência.

Figura-se assim uma sub-cidade dentro da cidade, na qual diversos representantes da espécie humana — retirada agora a perspectiva abrangente que os reduzia a formigas — se reconhecem uns aos outros pela solidão que cada um carrega e que se torna a base comum de negociação e comunicação entre eles. Diferentemente de *Blade Runner*, onde a lógica do inumano e do imenso vai obsoletizando o antigo *homo sapiens*, vive-se em *Amores expressos* a utopia da sobrevivência dos relacionamentos interpessoais, embora raros, aleatórios e provisórios. Procura-se introduzir no cenário bi-dimensional a profundidade interdita.

Tece-se, dessa maneira, uma cidade como os galos de João Cabral tecem a manhã: apesar da distância que torna ineficazes os acenos, os ecos quase inaudíveis dos chamados acabam por provocar chamados subseqüentes — "...se encorpando em tela, entre todos,/ se erguendo tenda, onde entrem todos,/ se entreendendo para todos, no toldo..."

Identidades

"¿Pero cómo, cómo era el nombre de aquel perfume?" (*El paseo internacional del perverso*)

"(...) *the discourse of man is in the metaphor of woman.*" G. Spivak

Nenhuma mulher na missão interplanetária da odisséia espacial de Kubrick, nenhuma mulher no passeio internacional de Libertella. O feto espacial flutua fora do ventre, o feto alquímico *in vitro* só conheceu o ventre de um cavalo. As representações da mulher nessas duas narrativas são etéreas, voláteis: uma canção ("*Daisy, Daisy...*") e um derradeiro rastro de perfume no vidro vazio.

Pode-se suspeitar uma “natureza feminina” no computador Hal de 2001.... Ao contrário do maquinal astronauta, Hal tem emoções, é falível e parece andar, a certa altura, com a sensibilidade à flor da pele, como uma mulher no período pré-menstrual. A mãe do astronauta, que dá parabéns ao filho pelo aniversário ao visofone, não passa de uma *card-board figure* digitalizada, emoldurada e envidraçada. Tanto na passagem — degeneração — do computador de um “esquema masculino” (eficiência, auto-domínio) para um “esquema feminino” (imprevisibilidade, emotividade) como no “visofonema” da cena familiar, com a mãe gentilmente instando o pai a ser mais comunicativo, assistimos a uma superestereotipização do estereótipo. Mais claramente: a uma exorcização da mulher pelo estereótipo.

O avô Baleari do *Paseo Internacional* é mais direto: “*escribí nuestro relato. Pero jamás te voyas a enredar con artículo o adjetivo femenino; nada sustantivo que signifique mujer. Vos naciste de varón puro y tendrás que escribir a puro lenguazo macho.*”

O que há de pânico nessa exorcização da mulher fala da fragilidade da construção de um sujeito que se legitima ao se auto-postular como lei — que se legitima através do Mesmo, fundando-se sobre o princípio da identidade. Como entende Derrida, trata-se de um sujeito essencialmente masculino, ainda que veiculado não apenas por homens. O poeta austríaco Ernst Jandl fala do *nomos* que se faz representar pela mãe: *schranken baute mutters hand/ eh der tod sie überwand/ sie nur kannte gottes land/ ach, es raubt mir den verstand* (“barreiras por minha mãe erguidas/ antes de deixar a vida/ só ela conhecia a terra de deus/ para desatino meu”)¹² O poema se compõe de duas estrofes, a segunda repetindo na ordem contrária os versos da primeira. Na travessia desse espelho opera-se a transgressão do *logos* materno: *ausserhalb der schranken mein/ werd ich wohl verlassen sein* (do lado de lá da barreira/na certa ficarei desamparado) torna-se “*nie werd ich verlassen sein/ ausserhalb der schranken mein*” (nunca estarei desamparado/ do lado de lá da barreira).

A mãe fálica, que reverte o par binário homem/mulher, permite o confronto por instituir-se em lei, construindo barreiras a serem derrubadas, reconhecendo a gramática da guerra e da posse de territórios. Ela pode ser falada e portanto se colocar de forma (falo) logocêntrica. É preciso se apegar a essa imagem para defender-se do verdadeiro elemento desencadeador do desatino (um *a* que se interpõe ao destino) de que fala o poeta, e que se elimina tão fácil e definitivamente pela transgressão no poema citado.

O elemento que aqui chamaremos feminino escapa ao par binário, desliza por entre as classificações da gramática e as hierarquias sintáticas, não apenas verbais como visuais. Esquivo à significação, tem entretanto um sentido que, atingindo de pronto tato e olfato, se suplementa, nos textos aqui analisados, pela palavra e pela imagem. Tratando-se, em *El paseo internacional del perverso*, de um perfume, ou da lembrança de um perfume, evolva-se ainda do esforço de nomeação na passagem que se segue: “*Madris, Marruecos, Marsella, Málaga, Ma ma Ma ma, como el eco perdido de un nudo de sogá de angustia en la garganta.*” A sílaba insistente é suplementada em imagem e som pela evocação das ondas do mar. Não do próprio mar, com sua oceânica rede sêmica, mas da crispação, que não faz parte dele mas é antes um efeito do vento sobre a água. Completa o ideograma uma enxaqueca constante, oriunda talvez de um perfume enjoativo ou do balanço das ondas, ou de ambos.

Em *2001...*, outra confluência sinestética aponta para o inominável: a taça que se quebra no chão, unindo o som cristalino que não se ouve, mas se vê, e o buquê do vinho derramado que afeta as papilas gustativas do espectador através dos olhos. De novo temos o elemento disperso e fugidio cuja presença se afirma sempre na impossibilidade de tê-lo, contê-lo. No entanto, sua primeira ocorrência se dá anteriormente, no filme, em momento de explícita e insistente nomeação, na canção cantada pelo computador moribundo: *Daisy, Daisy, give me your answer, do/ I'm half crazy, all for the love of you/ It won't be a stylish marriage...*

Não me deterei aqui na palavra *stylish*, que remete a *estilo*, e que Derrida, por recorrência ao cognato *estilete*, associa ao falo.¹³ Chamo a atenção de preferência para o apelo do interpelante masculino: *give me your answer, do*, e para o contraste entre a reiteração do nome e o silêncio da nomeada. Como não concordar com Gayatri Spivak¹⁴ quando diz que o discurso do homem está na metáfora da mulher, diante de sua nomeação putativa pelo nome de uma flor (*daisy* — margarida)? E como não lembrar as palavras de Adorno na *Minima Moralia*:

A mulher que se sente como ferida, quando sangra, sabe mais a seu próprio respeito do que aquela que se imagina como uma flor porque isto convém a seu marido. A mentira não consiste somente no fato de que a natureza seja afirmada onde é tolerada e implantada, mas o que na civilização passa por natureza é por sua própria substância o mais afastado de toda natureza, a transformação pura e simples de si mesmo em objeto.¹⁵

Segundo Adorno, a feminilidade seria o primeiro e brutal constrangimento imposto às mulheres pelo discurso do homem. Sua função é

evitar o confronto com uma alteridade que não se possa reduzir àquele discurso. Assim, a repetição do nome e a delonga na resposta, pela qual o amante tem de implorar, atribuindo seu desatino (*I'm half crazy*) à falta de anuência ao projeto de casamento, surgem como sintomas complementares da dislalia própria do discurso de dominação.¹⁶ Se a reiteração é o signo máximo do logocentrismo, sua desconstrução se fará pela delonga sem fim na resposta, que é diferente do silêncio da surdez.

Dentro do tempo espacializado e horizontal da pós-modernidade, tem-se de conceber pergunta e resposta como duas faces da mesma moeda, ocorrendo simultaneamente e não em seqüência. Se *antes* e *depois* são meros efeitos narrativos, não há causalidade envolvida no par pergunta/resposta. A simultaneidade de passado e futuro no presente só pode se dar na ausência de expectativa, como quando, em *2001...*, o astronauta se vê vagando sem rumo pelo espaço. Ou como quando, em *El paseo internacional del perverso*, o bebê já tem sua fase adulta e sua velhice encarnadas no pai e no avô que fatalmente se tornaria, caso eles não fossem dados de antemão.

O efeito da delonga sobre a temporalidade elidida da pós-modernidade é de re-significação do tempo enquanto categoria do conhecimento. Quando a resposta se faz esperar, processa sua reinserção na série temporal, na verticalidade. A delonga introduz a expectativa.¹⁷

Não merece ser apenas coincidência que a pergunta à espera de resposta, em ambas as narrativas sob análise aqui, se dirija a uma inquietação desejante do feminino: Daisy, Daisy (ou qual era mesmo o nome daquele perfume?), você virá formar comigo um todo unificado? Ou permanecerá me inquietando com sua alteridade irredutível?

Irredutível ao logos, irredutível ao centro, irredutível ao falo. O elemento feminino vem assim colocar em pauta identidades além do princípio de identidade. O bebê engendrado dentro desse princípio busca, em meio a um cenário puramente masculino, o não idêntico denegado no idêntico: "*Y yo pienso, ¿ quién, si hace memoria, no há tenido alguna vez entre sus brazos a papá, y de pronto él se le evapora como perfume?*"

O indecيدido e o não idêntico transportam a expectativa do mundo de pura representação, onde sua satisfação virtual já é dada, para o campo do irrepresentado, onde se torna promessa.¹⁸ A canção "Falar a verdade", do grupo Cidade Negra, funciona como demonstração de como a pergunta à espera de resposta retira a base de sustentação das

identidades fixas, possibilitando a intercambialidade dos lugares de enunciação. A canção começa com uma promessa: “Vamos falar a verdade pra vocês!”, mas, em vez da resposta definitiva, traz apenas um desejo: “Estamos a fim de saber a verdadeira verdade.” É sutil, quase imperceptível, porém significativo o deslizamento do *você* para o *nós*: “você que luta para se manter/ você que pede pra sobreviver/ você que olha com toda curiosidade/ a fim de saber/ a verdadeira verdade/ estamos a fim de saber”.

Note-se que aqui também a nomeação do que ainda não se deu a conhecer é feita de forma dupla, reiterada: “verdadeira verdade”. A resposta prometida não é dada mas a promessa recebe poderoso aval: “estamos aí/pro que der e vier”. *Nós, vocês, eu e você* já não são posições fixas e opostas, como o Mesmo e o Outro, mas lugares intercambiáveis e solidários. Você tem curiosidade, nós também, você quer saber a verdade, nós também. Nós vamos falar a verdade para vocês, é a nossa dádiva.

Nos versos de “Falar a verdade”, a delonga é colocada de modo afirmativo e utópico, como o é também em *Amores expressos*, onde os desencontros se impõem como bela e enriquecedora forma de relacionamento. Ao contrário, a novela de Héctor Libertella e o filme de Kubrick colocam-na como aporia. Entretanto, se a aporia é a ausência de poros, deve-se concluir que mesmo naquelas narrativas a pergunta à espera de resposta se opõe, por sua própria natureza, ao fechamento do texto. Quando ao fim da história se substitui, pela delonga na resposta, o início de uma espera, THE END dá lugar a TO BE CONTINUED...

Do trânsito embriagado entre as idades, da cegueira progressiva a que nos condenam — pela exigência da contemplação absoluta — as cidades e da necessidade de construir e destruir incessantemente as identidades, se fazem as aporias do sujeito no fim do milênio. Decerto vivemos ainda em um mundo que mede o tempo de forma compartimentada e linear, um mundo onde há ainda aglomerados urbanos que se oferecem ao mapeamento pelos nossos passos e onde as identidades fixas predominam nas negociações discursivas. Mas é na aporia, no limite de sua sobrevivência, que se pode conceber um sujeito que, diante de uma crise sobrevinda à sua revelia, passa a habitá-la como sua, torna-se de fato sujeito de sua crise. Esse naufrago lança sua garrafa ao mar com uma mensagem que é apenas um uivo feito corpo, apostando tocar um dia a sensibilidade tátil de um surdo-mudo cego.

NOTAS

- ¹ Ver a respeito meu artigo "O palácio da fraude. Lewis Carroll vê a Grande Exposição" em *Cenário*. Psicanálise e cultura. Belo Horizonte: Grupo de Estudos Psicanalíticos, n. 2, 1993. p.11-124.
- ² O vidro vulcânico surge de fusão natural.
- ³ Ocorre-me aqui a imagem de Camus em *O mito de Sísifo*: "Um homem fala ao telefone por detrás de uma divisória de vidro; não o ouvimos, mas vemos a sua mímica sem alcance: perguntamos a nós próprios por que vive ele."
- ⁴ Um documentário de televisão sobre puericultura mostra como as enfermeiras russas conseguem acalmar um recém-nascido embrulhando-o firmemente em cueiros, como uma múmia.
- ⁵ Theodor Adorno, *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. p.674.
- ⁶ A imagem de Proust, in *Walter Benjamin — obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.36.
- ⁷ Kevin Lynch propõe três modelos conceituais de cidade, um dos quais é o "cósmico" (apud Rybczynski, Witold. *Vida nas cidades*, Rio de Janeiro: Record, 1996. p.39-40). O conceito não coincide exatamente com o uso do termo que faço aqui.
- ⁸ Situação presenciada por mim em Belo Horizonte.
- ⁹ No artigo "O olhar do estrangeiro". In: Novaes, Adauro (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.361-365.
- ¹⁰ "O novo centro", em *Vida nas cidades — expectativas urbanas no Novo Mundo*, Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1996. p.179-197.
- ¹¹ Em "Os limites do pós-modernismo", *Espaco e imagem*. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Org. e Trad. Ana Lúcia Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. p.196-8.
- ¹² Recrio o poema de Jandl da seguinte maneira em português: "Todo canto onde me encontro/ lá os anjos fazem ponto/ do lado de lá da cerca/ o mais certo é que eu me perca/ cerca por minha mãe erguida/ antes de deixar a vida/ mediu de deus as fronteiras/ ai, que perco as estribeiras// ai, que perco as estribeiras/ mediu de deus as fronteiras/ antes de deixar a vida/ cerca por minha mãe erguida/ impossível que eu me perca/ do lado de lá da cerca/ lá os anjos fazem ponto/ todo canto onde me encontro".
- ¹³ Cf. Spivak, Gayatri C. Displacement and the discourse of woman. In: Krupnick, Mark. ed. *Displacement — Derrida and after*. Bloomington: Indiana University Press. 1983, passim.
- ¹⁴ Op.cit., p.169.
- ¹⁵ Trad. Luiz Eduardo Bicca, São Paulo: Ática, 1992. p.83.
- ¹⁶ Homi Bhabha explora esses dois sintomas (seu termo para a delonga é *time-lag*) em diversos capítulos de *The Location of Culture*, Londres: Routledge, 1995.
- ¹⁷ Por esse motivo entendo que os estudos pós-coloniais, que têm a disjunção temporal como conceito nuclear, recolocam a questão da legitimação, que se teria esvaziado na condição pós-moderna.
- ¹⁸ Ver a respeito o conto "Uma mensagem imperial" de Kafka e o artigo de J.M. Gagnebin, "Não contar mais?" (em *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva, 1994) onde se encontra o seguinte comentário: "a persistente demora 'no avesso desse nada', eis o que a obra de Kafka observa e, igualmente, exige de seus leitores". p.77.

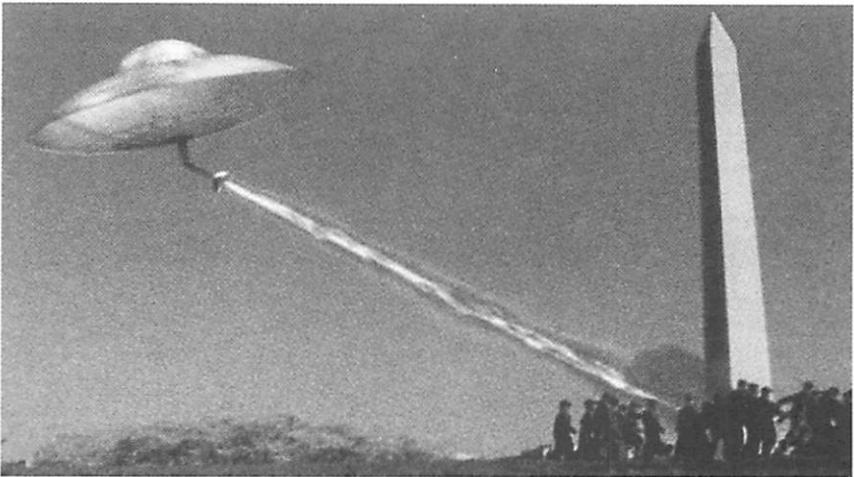
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

- _____. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca, São Paulo: Ática, 1992.
- ÁVILA, Myriam. O palácio da fraude. Lewis Carroll vê a Grande Exposição. In: *Cenário*. Psicanálise e cultura. Belo Horizonte: Grupo de Estudos Psicanalíticos, n.2, 1993.
- BHABHA, H. K. *The Location of Culture*, Londres: Routledge, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Walter Benjamin — obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Espaco e imagem*. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Org. e trad. Ana Lúcia Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. p.196-8.
- PEIXOTO, Néelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In Novaes, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Vida nas cidades — expectativas urbanas no Novo Mundo*, Trad. Beatriz Horta, Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SPIVAK, Gayatri C. Displacement and the discourse of woman. In: Krupnick, Mark. ed. *Displacement — Derrida and after*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

IV

IMAGO MUNDI



Clichês simultaneamente assustadores e cômicos em *Mars Attacks!* (1997), de Tim Burton: Arrasadores discos de brinquedo, mortíferas armas de plástico, cruéis marcianos que se dizem amigos — assim o cineasta reciclou a paranóia da Guerra Fria.

Catástrofes cósmicas

Luiz Nazário

Este ensaio foi inteiramente baseado em notícias, críticas, entrevistas e artigos publicados, nos últimos anos, em jornais e revistas nacionais e internacionais. Eventuais erros e imprecisões podem ser atribuídos ao caráter de divulgação dessas fontes, citadas apenas em casos cruciais.

Os perigos que vêm do céu

O Cosmos inexplorado aparece-nos hoje,¹ mais do que uma fonte de inspirações poéticas, um verdadeiro manancial de catástrofes. A imagem recorrente é a da "grande máquina de fliperama", com "milhares de cometas e de asteróides cruzando loucamente o espaço em todas as direções, sem órbitas definidas, e ameaçando a nossa". As crateras da Lua, observam os alarmistas, são as cicatrizes de passadas colisões: "Essa é uma das mais significativas descobertas da era espacial", afirmou o astrônomo Clark Chapman, do *Instituto de Pesquisa do Sudoeste*, em Boulder, Colorado, nos Estados Unidos da América. A Terra já teria sido atingida pelo menos 139 vezes, contando apenas as marcas visíveis que não foram cobertas pelos mares ou apagadas pela erosão. A preocupação com os bólidos aumentou ainda mais com a notícia de que *Mathilde*, um asteróide monstruoso, com 61km de diâmetro, andaria perto da Terra. Mais tarde constatou-se que a órbita daquele *monstro* não oferecia qualquer perigo. Esse novo tipo de pânico originou-se com uma teoria, muito difundida, segundo a qual há 65 milhões de anos um asteróide com diâmetro de 8 km teria atingido Chicxulub, no México, formando uma cratera de 193 km de largura, hoje conhecida como Península de Yucatán; o impacto teria levantado uma nuvem de poeira que cobriu o planeta, bloqueando os raios solares, exterminando 70% das plantas, e com elas os dinossauros vegetarianos que as comiam, bem como os dinossauros carnívoros que desses se alimentavam.

Segundo Peter Ward, autor de *O Fim da Evolução*, essa tese nunca foi comprovada e a ela se contrapõe outra, gradualista, segundo a qual a existência dos dinossauros foi inviabilizada por lentas e profundas mudanças

ambientais. Mas projetando a hipotética hecatombe primordial para um futuro não muito distante, os cientistas alertam que nossa civilização corre o risco de desaparecer pelo impacto de um asteroide gigante, em rota de colisão com a Terra. Os *precedentes históricos* dessa fantasia apocalíptica não são muito convincentes.² Mas ainda que não se conheça, até hoje, nenhuma vítima humana de meteoritos, os cientistas americanos adiantam-se a possíveis hecatombes futuras: já mapearam 100 *Neos* (“Objetos Próximos à Terra”, em inglês) com mais de 5 km de diâmetro; 2 mil com mais de 1km; e 200 mil entre 500 m e 1 km. A *Nasa* investe US\$ 2 milhões anuais nesse mapeamento em dois programas de vigilância: *Spacewatch*, no Arizona, e *Near Earth Asteroid Tracking*, em Maui. Mas tais projetos cobrem menos de 10% do céu. Assim, tal como o espaço cósmico, é infinita a necessidade de dinheiro desses programas. Por isso, o coordenador David Morrison elogia o trabalho dos eternos observadores neles engajados: “Eles são bons porque o público toma consciência do problema e pode ajudar a pressionar as autoridades para aumentar as verbas da pesquisa na área”.

E enquanto os vigilantes do Cosmos tentam, através de um pânico fabricado, arrancar do governo americano alguns milhões de dólares anuais para continuar de papo para o ar, outros importantes cientistas esforçam-se por descobrir novas ameaças para amealhar boladas ainda mais vultuosas. Não estão, por exemplo, completamente seguros sobre a *constituição* dos asteroides. Se algum dia for preciso desviar algum desses corpos em rota de colisão com a Terra, será preciso saber mais sobre a composição, a densidade e a topografia deles. Como observou Stephen Maran, diretor-assistente da *Nasa*, “conhecer o inimigo é uma tática que também se aplica ao espaço.” A *Nasa* já investiu na espaçonave *Near* (“Encontro com Asteróides Próximos da Terra”, em inglês), que estuda a estrutura dos asteroides; tendo já visitado *Mathilde*, a *Near* pretende aproximar-se de *Eros*, outro temível *inimigo*, de 40 km de diâmetro.

Para liquidar tais *monstros*, “a única tecnologia de que dispomos são os explosivos nucleares”, sustenta o físico Johndale Solem, do *Observatório de Los Alamos*. Desde 1995, Edward Teller, o físico responsável pela criação da bomba de hidrogênio, propõe lançar artefatos nucleares contra meteoritos ameaçadores, certamente para justificar a existência de seu *Lawrence Livermore National Laboratory*, que pesquisa novas armas nucleares, e que teve as verbas cortadas pela metade com o fim da Guerra Fria. Para Greg Canavan, do *Laboratório Nacional de Los Alamos*, os cientistas estão preparados para enfrentar o *inimigo*, sendo preciso apenas que lhes seja autorizada a utilização de armas nucleares.

E mais dinheiro, é claro: para minar com artefatos atômicos o asteroide 1997 XF 11, por exemplo, seria preciso enviar, durante duas décadas, uma centena de missões espaciais, ao custo de US\$ 100 milhões cada uma. Apesar de elevado, o preço não chegaria a comprometer o orçamento anual da *Nasa*: “E os povos da Terra estariam dispostos a pagar ainda mais”, sugeriu Stephan Mara, cheio de esperança. De fato, de olho no futuro, a empresa americana *SpaceDev* já vende lugares na nave que pretende enviar, em 2002, ao asteroide *Nereus*, de 1 km de diâmetro, um inimigo de certo modo confiável. Já um *Eros*, se caísse na Terra, faria fracassar a “solução nuclear”, absorvendo o impacto da explosão. Por isso o capitão da *Força Aérea Americana*, William Glascoe, liderou uma campanha popular para a criação de uma *Força Espacial* contra inimigos naturais, e o deputado Dana Rohrabacher, do *Partido Republicano* da Califórnia, atacou Bill Clinton por vetar o projeto *Clementine 2*, do *Departamento de Defesa*, destinado a estudar estratégias contra asteroides. Permanece, pois, verdadeira, a asserção de P. T. Barnum: “Nunca ninguém perdeu dinheiro subestimando a inteligência do povo americano”.

A dramaturgia dos meteoritos

No cinema, as ameaças do espaço tiveram seu primeiro apogeu durante a Guerra Fria. Em *O Fim do Mundo* (“*When Worlds Collide*”, 1954), de Rudolph Maté, um cientista descobre que a Terra colidirá com um planeta recém-descoberto e, prevendo o apocalipse, constrói uma nave espacial para mandar alguns terráqueos a Vênus, a fim de recomeçar a vida; no filme inglês *O Dia em que a Terra se Incendiou* (1962), explosões solares ameaçavam a sobrevivência da humanidade. Com a crise do embargo do petróleo, uma segunda onda de filmes-catástrofes trouxe *Meteoro* (1979), onde um asteroide choca-se com um cometa, liberando um fragmento de 8 km de diâmetro rumo à Terra, levando os EUA e a URSS a unirem suas forças nucleares para aniquilar o inimigo comum. Finalmente, nos apocalípticos anos 90, a computação gráfica promove o renascimento espetacular da dramaturgia dos meteoritos, anunciada na série de TV *Asteróide*.

Em *Deep Impact* (1998), um adolescente descobre um grande asteroide, que ganhará seu nome. Um ano depois, tendo se precavido com um plano de emergência, o governo americano resolve bombardear o objeto com armas nucleares. Uma repórter descobre o plano e troca sua não divulgação pelo privilégio de fazer a primeira pergunta ao Presidente na coletiva sensacional do anúncio do fim do mundo, imaginando

garantir seu sucesso profissional, já frustrada na vida familiar pelo divórcio dos pais. O Presidente revela ter construído, na surdina, enormes cavernas para abrigar 800 cidadãos com menos de 50 anos de idade e 200 médicos, cientistas e artistas. Todos deviam esperar em casa a chamada telefônica que os conduziria às cavernas bem providas, para onde também estavam sendo transportados os tesouros culturais da América. O filme é rico em sugestões ideológicas: por um lado, roteiristas e produtores demonstram ausência de preconceito oferecendo a Morgan Freeman o papel do Presidente; por outro, a aparição de um Presidente negro, agindo autoritariamente em meio ao Juízo Final, sinaliza que, quando a comunidade afro-americana eleger um Presidente, o mundo estará perdido. Além disso, o plano de emergência do Presidente negro é sádico e idiota, uma vez que, sabendo há um ano da possibilidade do fim do mundo, priva os cidadãos da chance de cavar *seus* buracos, preferindo, sob o pretexto de evitar o caos, manter a ameaça em segredo, censurando a imprensa, seqüestrando jornalistas e condenando o resto da população à morte. O filme ilustra a “premissa revolucionária” exposta em *A Terceira Onda*: o vagalhão gigantesco que se abate sobre a heroína, seu pai e toda Nova York, exterminando massas “supérfluas”, representa bem a automação, que desemprega milhões, mas deixa a civilização “intacta” nas cavernas: depois do dilúvio, a utopia dos Toffler.

Também em *Armageddon* (1998), de Michael Bay, um cometa desloca um asteroide do tamanho do Texas de sua órbita, colhendo a Terra numa velocidade de 40mil km/hora. Se os maiores asteroides, que os astrônomos chamam de “exterminadores”, têm 10 km, o do filme tem 1200 km. Dispondo de apenas dezoito dias para impedir o fim do mundo, o diretor da *Nasa* convoca um prospector de petróleo para chefiar uma equipe de perfuradores. Esse personagem, vivido por Bruce Willis, emporcalha o mar explorando petróleo e atira de fuzil contra ecologistas. Herói demasiadamente humano, ele tem ciúmes do relacionamento da filha com um empregado. Mas essas desavenças serão superadas. Os broncos perfuradores, treinados para viajar no espaço, implantarão no asteroide, numa profundidade de 250 metros, explosivos nucleares para desintegrá-lo. O prospector é o *Führer* da tropa; o asteroide, o *inimigo objetivo* que terá de vencer ao preço da própria vida, em prol do casal romântico, reencarnação de Adão e Eva. Feito com a colaboração da *Força Aérea* americana e da *Nasa*, o filme foi a mais cara produção da *Disney* e do gênero ficção científica em de toda a história do cinema. Mas nem seus dez roteiristas e seus três editores puderam salvar o filme.

Os críticos americanos não aprovaram o desperdício. Janet Haslin, do *New York Times*, notou o patriotismo piegas, ainda mais constrangedor quando exibido no exterior, e mencionou a seqüência inicial, em que uma chuva de meteoros derruba o topo do prédio da *Chrysler*: “A cena, apesar de apocalíptica, não é tão assustadora quanto a perspectiva de criar toda uma geração de americanos com filmes como esse.” Kenneth Turan, do *Los Angeles Times*, famoso por ter ousado criticar *Titanic*, notou que a trilha e os efeitos sonoros do filme são tão alucinadamente altos que impedem a compreensão dos diálogos — o que pouca diferença faz. E Jay Carr, do *Boston Globe*, ironizou: “O grau de manipulação e previsibilidade desse filme é tal que ele só pode ser classificado de escapista, até por causa da freqüência com que você sente vontade de escapar dele.”

Mas não é por acaso que possibilidades medonhas de destruição da Terra são mostradas nos novos filmes-catástrofes, todas elas “resolvidas” com o uso de artefatos nucleares, explodidos no espaço para o alívio e a alegria dos homens. Entusiasmados com a perspectiva triunfante da destruição atômica, certos cientistas preferiam nem ter de esperar o alarme de um corpo celeste em queda livre para minar luas, astros, planetas, meteoros, cometas, asteróides e estrelas com foguetadas nucleares. O único problema técnico, ainda não resolvido, é que não poderiam garantir com segurança que os fragmentos obtidos na explosão tivessem menos de 20 m de diâmetro, o que seria uma catástrofe ao choverem sobre a Terra.

Ivan Bekey, ex-diretor de programas avançados da *Nasa*, e consultor de *Armageddon*, sabia que seriam necessários quatro ou cinco anos de alerta para preparar uma missão similar; de seis a doze meses para chegar ao asteróide; e um longo período para implantar as bombas. Também o consultor científico de *Deep Impact* permitiu “licenças poéticas”, como britadeiras furando um cometa, cuja densidade é similar à do floco de neve; o cálculo da órbita do objeto feito em 15 segundos ao invés de meses; sua interceptação próxima da Terra, tão danosa quanto a trombada. Mas apesar do fim da Guerra Fria e dos acordos de desarmamento, os EUA continuam gastando *anualmente* US\$ 35 bilhões com armas nucleares. É esse lobby nuclear que a dramaturgia dos meteoritos vem servir.

Buscando inteligência extraterrestre

Em 1980, três imensos círculos apareceram numa plantação de aveia em Wiltshire, na Inglaterra, produzindo estranheza. Nos meses seguintes, o fenômeno voltou a ocorrer em outras partes da Europa.

Os círculos tornaram-se sofisticados, com retas e semicírculos, ornamentos e até “assinatura”. Os trabalhos eram atribuídos a alienígenas. Especialmente um conjunto formando um triângulo de mais de 7 m de comprimento despertou interesse. Cientistas, ufólogos e turistas dirigiam-se em número cada vez maior ao local. Um fazendeiro teve de organizar filas para conduzir os visitantes. Um hotel em Glastonbury promoveu um seminário sobre os misteriosos desenhos que, para os céticos, não passavam de embustes, feitos à noite com patins e cordas. Contudo, o engenheiro canadense Peter Collier, empunhando um pêndulo de cristal, constatou a existência de uma energia diferente da humana na área dos círculos. Fazendeiros e negociantes do condado decifraram os hieróglifos à sua maneira, cobrando ingressos a US\$ 1,65 e vendendo anéis com desenhos dos círculos a US\$ 3,00 cada um. Embora os círculos só pudessem ser vistos de forma total se o observador sobrevoasse a área, centenas de basbaques tentavam observar as figuras do chão.

Ralph Noyes, ex-subsecretário de Estado inglês, acreditando ser esse o grande fenômeno do século XX, aquele que daria, num futuro próximo, um novo conceito de vida no universo, coletou, em *O Enigma dos Círculos*, artigos dos pesquisadores que criaram, em 1990, um internacional *Centro de Estudos dos Círculos Misteriosos*. O fenômeno ganhava interessantes interpretações. Para o físico Hilary Evans, os círculos seriam obra de *Poltergeist*. O escritor John Mitchell preocupava-se em definir as aparições antes de explicá-las. O físico e meteorologista George Menden falou em “vórtices plasmáticos”. O arqueólogo e historiador Michael Green associou os desenhos a símbolos cósmicos e evocou o *Bhagavad Gita* para iluminar o debate.

Em meados de 1990, novos e surpreendentes trabalhos apareceram, o mais extraordinário deles num campo de trigo em Alton Barnes. O caprichado pictograma atraiu curiosos do mundo inteiro. Contudo, o mistério dos círculos, cultivado pelos esotéricos e agigantado pela fiel cobertura das mídias, foi desvendado em 1997. A prosaica revelação não mobilizou, porém, nem os místicos, nem os jornalistas: sem alarde, dois velhinhos contaram, mostrando seus instrumentos, como produziram os círculos, durante dezoito anos, na calada da noite, para ter uma diversão.

Os fiéis da ufologia encontraram outras razões para viver nas teorias do escritor suíço Erich von Däniken, cujo passado, contudo, não recomenda: ainda menino, tirou dinheiro da caixa de seu grupo de escoteiros e praticou outros furtos para encobrir o primeiro, pelo que foi condenado a quatro meses de prisão. Na juventude, projetando viajar para o

Egito, juntou dinheiro trabalhando como aprendiz de hoteleiro, e levou as jóias que um amigo lhe confiara a um destinatário em Alexandria, não as entregando nem as devolvendo, pelo que foi novamente preso por 16 meses. Depois de libertado, teve a grande “visão” de astronautas vindos de outros planetas durante a pré-história da humanidade, e para descobrir, em novas viagens, vestígios que confirmariam sua iluminação, contraiu novas dívidas. Entrementes, ficou rico ao publicar, em 1968, quando EUA e URSS preparavam-se para lançar foguetes à Lua, *Eram os Deuses Astronautas?*. Alguns críticos denunciaram falsificações no livro, o que fez Erich von Däniken ser mais uma vez condenado a três anos de prisão. Mas sua nova obra, *De Volta às Estrelas*, já era outro sucesso. Que importava, então, a *qualidade* de seu caráter?

A despeito de todas as decepções, a esperança numa “vida além da Terra” continua inabalável. Afinal, os cientistas calculam haver 1 trilhão de estrelas na Via Láctea, uma entre mais de 100 bilhões de outras no universo. A enormidade desses números — que exprimem bem a noção do infinito — é, para os exobiólogos, a *prova* da existência de vida inteligente extraterrestre. O evolucionista Ernst Mayr, da *Universidade de Harvard*, lembrou que mais de 50 bilhões de espécies viveram e desapareceram da Terra sem nunca ter atingido o estado evolutivo do homem: “Junte a isso o fato de que a média de sobrevivência de uma espécie no planeta Terra raramente ultrapassa 100 mil anos, e teremos uma conta de números astronômicos quando calcularmos a possibilidade de o surgimento de vida inteligente ter ocorrido independentemente em outro planeta”. Diferentemente pensava Carl Sagan, presidente da *Planetary Society*, que fundamentava sua crença na asserção de que a não existência de vida extraterrestre significaria um “tremendo desperdício de espaço no universo”. Para os seguidores de sua seita, recrutados no mundo inteiro através da Internet, “a detecção de apenas um sinal extraterrestre seria a maior descoberta na história da raça humana”.

Em 1960, o astrônomo Frank Drake lançou, na Califórnia, o primeiro programa *Seti* (*Search for Extraterrestrial Intelligence*, ou *Busca de Inteligência Extraterrestre*), utilizando faixas de frequência e radiotelescópios monitorados por computador. Quando os primeiros sinais do espaço foram identificados em 1967, a astrônoma Jocelyn Bell apelidou-os de *LGM1* e *LGM2*, sendo *LGM* a sigla de *Little Green Man*, ou Homenzinho Verde. Mas não passavam de sinais produzidos por quasares. Em 1972, a equipe de Robert Dixon, da *Universidade Estadual de Ohio*, adaptou um dos maiores radiotelescópios do mundo para operar em frequências supostamente

usadas por seres de outros planetas. O físico Paul Horowitz, diretor do projeto *Meta* (*Megachannel Extraterrestrial Assay*), na *Universidade de Harvard*, mantido em colaboração com o *Smithsonian Institute* por doações da *Planetary Society*, *Fundação Bosack/Krueger* e outras fontes, mostrou-se otimista: “Pode demorar, mas, um dia, tenho certeza, vai chegar uma mensagem inequívoca”. Recentemente, a *Micron Technology* doou 3420 megabytes de chips de memória à *Planetary Society*, transformando o programa *Meta* em *Beta* (*Billion Channel Extraterrestrial Assay*), capaz de analisar 25 bilhões de canais de rádio, simultaneamente, dedicados ao rastreamento de sinais alienígenas.

Outras tentativas foram feitas. Em 1977, um grupo de seis pessoas, incluindo Carl Sagan, colocaram na *Voyager 2*, lançada nos confins do Sistema Solar, um disco de cobre banhado a ouro, com instruções de uso, contendo duas horas de gravações, com informações sobre os nossos genes, cérebros e bibliotecas, saudações (“Paz e Felicidade para Todos”) em 54 idiomas, fotos de seres humanos, músicas de diversos povos, pensamentos e outros documentos terrestres, que permanecerão no espaço durante milhões de anos. E, em 1983, a *Pioneer 10* cruzou pela primeira vez a fronteira do Sistema Solar, levando uma placa de ouro, com desenhos explicando a localização da Terra e as figuras de um homem e uma mulher. Mais tarde, a *Viking* capturou em Marte imagens de algo parecido com uma pirâmide e de uma grande superfície lembrando um rosto humano, o que causou frenesi entre os entusiastas da vida alienígena, que logo insinuaram serem o “rosto” e a “pirâmide” restos de uma extinta civilização avançada. Tempos depois, imagens daquelas regiões, tomadas de outros ângulos por instrumentos mais precisos, só revelaram desertos, rochas, arenitos. Assim, apesar das milhares de horas de observação, em 30 anos de pesados investimentos, nenhum sinal inequívoco de comunicação extraterrestre foi detectado.

Há vida inteligente lá fora?

Com o fim da Guerra Fria, a ufologia foi desacreditada. Confundidos com os comunistas nos anos 50, os alienígenas — especialmente os supostos habitantes do Planeta Vermelho — tornaram-se inofensivos; e antes mesmo da derrocada da URSS, as mensagens de esperança trazidas pelos bonitos melodramas de ficção científica de Steven Spielberg, largamente plagiados, encheram o espaço cósmico de açúcar e lágrimas; os extraterrestres mostraram-se tão bonzinhos que o *Congresso*

Americano viu-se obrigado, em 1993, a cortar os programas *Seti*, *Beta* e *Serendip*, mantendo apenas o remanescente *Phoenix*, tomando a grave decisão de reduzir o orçamento global da *Nasa*.

Contudo, em 1996, a “ufomania” foi ressuscitada pelo tremendo sucesso da série de TV *Arquivo X*, que retomou uma cara tradição da Guerra Fria, nascida na cidadezinha de Roswell, no Novo México, quando, numa manhã de julho de 1947, o jornal local estampou em manchete um comunicado do Exército americano confirmando a captura de uma nave alienígena tripulada, que teria caído numa fazenda dos arredores; depois do alvoroço, os militares emitiram um desmentido à notícia: o achado não passava de um balão meteorológico. No documentário *UFOs are Real*, exibido pela *NBC* em 1979, o coronel Jesse Marcel, que comandou a captura do “balão”, declarou que o Exército escondera muita coisa sobre o incidente, e que a verdade estaria mais perto do primeiro informe. Stanto Friedman, físico nuclear e pesquisador em ufologia, afirmou que as informações sobre o caso foram fortemente censuradas, o que só contribuiu para atrasar os estudos no setor.

Em *Arquivo X*, a suspeita retorna como obsessão de dois agentes do *FBI* designados para casos sem explicação: Fox Mulder (David Duchovny), que possui poderes mediúnicos e acredita que a irmã, Samantha, foi abduzida por extraterrestres; e Dana Scully (Gillian Anderson), cientista que duvida das teorias do parceiro, sem ter respostas para os mistérios que enfrenta, como o de um vírus devastador, de origem extraterrestre, cultivado por uma poderosa organização internacional. O Mal onipresente e o triunfo do irracional sobre a razão satisfazem a paranóia americana, deixada à míngua com o fim da ameaça comunista: o seriado conta com 18 milhões de espectadores nos EUA; exibição em 75 países; 850 sites na Internet. Além de entreter os adolescentes, o objetivo de *Arquivo X* seria, segundo sugeriu o ensaísta francês Jacques Attali, preparar os espíritos para o dia em que for preciso denunciar um grupo social como bode expiatório de alguma catástrofe, o que, de certa forma, já ocorre esporadicamente, como no caso de cremação de mendigos por jovens de classe média no Brasil; incêndio criminoso de igrejas freqüentadas por negros nos Estados Unidos; caçada policial a imigrantes ilegais e profanação de cemitérios judaicos por neonazistas em toda a Europa...

Em 1993, na Alemanha, um panfleto noticiou que geólogos russos, chefiados por um certo Dr. Azzacov, e noruegueses, comandados por Bjarne Nummedal, haviam descoberto um buraco sem fundo na Sibéria.

Quando a expedição atingiu 14,4 km de profundidade, foi surpreendida por uma temperatura de 1100 graus Celsius e milhões de vozes humanas gritando de dor. Na mesma noite, outro fenômeno: do buraco saiu um gás luminoso e, da brilhante coluna de nuvens contra o céu escuro, um ser com asas de morcego, gritando em russo: "Eu venci!". Logo uma ambulância chegou; a equipe foi obrigada a tomar um preparado que apagou a memória dos acontecimentos recentes; e as autoridades locais deportaram todos os estrangeiros, ameaçando de morte quem se atrevesse a divulgar o ocorrido.³ Os limites da imaginação e da realidade dissolvem-se na propaganda de massa na qual o conglomerado é mergulhado.

Uma onda de avistamentos e seqüestros

O sucesso de *Arquivo X* fez recrudescer as notícias de avistamentos de *Ovnis* e de seqüestros de terráqueos por alienígenas interessados em pesquisar-nos. Em 1996, um *Ovni* foi avistado por três empresários em Brasília: "Parecia feito de cristal e emitia luzes azuis nas laterais e vermelhas em cima, soltava fumaça vermelha por uma das pontas, e era como uma lua que abria e fechava". Uma das testemunhas disse não poder afirmar se era um disco voador: "Mas tenho certeza de que eram seres de outro planeta". Para um astrofísico, o *Ovni* seria um "relâmpago bola". Os radares das *Forças Armadas* nada registraram. Mas um ufólogo soube tratar-se de uma nave alienígena para um só tripulante-pesquisador. Em São Bernardo do Campo, conversando com duas amigas na calçada de sua casa, uma secretária ouviu ruídos fortes vindo do céu: "Parecia um helicóptero, mas quando olhamos não vimos nada. Minutos depois, aquilo começou a disparar luzes. Nós ficamos lá olhando até que desapareceu. Depois contamos o que vimos, mas todos nos chamaram de loucas". Para que elas pudessem entender o fenômeno, procuraram a ajuda de um ufólogo.

O avistamento mais sensacional ocorreu em Varginha: três irmãs cruzaram com um ser estranho num terreno baldio; uma delas gritou ao vê-lo; com o grito, a criatura moveu o rosto: tinha olhos vermelhos, sem pupilas; não tinha boca nem nariz; sua pele era marrom escuro, como que lambuzada de óleo. "Ele estava agachado e parecia se proteger do sol forte", disse uma das garotas, que correram contar à mãe terem visto o "capeta". Dirigindo-se ao local, a mãe encontrou pegadas e sentiu cheiro de enxofre. Mas logo a aparição foi identificada como um extraterrestre. Ufólogos mencionaram ainda a captura, por militares, de dois extraterrestres, levados a Campinas para serem autopsiados; o Exército e os Bombeiros negaram tudo.

A aparição do “ET de Varginha” liberou outras fantasias. Um cabeleireiro da cidade declarou ter sido seqüestrado e examinado por extraterrestres em 1962, quando fazia o serviço militar: “Quando a luz (do *Ovni*) acendeu, a cidade inteira ficou sem energia. Os cavalos, apavorados, fugiram do estábulo e várias canoas de metal que havia na escola saíram do lugar enquanto a nave flutuava”. Dois seres vestidos com macacões alaranjados o teriam levado para uma sala e examinado com equipamentos estranhos: “Depois do contato, quando via uma cor ou sentia um cheiro que me lembrasse da história, entrava em transe e vivia tudo de novo”. Ele só se livrou das visões após uma sessão de hipnose. A atriz Milla Christie também recordou que uma noite, em Monte Verde, reconheceu um disco, muito distante embora; outra vez, numa praia da Indonésia, não teve dúvidas: “Foi uma coisa muito nítida. Tinha formato circular e muitas luzes fortes. Corri em direção à luz com os braços abertos, mas quando cheguei perto da nave, o disco fugiu na velocidade da luz. Eu assustei eles” (sic).

Naves alienígenas foram avistadas às dezenas na zona rural de Minas Gerais. Os próprios ufólogos esclareceram os avistamentos como fenômenos elétricos ou gases inflamáveis: “Apenas 10% dos fenômenos relatados no mundo são de fato ufológicos”, alertou Claudeir Covo, presidente do *Instituto Nacional de Investigação de Fenômenos Aeroespaciais*. Mas os observatórios e as revistas especializadas foram assediados por relatores de contatos de 1º, 2º e 3º graus. “É a maior onda de avistamentos nos últimos 30 anos”, exultou Ubirajara Rodrigues, presidente do *Centro Brasileiro de Pesquisas de Discos Voadores*. Edson Boaventura Jr., do *Grupo Ufológico do Guarujá*, confirmou o boom de “avistamentos” e “seqüestros”.

Na Paraíba, a situação chegou a tal ponto que a *Assembleia Legislativa* realizou uma sessão especial, requerida pelas lideranças dos partidos *PMDB*, *PT*, *PFL* e *PDT*, por sugestão de entidades ufológicas do Estado, e à qual compareceram 7 dos 36 deputados estaduais, para debater os avistamentos. Segundo as entidades, a Paraíba, o Rio Grande do Norte, a Bahia e Minas Gerais estariam na “rota dos *Ovnis*”. O vice-presidente do *Centro de Estudos Ufológicos*, Hans Jorge Kesselring, denunciou “um corredor magnético que vem do Pólo Norte, passa pela África e entra no Brasil”. O presidente da *Equipe Ufológica de Guarabira*, Wellington Francisco de Lima, disse que cerca de 20 *Ovnis* — em forma de cilindro, esfera, disco, charuto e ovo, emitindo luzes verde, amarela, azul e alaranjada — aparecem a cada noite na cidade, sendo avistados por toda a população.

Notificaram-se ainda, em todo o mundo, ocorrências de mutilação e morte de dezenas de animais por uma criatura mutante ou extraterrestre conhecida como Chupa-cabras, que faria pequenos buracos de 3 a 6 centímetros de diâmetro nas suas vítimas, por onde lhes sugaria todo o sangue e alguns órgãos. O ator Eriberto Leão, interpretando um veterinário extraterrestre suspeito de ser o Chupa-cabras na novela *O Amor Está no Ar*, da *Rede Globo*, chegou a ser agredido ao parar seu carro num sinal da Gávea por uma jovem vendedora de balas que lhe gritou: “Cara, ‘cê tá matando os gansos do Rio. Não gosto de você, não!”, referindo-se a algumas aves mortas no subúrbio carioca de Senador Câmara, provavelmente atacadas por gambás.

No XIV Congresso Brasileiro de Ufologia Científica, realizado em Curitiba, os ufólogos chegaram, enfim, à conclusão de que a Terra está sendo invadida por alienígenas. Causou alarme, por exemplo, a informação trazida pelo jornalista Bruno Pacheco, que localizou um texto, na Internet, dentro do arquivo da *Nasa*, com um carimbo de *top secret*, e logo desaparecido da rede, descrevendo a autópsia do extraterrestre de Roswell, criatura meio animal, meio vegetal, vivendo por fotossíntese, pesando quatro quilos, e não dezenove, como imaginavam os mais sérios pesquisadores do assunto. Por seu lado, Ademar Gevaerd, editor da *Ufo*, trouxe a alarmante evidência, baseada em relatos chegados diariamente à sua redação, ao ritmo de 200 por dia, que os *Ovnis* não se limitam mais a aparições noturnas em ambientes êrmos, mas surgem à luz do dia, perseguindo aviões e encarando as pessoas. Confirmou esse alarme o depoimento do americano Travis Walton, que, em 1975, passou cinco dias em poder de alienígenas. O psicólogo John Carpenter, talvez o primeiro especializado em tratar, com hipnose e regressão, vítimas de extraterrestres, apresentou seu futuro livro, no qual descreverá cem dos mais de mil casos de abduzidos que atendeu. Finalmente, o ex-jesuíta espanhol Salvador Freixedo, radicalizando as críticas ao comportamento da sociedade em relação à ufologia, incitou os fiéis à mobilização: “As pessoas acreditam, sabem que os *Ovnis* existem mesmo, mas se mantêm à distância, com medo de serem ridicularizadas. É preciso perder o medo e enfrentar aqueles que querem desmentidos.”

Nos EUA, onde 86% da população acredita em “vida além da Terra” e 48% na existência de discos voadores; onde 20 milhões de pessoas garantem terem visto um *Ufo* e 5 milhões, aparentemente sãs, declararam terem sido abduzidas por extraterrestres, centenas de organizações dedicam-se à ufologia. Os fiéis da nova religião, agora, que *todos aceitem*

a existência dos fenômenos; pois isso seria crucial não só para a ciência, mas para a sobrevivência da espécie humana. A própria Força Aérea admite que, das 12 mil aparições de *Ovnis* registradas entre 1947 e 1969, cerca de 700 ficaram sem explicação. Em vinte e cinco anos de estudos, o ufólogo Alvin Lawson nunca encontrou evidências de seqüestro por alienígenas, e atribui a fantasia, mais que ao cinema, à antiga crença de que forças sobrenaturais levariam pessoas ao céu e as trariam renovadas. Por via das dúvidas, contra uma apólice de US\$ 19,95, uma companhia de seguros da Flórida oferece US\$ 10 milhões de retorno em caso de seqüestro por alienígenas, ou US\$ 20 milhões se a vítima for comida por eles. “Um presente único para Natal e aniversários”, sugere Michael St. Lawrence, o presidente da companhia.

Nazismo nas Estrelas

A série *Arquivo X* chegou ao cinema com *Resista ao Futuro*, que começa numa caverna pré-histórica em que dois caçadores são atacados por alguma coisa que se move na sombra; milhares de anos depois, um menino que escava um buraco encontra um crânio, do qual sai um líquido negro, que penetra em sua pele. Mais tarde, investigando a misteriosa explosão de um edifício do governo em Dallas, provocada com o fim de destruir os corpos contaminados, Scully e Mulder descobrem um plano alienígena de ocupação da Terra que remonta aos primórdios da humanidade, e hoje conta com a colaboração de uma poderosa organização internacional e do próprio FBI. Assim, atentados terroristas contra o governo revelam-se obra do próprio governo, que instaura uma ditadura a serviço dos “donos do mundo”, em conluio com aliégenas disseminadores de uma AIDS extraterrestre. É a doutrina das *Milícias de Michigan* sob a forma de filme de entretenimento.

Esse neonazismo cinematográfico encontra cores mais vivas em *Starship Troopers* (1998), do cineasta holandês, radicado nos Estados Unidos, Paul Verhoeven. Uma mão pesada é a marca comum de todos os seus filmes. Mais pesado ele se torna ao adaptar o romance homônimo de Robert Heinlein, lançado em plena Guerra Fria, dedicado a “todos os sargentos de todas as épocas que trabalharam para tornar meninos em homens”. Como o autor do livro, que serviu à *Marinha*, tornando-se escritor durante a Segunda Guerra, também o diretor Verhoeven serviu à *Marinha Real Holandesa*, como cineasta encarregado de documentários, até tornar-se tenente. Há alguns anos, ele quis realizar uma cinebiografia de Hitler “a mais isenta possível”. Esse revisionismo mal disfarçado foi percebido e criticado pela comunidade

judaica, e o projeto não foi adiante. Mas Verhoeven vingou-se com essa super-produção de ficção científica, de caráter político tão evidente que ele nem se deu ao trabalho de disfarçar.

Casper Van Dien, neto de um fuzileiro que combateu na Segunda Guerra, filho de um comandante da *Marinha* e ex-estudante de escolas militares, ficou à vontade no papel do herói, Johnny Rico, jovem argentino que, no século XXIV, entra na *Infantaria Móvel* para conquistar uma garota que se alistara para pilotar aeronaves. Depois de passar por rigoroso treinamento militar ao lado de outra garota que o ama desde a faculdade, e com um piloto que ganha sua amizade, Johnny torna-se o líder do esquadrão. Nesse futuro, os diversos países do mundo foram substituídos por uma única *Federação*, que distingue *cidadãos* de *civis*: a única maneira de adquirir respeito, ser político, votar ou ter filhos é prestando o *Serviço Federal*: o cidadão é o *guerreiro*, não o homem comum. Esse regime justifica-se pela luta eterna empreendida contra seis trilhões de insetos inteligentes, com 30 m de altura, oriundos do planeta Klendathu, pertencentes a cinco diferentes espécies: os *warrior bugs*, uma infantaria de aranhas que retalham soldados; os *hooper bugs*, uma força aérea que arranca cabeças; os *tanker bugs*, blindados que expõem jatos de ácido; os *plasma bugs*, que lançam projéteis capazes de aniquilar as naves; e o misterioso *brain bug*, o líder de todos os insetos, cujo corpo combina as formas de pênis, ânus e vagina e suga o cérebro dos guerreiros humanos mais valentes. Quando um meteoro enviado pelos *bugs* atinge Buenos Aires, e a cidade desaparece do mapa, os jovens argentinos — Johnny à frente — partem para lutar no planeta dos insetos, até a vitória final. Depois do triunfo, comemorado com desfiles de bandeiras vermelhas e negras, o “cérebro” alienígena é capturado vivo, e torturado com gosto pelos cientistas, em mengelianas “experiências médicas” com violação e eletrochoque.

Para o imaginário do futuro, Verhoeven inspirou-se na estética fascista de *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, criando uma obra revisionista desde o título: *StarShip Troopers* é uma alusão positiva às *Tropas SS*. A origem dos heróis, argentinos arianos, alude ao país de predileção dos nazistas em fuga após o desabamento do ‘Terceiro Reich’. A águia que simboliza a *Federação* “pode ser o símbolo americano, mas também o símbolo nazista”, declarou o diretor, sem embaraços. De fato, as tropas estelares não evocam o *Exército Aliado*, mas as *Forças do Eixo*: jovens recrutados por professores, mobilização pelos meios de comunicação, supressão da democracia por uma sistema militar de pensamento único,

uniformes inspirados nas fardas das S.A., S.S. e *Gestapo*, juramento de fidelidade sob a bandeira do regime, uso legal da tortura, direitos humanos substituídos por valores guerreiros de saúde, sacrifício, força e beleza. E se Buenos Aires assemelha-se a Los Angeles, é porque o estilo de vida dos heróis remete a um mundo “mais universal”, segundo o diretor, confundindo o universalismo com o triunfo do imperialismo americano. Além disso, no acampamento, rapazes e moças tomam ducha juntos, pois na utopia *americanazista* de Heinlein/Verhoeven a “sexualidade foi banida, e as pessoas não se vêem mais com sensualidade”. E se apenas o soldado é *cidadão*, nem as vidas deles têm valor: as cenas de batalha mostram, sem lamentações, o massacre de milhares de recrutas, enquanto notícias da *Rede Federal* (“Quer saber mais?”) interrompem a programação de TV para engajar mais jovens na nebulosa guerra intergaláctica: crianças esmagam com o pé baratas enormes, enquanto o locutor pergunta: “Eles estão fazendo a parte deles, e você, está fazendo a sua?” No alistamento, um atendente diz que deve tudo o que é hoje à *Federação*, e logo percebemos que ele só tem um braço e nenhuma perna. No treinamento, um sargento esfaqueia um recruta para demonstrar a necessidade do soldado manter-se sempre alerta. Todas as atrocidades são vistas com naturalidade.

A mensagem do filme, segundo Verhoeven: “Mostrar o preço que se paga para se ter uma sociedade livre de crimes, de drogas, onde a grama é verde e o céu é azul, onde as paredes não são pichadas e onde todo mundo parece estar bem de vida.” Nova ambigüidade: estariam essas imagens sangrentas sugerindo a guerra como solução para tornar o mundo mais belo? Ou seriam os horrores mostrados um alerta aos pacifistas para que aceitem o conforto de suas vidas como fruto do mal que criticam sem consciência? Verhoeven não deixa ao espectador nenhuma alternativa: desistir da guerra contra os *bugs* significaria deixar a humanidade à sanha exterminadora dos monstros mais horrendos que o cinema jamais criou. Enfim, como escreveu Bernardo Carvalho, “a ironia *cult* do filme é apenas um disfarce, uma maquiagem do convencional, uma defesa contra as críticas. E aí está o seu cinismo. Porque um filme que ironiza a imbecilidade não pode ser imbecil. Tudo é para rir. Tudo é uma grande paródia. E, sendo assim, não há possibilidade de o filme ser uma droga. Porque ele nunca é o que é — porque, se for uma droga, é também de propósito. E provavelmente só você não percebeu a sagacidade de tanto sarcasmo”. Se substituirmos a expressão “uma droga” pela palavra “fascista” teremos a verdadeira dimensão do cinismo de Verhoeven.

Na nova ficção científica americana,⁴ inspirada por uma Guerra Fria Civil, voltada não mais contra os comunistas, mas contra *inimigos internos*, identificados pelos de outra cor, nacionalidade ou etnia, os alienígenas representam, com características negróides, os imigrantes ilegais. Frequentemente, os conflitos desenrolam-se em Los Angeles, palco de explosões de ódio racial. Em *Missão Alien*, de Kenneth Johnson, *aliens* mutantes reproduzem-se nos subterrâneos de Los Angeles; a famosa dupla café-com-leite de tiras é aí formada por um branco e um alienígena “tenctonês”, assimilando o ausente policial negro ao extraterrestre. Também em *Species*, onde uma seqüência de DNA extraterrestre, implantada em DNA humano, transforma-se em menina mutante, que devora uma negra, e assume a forma “mascarada” de beldade loira, com intenso desejo de procriar, o cientista diz, a certa altura: “É em Los Angeles que a batalha será decidida”, numa deslocada alusão aos conflitos raciais ali ocorridos..

A metáfora do *alien* (nome que a polícia americana dá ao imigrante ilegal) reaparece em *Men in Black*, de Barry Sonnenfeld, que se inicia com a polícia de fronteira controlando a chegada clandestina de um grupo de “chicanos”, entre os quais se infiltra um alienígena, detectado pela organização secreta “Homens de Preto”, que monitora a imigração de refugiados políticos extraterrestres — como “os judeus perseguidos pelo nazismo em *Casablanca*”, facilitam os roteiristas. Na verdade, os “Homens de Preto” operam como uma sofisticada *Gestapo*, dotada de supercomputadores e aparelhos de lavagem cerebral instantânea, mantendo-se através do saque dos alienígenas, cuja tecnologia avançada patenteiam, em troca de alocações e disfarces, já que os americanos não podem saber que há mais de 1500 extraterrestres vivendo em sua sociedade. O racismo foi mal sublimado na seqüência em que Will Smith tem seus reflexos testados, fulminando o alvo que representa uma menina loira, e não os monstros horrendos; aí, aquele ator negro foi obrigado a dizer: “Atirei nela porque me parecia suspeita: o que uma garotinha branca estaria fazendo no gueto (sic) a essa hora, carregando um complexo livro de Física?”, como se os negros possuíssem uma identidade monstruosa. No filme, todos os problemas começam com a chegada clandestina do extraterrestre, que assume uma aparência humana, mas na verdade possui a forma de uma imensa *cucaracha*. “Protegendo a Terra da Escória do Universo” é a chamada do cartaz, que poderia ser traduzida por “Protegendo a América da Escória Estrangeira”. O desenhista de produção Bo Welch inspirou-se na obra do arquiteto finlandês Eero Saarinen, que projetou

diversos terminais de aeroportos do mundo: “Via o quartel-general como um tipo de *Ilha de Ellis* alienígena, ou um terminal, onde *aliens* iam e vinham para serem monitorados”. O *alien* clandestino é um “parasita da raça dos insetos” que pretende destruir uma galáxia, oculta por um nobre *alien* na Terra. Ante a ameaça, os *aliens* integrados acovardam-se e fogem em massa, enquanto seus líderes prometem destruir a Terra caso o *alien* terrorista não seja capturado.

A nova dramaturgia do alienígena maligno teve seu marco em *Independence Day*, onde os parasitos cósmicos empreendiam, de gigantescas espaçonaves, a destruição das principais cidades do planeta, começando por Nova York, Los Angeles e Washington. Em meio a perdas colossais, a resistência terráquea era desencadeada no Dia da Independência Americana. Com a colaboração dos Exércitos Aliados de Israel, Inglaterra e Japão, e sob a liderança do presidente “*wasp*”, de um oficial negro da *Força Aérea* e de um gênio judeu da informática, os humanos venciam os extraterrestres, transformando o 4 de julho num feriado mundial, comemorado sob tremulantes bandeiras americanas. Cidades arrasadas, edifícios despencados, túneis queimados, pontes rompidas, carros escangalhados — 30 milhões de mortos — nunca se destruíra tanto, nunca se massacrara tanto no cinema — sem lamentações sobre as ruínas, nem exposição de cadáveres; tanto os personagens quanto o público mostraram-se indiferentes à devastação, ou até vibraram com ela. Afinal, o filme rendeu 300 milhões de dólares somente nas 6 primeiras semanas de exibição nos EUA. Com o apoio da *Fox*, o governo de Nevada rebatizou a auto-estrada estadual 375, que liga Alamo a Tonapah, de *Extraterritorial Highway*, com sinalização para campos de pouso de discos voadores, com velocidade máxima limitada a sete *warp*. O diretor Roland Emmerich, convidado para a *prémière* presidencial de seu filme, considerou “insano” assistir, ao lado de um risonho Bill Clinton, à explosão da *Casa Branca* na *Casa Branca*. É que, no cinema que agora celebra a invasão dos *aliens*, estes não evocam mais os comunistas, derrotados em todo o mundo, mas os *imigrantes clandestinos*, africanos, mexicanos, asiáticos, que chegam em massa, pobres e vorazes, como “vírus devastadores”, “insetos gigantes”, “gafanhotos espaciais”. Hollywood e Washington dão-se as mãos; e uma mão lava a outra...

Nada de novo sob o sol?

Retomando a idéia-base do projeto *Guerra nas Estrelas*, idealizado pelo Presidente Ronald Reagan, pouco antes da *Perestroika* e do esfacelamento

da URSS, cientistas espaciais da Rússia, Inglaterra, Bélgica e Estados Unidos anunciaram o início de um grandioso projeto: a iluminação da Terra, durante a noite, com gigantescos espelhos espaciais girando como satélites em torno do planeta. O projeto, desenvolvendo uma experiência feita em 1993 com um espelho pequeno e fixo, enviará à *Mir* um refletor de 25m de diâmetro para captar a luz do Sol e enviá-la a partes escuras da Terra, de onde o espelho será visto como um círculo de luz 10 vezes mais brilhante que a Lua. Os astronautas comandarão o espelho por controle remoto durante 24 horas, tempo que ele levará para girar 16 vezes em torno da Terra, antes de reentrar na atmosfera e se queimar. A super-lâmpada iluminará experimentalmente áreas de Seattle, Vancouver, Calgary, Quebec, Brest, Londres, Bruxelas, Frankfurt, Cracovia e Kiev. Numa segunda etapa, os cientistas lançarão um refletor de 70m, suficiente para garantir iluminação 100 vezes maior que a proporcionada pela Lua cheia. Finalmente, montarão no espaço um complexo com 200 super-refletores para iluminar a longa noite do Ártico e produzir energia em regiões de pouca iluminação solar. Mas os cientistas não pararão aí: já estão calculando a viabilidade econômica de colocar *milhares* de espelhos em órbitas geoestacionárias, refletindo imensas quantidades de luz durante as 24 horas do dia para geradores solares distribuídos em baterias pelo solo de regiões semidesérticas. Essa “forma de produzir energia a baixo custo, limpa e renovável” transformará, nas regiões atingidas, a noite em dia. Os astrônomos ingleses já protestaram contra o “dilúvio de luz” que impossibilitará o estudo das estrelas. Mas o projeto, que lembra o extermínio via satélite imaginado por Wim Wenders em *The End of Violence*, e a estação de TV orbital criada por Peter Weir em *Truman Show*, aproxima o mundo da utopia profetizada por Carl Sagan no romance levado às telas por Robert Zemeckis.

Em *Contact*, a questão é saber se existe ou não vida extraterrestre. A existência de alienígenas é mantida numa esfera de ambigüidade, uma vez que a astronauta, interpretada por Jody Foster, pode estar apenas “alucinando” o contato com um ser que assume a personalidade do pai que ela perdeu quando criança. A abertura — uma viagem da Terra a Vega em quatro minutos de computação gráfica — é esfuziante; mas Zemeckis quis dar ao delírio de Sagan um caráter de “cinema verdade”. Imagens de jornalistas da mídia americana e, sobretudo, de Bill Clinton, foram usadas para conferir veracidade à ficção: “Queríamos tornar o filme o mais realista possível”. Supondo que a imagem presidencial fosse de domínio público, já que “o presidente é figura pública, que trabalha

para nós”, Zemeckis não hesitou em manipular digitalmente dois discursos de Clinton, pronunciados em ocasiões diversas. A *Casa Branca* não aprovou o recurso: “Clinton abomina o uso indevido de sua imagem”, foi a advertência de Washington a Hollywood. Mas nenhuma ação judicial foi movida contra a produção, numa tácita concordância com esse uso em particular, legitimando oficiosamente a ufologia. A evangelização cinematográfica patrocinada pelo poder teve um precedente histórico: também Hitler deixou-se filmar por Leni Riefenstahl em *Triumph des Willens* e *Olympia*, em cenas não por acaso recuperadas em *Contact*. As interferências da realidade no filme visam reforçar a mensagem a favor do desperdício de bilhões de dólares em inúteis buscas de extraterrestres. Mas Sagan não estava só. Para o renomado biólogo Colin Pittendrigh, a busca de outros seres vivos no universo deveria constituir “o objetivo máximo da ciência”. O astrônomo Marcelo Gleiser explicou numa crônica: “Quem financia a ciência é o contribuinte, por meio de recursos públicos. É importante justificar a importância de seu trabalho para que esses recursos continuem vindo. O cientista não deve ficar numa posição confortável em seu laboratório, achando que pode ficar quietinho e que esse cheque sempre estará vindo. Ele tem de justificar a aplicação desse dinheiro, que poderia ser empregado para ajudar a abrir uma escola ou sanear uma favela”. De fato. E é aí que entram as modernas técnicas de manipulação das mentes: se buscar vida inteligente em outros planetas é injustificável do ponto de vista humano, cabe convencer o contribuinte, por meio da mais poderosa arma de propaganda — o cinema industrial americano —, ser preciso torrar dinheiro com pesquisas idiotas, ainda que elas causem, direta ou indiretamente, a morte de milhares de pessoas. A técnica de convencimento é a mesma usada pelas igrejas para tornar os fiéis obedientes ao mistério dos dogmas: fazê-los sentirem-se desprezíveis. “Somos poeira das estrelas”, dizia Carl Sagan; sua viúva, Ann Druyan, aprovou a adaptação do romance do marido por Zemeckis, nestes termos: “Ele me fez sentir muito pequena”. O astrônomo Frank Drake assim justificou seu programa de busca de sinais extraterrestres: “Somos apenas uma vírgula entre incontáveis vírgulas no universo”. E Marcelo Gleiser concluiu: “Quanto mais aprendemos sobre o universo, mais insignificantes nos tornamos.”

A nova utopia marciana

Nos últimos anos, os crentes na religião exobiológica têm concentrado suas esperanças no planeta Marte. Estão convencidos de que as

características físico-químicas do planeta vermelho são as que mais se assemelham às terrestres em todo o sistema solar. Imaginam que, se um dia a Terra for aniquilada, Marte será o refúgio natural da espécie humana. Também chamam a atenção para o fato de que os *organismos inteligentes dominantes na Terra*, como os membros da seita preferem chamar os seres humanos, estão destruindo suas fontes de vida — a camada de ozônio, as florestas tropicais, o solo fértil, a água potável. E ameaçam: se a humanidade não colonizar o espaço, correrá sério risco de extinguir-se em “futuras catástrofes”. Não é na Terra, mas no Cosmos, que eles vêem grandes possibilidades. O sistema solar seria bem mais propício à vida do que haviam outrora imaginado. Em Europa, uma estranha lua de Júpiter, haveria um mar subterrâneo; do céu de Titã, a maior lua de Saturno, choveria material orgânico; e em Marte, cortado há bilhões de anos por oceanos caudalosos, Carl Sagan vislumbrou condições “fascinantes” de colonização: seria preciso apenas construir ali usinas para produzir o combustível necessário para o reabastecimento das naves oriundas da Terra.

A atual condição do planeta vermelho não desanima os visionários. Em vez de azul, o céu de Marte é vermelho, resultado das tempestades de poeira de óxido de ferro que varrem permanentemente enormes regiões de sua superfície, numa velocidade que pode ultrapassar 200 km/h. O céu vermelho, o deserto pavoroso, o clima gelado e os gases tóxicos — nada abala a convicção dos fiéis. Sabem muito bem que em Marte um ano equivale a 687 dias terrestres; que a atmosfera é puro gás carbônico com meros *rastros* de oxigênio, radiação ultravioleta e pressões atmosféricas 100 vezes superiores às terrestres; que as temperaturas variam de –88°C a um calor capaz de fundir o chumbo. “Entretanto”, acrescenta Jesus Martínez-Frias, membro da *Planetary Society*, “Marte é o único planeta terrestre (sic) de nosso sistema solar no qual os seres humanos poderiam viver, trabalhar e desenvolver uma colônia auto-suficiente, com um ciclo dia/noite muito similar ao ritmo natural dos humanos”. E conclui: “São muitas as razões que existem para enviar os seres humanos a Marte. A ciência é uma justificativa muito importante; a colonização em si pode ser outra. Mas há algo mais que nos empurra a sair do planeta que nos viu nascer: a curiosidade por desentranhar nossas origens estudando outros planetas, o conhecimento que podemos deixar para as gerações vindouras, e o próprio questionamento de se seremos capazes de enfrentar os desafios que nos impõe o desenvolvimento científico”.⁵ Tais razões justificariam, na verdade, um novo Tribunal de Nuremberg.

A primeira sonda a aproximar-se de Marte e a enviar imagens do planeta foi a *Mariner 4*, em 1965. Em 1976, as *Viking 1* e *Viking 2* pousaram em Marte. Mas foram as imagens da superfície do planeta coletadas pela *Mariner 9*, mostrando vestígios de rios, lagos e oceanos, que sugeriram aos místicos da nova era que Marte fora um *paraíso*. Paraíso de *bactérias*, que durou pouco e desapareceu por completo, já que a atmosfera marciana original evaporou após uma hecatombe cósmica, ou foi desbastada, em bilhões de anos, pela radiação solar. Não importa: os exobiólogos apegam-se à idéia mística do Éden marciano propiciando vida no planeta. A visão de Marte como *paraíso de bactérias fósseis* brilha somente se comparada à do totalmente inóspito Mercúrio, feito só de metais, basicamente ferro, com uma temperatura de 400°C ao meio-dia. Não importa: em Marte haveria duas estações bem definidas, inverno e verão, e de seu subsolo seria possível extrair energia, oxigênio e, talvez, água para cultivar alimentos. Essa esperança dá aos exobiólogos forças para tentar concretizar o “velho sonho” de transformar o planeta vermelho na nova fronteira da colonização humana, a América do próximo milênio: “Há enorme probabilidade de que ele tenha abrigado algum tipo de vida.” Bactérias... Extintas há bilhões de anos... Não importa: uma vez vivo, sempre vivo; organismos adaptados ao clima gelado poderiam ter sobrevivido em cavernas profundas; eis as *condições favoráveis aos humanos* em Marte; bem que a humanidade poderia imigrar para lá!

A Nasa descobre a vida palpitante de Marte

Em 1996, a *Nasa* anunciou que possíveis fósseis de material orgânico seriam microscopicamente visíveis no meteorito *ALH Hills 84001*, de 1,9 kg, peça de uma coleção de 12 meteoritos supostamente originários de Marte, já que os minerais e os gases que contêm conferem com as medições das sondas enviadas àquele planeta. O meteorito, o primeiro a ser encontrado na região de Allan Hills, na Antártida, em 1984, teria vagado durante 15 milhões de anos no espaço até cair na Terra, passando 130 séculos soterrado sob uma capa de gelo. Nele teriam sido detectadas moléculas orgânicas de hidrocarbonetos aromáticos policíclicos e pequenos cristais de ferro oxidado, comumente associados à atividade biológica de organismos unicelulares. Esses microfósseis de bactérias supostamente marcianas criaram a maior controvérsia da década. O diretor da *Nasa*, Daniel Goldin, tentou alertar: “Quero que fique bem claro que não estamos falando de anõezinhos verdes. São estruturas unicelulares muito pequenas que se assemelham às bactérias da Terra. Não há provas nem sugestões de que alguma forma de vida mais avançada tenha

existido em Marte.” Mas não conteve um desabafo esperançoso: “Sentimos que já podemos ver a casca de uma célula”. Logo David McKay, do *Centro Espacial Johnson*, exultava: “Cremos ter encontrado provas bastante razoáveis de vida passada em Marte”.

Houve quem se mostrasse maravilhado com tantas incertezas dadas como provas. “A descoberta pode significar a primeira comprovação de que a Humanidade não é a única forma de vida do Universo”, comentou Eduardo Barcelos, diretor-interino do *Departamento de Programas Espaciais da Agência Espacial Brasileira*. Apenas alguns cientistas independentes mostraram-se céticos: Ian Franchi, da *Open University* de Londres, observou que “tais traços costumam aparecer nas rochas trazidas da Antártida que permanecem muitos anos nas prateleiras dos laboratórios”. Contudo, os cientistas da *Nasa* excluíram a possibilidade da contaminação terrestre da rocha: os sinais nela encontrados eram mais fortes no seu *interior*. No entanto, um organismo terrestre antigo, que já se encontrasse na superfície da Antártida há milhares de anos, poderia ter *penetrado* no meteorito, extremamente quente após sua passagem pela atmosfera, e se prendido ali, enquanto a rocha esfriava e endurecia.

Mas antes que se pudesse estabelecer qualquer verdade, a boa nova da “vida passada em Marte” correu o mundo, eletrizando a opinião pública. “Vida em Marte!”, estamparam as manchetes dos principais jornais e revistas, coalhados de reportagens volumosas, cobrindo, sob todos os ângulos, a sensacional descoberta, que tanto alento trouxe aos exobiólogos. Propagou-se a teoria de que a vida se originara em Marte à mesma época que na Terra, há aproximadamente 3,8 bilhões de anos; como o planeta vermelho se afastara do Sol, sua água deslocara-se para o subsolo, carregando os organismos que nela habitavam, em busca do calor vulcânico que lhes fornecia energia. Foi uma oportunidade de ouro para Carl Sagan relançar seu projeto de colonização do Cosmos: “Na vasta imensidão do espaço, devem existir outras civilizações mais antigas e avançadas que a nossa. As chances de a humanidade captar algum sinal delas aumenta a cada ano, com o barateamento e o refinamento das tecnologias de rastreamento. Só há uma maneira de confirmar a descoberta: ir a Marte e buscar as provas”. Esse chamado à consciência fez a *Casa Branca* estremecer.

Zarpendo rumo ao Planeta Vermelho

A notícia da suposta existência da *bactéria marciana fossilizada*, sopesada com prudente otimismo pelo respeitado Carl Sagan, deixou a *Casa Branca* em polvorosa: Bill Clinton qualificou a descoberta de “a mais

assombrosa do universo”, de conseqüências “tão infinitas e impressionantes que nem podemos imaginar”. Ainda sob forte emoção, o Presidente americano entoou: “Hoje, a rocha 84001 fala conosco desde bilhões de anos atrás e milhões de quilômetros de distância. Ela fala da possibilidade de vida extraterrestre”. Clinton propôs um esforço conjunto das potências espaciais para a exploração intensiva de Marte na próxima década, prometendo dar todo seu apoio à colonização americana do Cosmos.

Os programas espaciais da *Nasa*, então paralisados, foram retomados. Com o apoio do *Congresso Americano*, dez naves não tripuladas partirão, na próxima década, rumo a Marte. A russa *Mars 96* preparou um estudo acurado da superfície, da atmosfera e do magnetismo marcianos, despachando dois veículos de superfície e dois perfuradores. A *Mars Pathfinder*, cuja chegada a Marte foi sintomaticamente programada para o dia 4 de julho de 1997, ali colocou um pequeno trator de nove quilos, que desceu numa região conhecida como Ares Vallis, onde a água teria fluído livremente há 2 bilhões de anos, para explorar o solo do planeta. Curiosamente, em 1960, um filme “B” intitulado *O Dia em Que Marte Invadiu a Terra* criou a medíocre fantasia de um robô miniatura pousando em Marte, examinando rochas e enviando mensagens à Terra, até encalhar nos arenitos, no seu primeiro dia de pesquisa. A ficção tornou-se realidade com o robô *Sojourner*, que teve exatamente o mesmo destino. Já as imagens obtidas pela *Mars Global Surveyor* tornaram algumas regiões de Marte mais conhecidas que certas áreas da Groenlândia e da Antártida. O programa *Mars Surveyor 98* enviou mais duas sondas: a *Mars Climate Orbiter*, que estudará o ciclo das estações e a distribuição de água no planeta; e a *Mars Polar Lander*, destinada a estudar a geologia do pólo norte de Marte, procurando evidências de água. O programa *Novo Milênio* comportará duas outras sondas: a *Deep-Sapce-1*, que deverá encontrar-se com o asteróide 1992 KD e enviar à Terra informações sobre seu formato e composição; e a *Deep Space-2*, que estudará o clima de Marte.

Além disso, num golpe barato de relações públicas, a *Nasa* convidou o senador John Glenn, o primeiro norte-americano a estar, em 1962, na órbita terrestre, a embarcar, aos 77 anos, na *Discovery* por oito dias, tornando-se o homem mais velho a viajar no espaço. Para dar sentido à palhaçada, Glenn propôs servir de cobaia em duas experiências: a primeira, para descobrir uma ligação qualquer entre o processo natural de envelhecimento e os efeitos da viagem espacial sobre o organismo; a segunda, para estudar seus padrões de sono, o que exigiu que ele usasse um capacete com eletrodos (para controlar seus batimentos cardíacos, respiração e movimentos) e engulisse, a cada dois ou três dias,

um dispositivo eletrônico do tamanho de um comprimido, equipado com um termômetro e um minúsculo transmissor de rádio (para monitorar sua temperatura corporal interna e transmitir os resultados a um gravador receptor portátil preso à cintura). A missão fez parte dos sensationais esforços da *Nasa* para obter mais dinheiro do *Congresso Americano*, com vistas às sonhadas viagens tripuladas a Marte. “A América precisa de heróis”, declarou Daniel Goldin. E, de fato, perto de 300 mil basbaques assistiram de perto ao lançamento do idoso astronauta no espaço; quatro mil repórteres, cinegrafistas e fotógrafos foram credenciados para cobrir o evento, que adquiriu ares circenses, batendo o recorde anterior de 2707, em 1982, na volta do primeiro ônibus espacial dos EUA, e de 2500, no primeiro pouso na Lua, em 1969. A *Kodak* vendeu, via Internet, fotos diárias da missão a US\$ 29,95 cada uma.

Com o fim da Guerra Fria, a conquista do espaço deixou de ter importância militar e política. O orçamento da *Nasa* caiu para US\$ 13,6 bilhões em 1998, cerca de 1% do orçamento federal dos EUA. Para executar seus planos de enviar uma missão tripulada a Marte em 2014, ela precisará dobrar esse orçamento. Como o dinheiro é liberado pelo *Congresso*, a missão de Glenn é conquistar a simpatia dos eleitores para pressionar seus deputados. Outra iniciativa pouco científica foi o envio a Marte, ao custo de US\$ 100 mil, de um pequeno microfone para captar ruídos. O projeto foi desenvolvido por Janet Luhmann, do *Laboratório de Ciências Espaciais da Universidade da Califórnia*, em Berkeley, e por David Juergens, do *Laboratório de Propulsão a Jato*, da *Nasa*. Patrocinado pela *Planetary Society*, o microfone foi desenvolvido, segundo os próprios cientistas que trabalharam no projeto, apenas para “interesse e envolvimento público”. Assim, na busca de publicidade, também será enviado a Marte um CD-ROM com os nomes de 1 milhão de crianças de todo o mundo, que se inscreveram numa campanha realizada pela Internet. O que mais a *Nasa*, esse sorvedouro de dólares, há de inventar?

Um imenso elefante branco no espaço

Ao tomar posse, em 1984, Ronald Reagan propôs a construção de uma estação internacional liderada pelos EUA e, em dois anos, conseguiu que a *Agência Espacial Européia* e outros parceiros concordassem em colaborar. Mas não houve acordo a respeito do tipo de estação a ser construída. Destinado a pesquisas biomédicas e meteorológicas, o projeto só tomou forma em 1988; Reagan batizou-o de *Freedom*. Apesar do tamanho da plataforma projetada, ele acreditava que seria relativamente econômica: a um custo de US\$ 8 bilhões, um conjunto de módulos poderia ser colocado

em órbita até 1992 a 320 km de distância da Terra, ajudando os cientistas no estudo dos efeitos de estadas prolongadas na ausência de gravidade, necessário a futuras missões interplanetárias. Enquanto vários centros da *Nasa* propunham desenhos diferentes, os custos aumentavam.

Quando 1992 chegou, US\$ 10 bilhões já haviam sido gastos, apenas para colocar o projeto no papel. Em 1993, ele foi rebatizado de *Estação Internacional Alpha* por Clinton, que pediu à *Nasa* para redesenhar e reduzir a plataforma, incluir a participação dos russos e limitar os gastos norte-americanos a US\$ 17,4 bilhões. Contudo, no início de 1998, Daniel Goldin declarou que os custos americanos chegariam a US\$ 21,3 bilhões, e exigiu mais financiamento para a maior e mais complexa estrutura jamais montada no espaço, esse “laboratório científico de classe mundial que poderá levar a descobertas e avanços técnicos capazes de afetar toda a nossa vida.”. Depois de bem sucedidas campanhas de propaganda, o *Congresso Americano* liberou a verba para a construção da novamente rebatizada *Estação Espacial Internacional*. Daniel Goldin já celebra esse Os russos concordaram em construir dois componentes: a célula propulsora *Zarya* e um *Módulo de Serviço* para seis astronautas; mas faltou-lhes verba, e os EUA tiveram de contribuir com mais US\$ 2 bilhões. A *Estação* já teve seu orçamento inicial ultrapassado 12 vezes, tornando-se, cada dia mais, um “imenso elefante branco voador”, como bem a definiram Jerry Hannifin e Dick Thompson, da *Time*. O Senado americano derrubou uma proposta de cancelar o projeto porque isso significaria anular contratos em estados de grande potencial eleitoral. Pressionada a dizer o que os astronautas farão na *Estação*, a *Nasa* acenou com a excitante perspectiva do desenvolvimento de “cristais proteicos”.

A *Estação* ficará pronta em 2006, através de 50 vôos espaciais, com a colaboração de 16 países, entre os quais o Brasil. O custo da participação brasileira foi estimado em US\$ 100 milhões. O major-aviador Marcos César Pontes será o primeiro brasileiro no espaço, e só seu treinamento custará US\$ 700 mil, segundo a *Agência Espacial Brasileira*. Após as despesas anuais de manutenção da *Estação*, nos seus 10 a 20 anos de vida útil, o custo total do projeto chegará a US\$ 96 bilhões. É o maior projeto internacional de engenharia em tempos de paz. A *Estação*, que terá o tamanho de dois campos de futebol, será visível a olho nu, como um ponto brilhante no céu, numa “clara demonstração da liderança dos EUA na comunidade global”, segundo Goldin.

Para Marcelo Gleiser, não há dúvidas quanto a isso. Num espantoso artigo, ele comparou, orgulhoso, a *Estação Espacial Internacional* às pirâmides do Egito e às catedrais góticas da Idade Média. E defendeu a

loucura toda: “Com olhos modernos, podemos ver as pirâmides como uma espécie de espaçonave que levava as múmias em seus sarcófagos até sua destinação final, o outro mundo... Na Idade Média, as belíssimas catedrais góticas também funcionavam como um veículo de transporte de nossa esfera para a esfera divina. A verticalidade da arquitetura gótica induzia as pessoas a olhar para o alto com respeito e temor, em um rito de passagem entre o nosso mundo, com suas atribulações, e o paraíso medieval cristão, com sua promessa de uma vida eterna e livre de transtornos... Após buscarmos a comunhão com Deus por meio de nossas catedrais e a promessa de paraísos terrestres em nossas caravelas, neste final de milênio nos lançamos ao espaço, nossa nova fronteira. Nossas catedrais são as espaçonaves, as pontes entre o nosso mundo e esse vasto Universo do qual fazemos parte... Quando terminada, a *Estação*... essa catedral flutuante... terá um custo total em torno de US\$ 60 bilhões... Críticos afirmam que essa quantidade absurda de dinheiro poderia ter sido dividida entre inúmeros projetos menores, que provavelmente produziriam resultados científicos muito mais relevantes... Em um mundo ideal, a pesquisa teria um orçamento maior, a torta cresceria para alimentar mais pessoas. Me pergunto se os arquitetos egípcios e medievais sofreram também esse tipo de pressão, quando o faraó ou o rei e bispos esvaziaram os cofres públicos para construir seus veículos de peregrinação. A *Estação*... incluirá não só experiências científicas, mas também o planejamento de expedições tripuladas para a Lua e para Marte, no início do próximo século. Tal como suas nobres antecessoras, ela será nossa ponte para outros mundos, nosso instrumento de exploração de novas realidades e aspirações. Posso até imaginar arqueólogos do século XXIII indagando, maravilhados, como é que um monumento dessa grandiosidade foi construído com a rudimentar tecnologia do século XX”.⁶

Os cientistas regridem ao misticismo de *Eram os Deuses Astronautas?*, à visão dos *faraós*, consciente e declaradamente *esvaziando os cofres públicos*, para a maior glória de suas *crenças*, indiferentes à humanidade miserável que se estiola em guerras e epidemias na Terra. Assim escudada pelos propagandistas da barbárie tecnológica, a *Nasa* mandará, a cada dois anos, caríssimas sondas de pesquisa e preparação para a chegada do primeiro homem no Planeta Vermelho, projetada para 2014. Contudo, convém lembrar aos deslumbrados: a viagem a Marte demora dois anos e meio, cobrindo uma distância de 150 milhões de quilômetros — 200 vezes o percurso das naves *Apollo* nas suas viagens à Lua. A ausência de gravidade num programa tão longo pode provocar perda óssea e disfunções psíquicas. Como não há foguete capaz de ir a Marte e voltar sem reabastecer, será necessário montar, antes, uma usina robotizada na superfície marciana para fabricar o combustível adequado para

o regresso da nave. E não se pode zarpar rumo ao Planeta Vermelho a qualquer hora. É preciso que ele esteja alinhado com a Terra, o que só ocorre uma vez a cada 26 meses. Alguém se anima a fazer as malas?

Teologia marciana

A sensacional *descoberta* da suposta *bactéria marciana fossilizada* não apenas impulsionou os projetos bilionários da *Nasa*, de colonizar o Cosmos a partir de Marte, como também levou a humanidade, no limiar do século XXI, a profundos questionamentos religiosos. Os crentes das religiões tradicionais não se abalaram com a dita “existência de vida passada em Marte” e explicaram que, no plano da criação, tudo o que existe no universo é obra de Deus por meio do Seu Verbo. Já no plano da redenção, seria necessário saber se os supostos habitantes dos outros planetas cometeram, à semelhança dos homens, algum pecado. Precisariam também eles de redenção? Resposta: o Filho de Deus entrou na História não só do planeta Terra e de sua humanidade, mas na História de todo o universo criado. O *Novo Testamento* proclama que todas as criaturas foram santificadas e redimidas por intermédio de Cristo. O *Evangelho de São João* apresenta Jesus como o Verbo de Deus, que existia desde o início do tempo e, presumivelmente, do espaço também. Onde quer que haja a necessidade, aí está presente Sua encarnação redentora. E onde quer que tenha agido o pecado, Seu precioso sangue, derramado na cruz, resgata e purifica. O Deus que tudo cria, tudo redime e regenera, tudo diviniza por seu Filho muito amado, escreveu Dom Lucas Moreira Neves, cardeal-arcebispo de Salvador, primaz do Brasil.

Dom Estevão Bettencourt, teólogo do *Mosteiro de São Bento*, confirmou-o: “Não há objeção alguma por parte da Igreja Católica à tese sobre vida em outros planetas. Do ponto de vista teológico, crê-se que na imensidade do universo deve haver seres inteligentes em outros planetas que reconheçam a grandeza do Criador e O glorifiquem através de suas obras”. Tampouco o reverendo Caio Fábio, presidente da *Associação Evangélica Brasileira*, encontrou qualquer incompatibilidade entre a suposta *bactéria marciana fossilizada* e a fé: “Acho que esse universo tem mais formas de vida que se pensa (sic). Mas Deus é o Criador de tudo e a descoberta de um fóssil em Marte fez parte dessa criação”.

Já os criacionistas sempre acreditaram na existência de extraterrestres, sendo Marte o planeta predileto de suas especulações. Segundo Ronald Numbers, da *Universidade Wisconsin*, autor do livro *The Creationists*, foi a profetisa dos *Adventistas do Sétimo Dia*, Ellen White, quem vislumbrou em Marte o lugar para onde Satã e seus sequazes teriam ido

depois de expulsos do céu. Seguindo essa pista, George McCready Price, fundador da *Ciência da Criação*, sugeriu que “outros mundos podem ter formas de vida mais antigas”. Seu discípulo e fundador do Instituto para a Ciência da Criação, em San Diego, o engenheiro Henry Morris, soube que “anjos maus do espaço desceram à Terra para violar nossas mulheres”. Enfim, podemos imaginar, ao sabor das mais diversas concepções filosóficas ou religiosas, a vida evoluindo, segundo as leis de Darwin e de Deus, em muitos mundos diferentes.

Contudo, em fins de 1998, uma notinha publicada nos jornais decretou o término das esperanças messiânicas colocadas na suposta *bactéria marciana fossilizada*: um novo estudo do meteorito *ALH Hills 84001*, conduzido pela *Universidade de Harvard*, descartou a presença de microrganismos; a temperatura na qual a rocha se formara seria demasiado alta para bactérias. Além disso, Bruce Jakosky, da *Universidade do Colorado*, e Everett Shock, da *Universidade de Washington*, analisando a composição das rochas de Marte enviados pela *Mars Pathfinder*, concluíram que as formas de vida que poderiam ter surgido em Marte, há bilhões de anos, seriam insignificantes. A notícia foi publicada à margem das grandes manchetes esperançasas. Contudo, cabe ainda perguntar: por que a humanidade quer tanto encontrar vida em outros planetas, se valoriza tão pouco a vida na Terra?

ANEXO 1

| ANO | INCIDENTE |
|------|---|
| 1815 | Moradores de Chassigny, na França, encontram 4 kg de meteoritos. |
| 1865 | Meteoritos caem em Shergotty, na Índia. |
| 1908 | Uma imensa região de mata nativa é arrasada em Tunguska, na Sibéria, pelo impacto de uma rocha de 60 m de diâmetro; centenas de renas são mortas. |
| 1911 | 40 pedras caem em Nakhla, no Egito, e uma delas mata um cachorro. |
| 1960 | O pedaço de um foguete americano cai em Cuba, atingindo uma vaca; seu proprietário é indenizado, após protestos de estudantes cubanos. |
| 1981 | É descoberta uma cratera de 193 km de diâmetro, em Chicxulub, no México, suposta cicatriz do “asteróide primordial”. |
| 1989 | O asteróide 1989 FC, do tamanho de um porta-aviões, cruza a órbita terrestre num ponto onde a Terra estivera apenas seis horas antes. |
| 1990 | Um meteorito de 1 m de diâmetro escava uma cratera de 10 m de largura por 4 m de profundidade num campo de trigo perto de Moscou. |
| 1993 | Um meteorito destrói o porta-malas de um automóvel nos Estados Unidos. 1997Um meteorito quebra o pára-brisas de um carro na Espanha. |

NOTAS

- ¹ Em veículos de divulgação como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de Minas*, *O Tempo*, *Gazeta Mercantil*, *Le Monde*, *Time*, *Manchete*, *Super-Interessante*, *Veja*, *Isto É*, *Época*.
- ² Cf. Anexo 1.
- ³ Única fonte citada, escrita a mão sobre a fotocópia: *Schwarzer Brief Lippstadt*.
- ⁴ Cf. Luiz Nazário, *Intolerância e Racismo na Ficção Científica*, *O Tempo*, Belo Horizonte, 7 set. 1997.
- ⁵ *Marte é Tão Colonizável quanto a Lua*, artigo que *O Tempo*, de Belo Horizonte, reproduziu de *El País*, em 20 dez. 1998.
- ⁶ *Catedrais em Busca do Desconhecido*, *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 1998.

Ciência e experiência

O papel do observador na constituição da realidade

Maria Luiza Ramos

"O presente é a única coisa que não tem fim."

Schrödinger

Se qualquer Ano Novo é investido do valor sagrado que advém do mito das origens, imagine-se a carga emocional dessa extensão metonímica que de milênio em milênio acontece. No universo simbólico de nossa condição civilizada, é pela linguagem que abordamos aqui essa força propulsora, e, assim como a emoção se renova, também o universo simbólico é renovado, na intrínseca relação que existe entre o sentir e o pensar. Para um mundo novo, novos paradigmas se colocam, sobretudo os que discutem o próprio conceito de mundo, até então considerado da perspectiva de uma realidade objetiva pela ótica do racionalismo de Descartes, ou pela visão newtoniana. Observe-se, porém, como a própria linguagem trai essa objetividade, na medida em que se fala de *ótica* e de *visão*, termos que implicam a mediação de um sujeito que vê. E é na condição necessária de um observador que reside o ponto central do que se pode efetivamente chamar de *nova visão de mundo*, aqui considerada no âmbito das ciências biológicas, através da teoria da autopoiese, e no âmbito das ciências ditas "exatas", como a física moderna. O presente capítulo se propõe apresentar um esboço dessa nova epistemologia, apontando sua interação com a filosofia oriental e o seu reflexo no âmbito da literatura e das artes.

O observador na Teoria da Autopoiese

Na oposição ao absolutismo mentalista, com relação ao conhecedor, e ao absolutismo realista, com relação ao conhecido, surgiu no início dos anos 70 uma nova "escola" nas ciências cognitivas: aquela que, considerando a cognição como um fenômeno biológico, caracteriza a entidade a que se chama *mente* como uma metáfora para o processo do pensamento; e essa outra entidade conhecida por *cérebro*, como uma vasta

rede de células interconectadas com o resto do sistema nervoso, operando de acordo com a sua própria interconectada dinâmica interna — a sua estrutura:

... a aparição da linguagem no homem e de todo o contexto social em que aparece, gera este fenômeno inédito — até onde sabemos — do mental e da consciência de si como a experiência mais íntima do humano. Sem o desenvolvimento histórico das estruturas adequadas, não é possível entrar neste domínio humano — como ocorre à menina-lobo. Ao contrário, como fenômeno na rede de acoplamento social e lingüístico, o mental não é algo que está dentro de meu crânio, não é um fluido do meu cérebro: *a consciência e o mental pertencem ao domínio de acoplamento social e é aí que se dá a sua dinâmica.*¹ (Grifos meus).

Tais pesquisas partiram da Universidade do Chile, mas tiveram o seu desenvolvimento nos Estados Unidos e na Europa, onde Humberto Maturana e Francisco Varela fizeram os seus estudos pós-graduados, não apenas recebendo os conhecimentos que ali se discutiam, mas, sobretudo, influenciando de maneira decisiva no seu direcionamento. A sua obra conjunta, bem como a que se faz hoje de modo independente, é prestigiada internacionalmente, merecendo tradução em vários idiomas e, o que é mais significativo, provocando apropriações em áreas bastante diversas, como por exemplo a psicologia e as ciências sociais.²

A lingüística chomskyana já reivindicara para os estudos sobre a linguagem um lugar entre as ciências naturais, desenvolvendo uma concepção de linguagem que foi primeiramente articulada por Darwin, no século passado. E Steven Pinker intitula *The language instinct* um texto em que, opondo-se àqueles cientistas que têm descrito a linguagem como uma faculdade psicológica, um órgão mental, um sistema neuronal ou um módulo computacional, observa que prefere o termo *instinto*, por mais estranho que pareça: “Ele convém à idéia de que as pessoas sabem como falar, mais ou menos no sentido em que as aranhas sabem fiar teias.”³

Mas a grande diferença entre esse enfoque e o dos autores chilenos reside no fato de que, embora não mais considerada como a “essência inefável de uma unicidade humana”, e sim como uma adaptação biológica, a linguagem ainda tem para Pinker a função de “comunicar informação”.⁴ E isto só é possível desde que se parta de uma concepção dualista, contra a qual se coloca a teoria da autopoiese. Não só a mente e o corpo são aí considerados inseparáveis, nessa perspectiva que privilegia a interação com o meio, como também o eu e o mundo não podem depender

um do outro. Assim, o contexto assume um papel essencial no processo do conhecimento, que só é possível pelo fato de não apenas *estarmos* em um mundo, mas de *sermos* um mundo que faz parte de nosso corpo, de nossa linguagem e de nossa história social. Para a operação do sistema nervoso não existe, portanto, nem dentro nem fora, mas apenas a manutenção de correlações que estão em contínua mudança. O sistema nervoso não “colhe informação” do ambiente, como se costuma dizer, como também não “comunica informação”. Considerar o cérebro como “engenho processador de informação” resulta ser, portanto, uma metáfora infeliz.

A diferença entre as duas primeiras abordagens que se incluem na metáfora computacional — o cognitivismo e o conexionismo — e o enfoque neurofisiológico é, portanto, uma mudança de paradigmas: ao mundo pensado como realidade objetiva, oferece-se agora, literalmente, uma nova visão de mundo, isto porque a cognição tem de levar em conta a relação recíproca entre o conhecido e o conhecedor: “*Tudo o que é dito, é dito por um observador*” — este é um *ritornello* na obra de Maturana, que assim o caracteriza:

Em seu discurso o observador fala a um outro observador, que poderia ser ele mesmo; o que se aplica a um aplica-se ao outro. O observador é um ser humano, isto é, um sistema vivo, e tudo o que se aplica aos sistemas vivos aplica-se também a ele.⁵

Quanto aos sistemas vivos, estes são tidos como unidades de interações, que vivem em um ambiente, sendo que, de um ponto de vista estritamente biológico, eles não podem ser compreendidos independentemente daquela parte do ambiente com a qual interagem: o nicho. Do mesmo modo, não pode o nicho ser definido independentemente do sistema vivo que o especifica.

O mundo, “trazido à mão”, como diz Maturana, é ele mesmo um fator constituinte do processo cognitivo, o que, visto por outro ângulo, nos remete ao conceito de intencionalidade que, na fenomenologia de Husserl, estabelece uma relação recíproca entre *noese* e *noema*, ou seja, entre sujeito e objeto, ambos fatores constituintes e constituídos no processo do conhecimento.

No duplo Prefácio a *De Máquinas e Seres vivos* (1997), reedição feita vinte anos depois dos primeiros textos sobre “a organização do vivo”, Maturana e Varela reavaliam a obra que iniciaram juntos e os caminhos que se seguiram em trabalho individual. O conceito central de suas pesquisas, o

qual se apoiava na circularidade e na autonomia da organização do ser vivo, chamou-se *autopoiese*, nome que Maturana diz ter inventado a partir de uma conversa com um amigo sobre o dilema de Don Quixote — seguir o caminho da *praxis* ou o da *poiesis*, ou seja, o da ação ou o da criação. Aí estava a idéia para um nome que designasse a dinâmica de realização de uma rede de transformações e de produções moleculares, que constitui o ser vivo, uma“

... rede de produções de componentes, que resulta fechada sobre si mesma, porque os componentes que produz a constituem ao gerar as próprias dinâmicas de produções que a produziram e ao determinar sua extensão como um ente circunscrito, através do qual existe um contínuo fluxo de elementos que se fazem e deixam de ser componentes segundo participam ou deixam de participar nessa rede.⁶

Maturana explica que o nome se referia de início às células, logo tidas como sistemas autopoieticos moleculares, ou de primeira ordem, enquanto nós, seres humanos, na qualidade de sistemas estabelecidos como agregados celulares, constituimos sistemas autopoieticos de segunda ordem. E uma terceira é ainda possível, se se considera, por exemplo, o caso de uma colmeia, ou de uma colônia, ou de uma família, ou do sistema social. Neste caso, porém, deve-se considerar apenas “a forma de relação entre os organismos que os compõem, e que notamos na vida cotidiana no preciso instante em que os diferenciamos em sua singularidade como tais ao usar a noção de “sistema social””

A propósito dessa conceituação, Varela analisa as críticas que se fizeram quanto a um certo solipsismo que se poderia depreender da teoria, sobretudo em função do nome que a designa, propondo então o termo *enacção* para a reciprocidade histórica entre um sistema autônomo e o seu meio:

Enacção é um neologismo, inspirado do inglês corrente em vez do grego, como o é a autopoiese. Frequentemente enacção se utiliza no sentido de trazer à mão ou fazer emergir, o que é o que me interessa destacar. A prova de fogo deste ponto de vista é haver permitido uma reconstrução detalhada e minuciosa de um fenômeno que pode ser visto como caso exemplar: a visão das cores.⁸

Nesse Prefácio, Varela ressalta aspectos centrais da teoria, como a autonomia e a organização, esta responsável por uma dada identidade, que decorre de um processo circular:

uma rede de produções metabólicas que, entre outras coisas, produzem uma membrana que torna possível a existência mesma da rede. Esta circularidade fundamental é portanto uma autoprodução única da unidade vivente em nível celular. O termo autopoiese designa esta organização mínima do vivo.⁹

Outro aspecto relevante é o “ponto de *referência*” nas interações, donde surge um novo nível de fenômenos: a constituição de significados. Os sistemas autopoieticos, conclui, inauguram na natureza o fenômeno *interpretativo*. Mas o significado se refere a uma identidade definida e não pode ser explicado por nenhuma captação de informação a partir do exterior.

Enquanto Steven Pinker considerava a capacidade humana de falar como correlata da capacidade de tecer das aranhas, chamando a atenção para a natureza instintual dessas atividades, a abordagem de Maturana e Varela permite ir mais longe. É que a linguagem não apenas permite ao homem a comunicação com o meio, como lhe assegura a comunicação consigo próprio, numa recursividade que é o fundamento do processo reflexivo, pois “na vida diária, se organiza e se dá coerência a esta contínua concatenação de reflexões que chamamos consciência e que associamos a nossa identidade.”¹⁰

Consciência do mundo e consciência de si são, portanto, aspectos de um mesmo processo biológico, resultante da interação com o meio, de um acoplamento, de tal forma que este não pode ser considerado como “mundo exterior”, ou “realidade objetiva”. Daí, esta caracterização do “eu”:

...na rede de interações lingüísticas em que nos movemos, *mantemos uma contínua recursão descritiva que chamamos “eu”, que nos permite conservar nossa coerência operacional lingüística e nossa adaptação no domínio da linguagem.*¹¹

O conceito de *rede* continua, pois, sendo fundamental, seja ela uma “uma rede de produções metabólicas”, ao nível celular, ou “uma rede de interações lingüísticas”, ao nível social. A fenomenologia autopoietica refere-se a um espaço físico, mas o conceito de *domínio*, que diz respeito àquele princípio básico do “mundo trazido à mão”, possibilita também a existência de um espaço conceitual. Assim, registram-se domínios como o cognoscitivo, o comunicativo, o lingüístico — todos eles domínios de interações que se dão através do observador, e em cujas relações uma entidade pode ser observada.¹²

Há um aspecto, ainda, a que devo me reportar antes de concluir esta visão panorâmica da obra de Maturana e Varela, pelo fato de constituir uma questão epistemológica de fundamental importância. A teoria da autopoiese, partindo de uma visão materialista do homem e do meio ambiente, *não é*, entretanto, *realista*, por não atribuir a esse meio uma objetividade e uma existência em si, como reivindicam as ciências naturais. Pelo contrário: "*tudo o que é dito, é dito por um observador*", de tal forma que não existe mundo independentemente de uma determinada experiência. Não se trata de negar a existência de uma realidade exterior, mas sim de afirmar que essa existência só é possível através de um processo constituído pela interação entre um sistema vivo e o seu ambiente, aí considerados, certamente, outros sistemas vivos e o próprio observador, pela recursividade do mecanismo cognitivo.

Tal enfoque tem tido grande repercussão. Por um lado, se lhe atribui a crítica de solipsismo, veementemente rebatida pelos seus autores, que, por outro lado, reconhecem na mútua constituição de sujeito e objeto uma afinidade entre essa visão de mundo e a filosofia oriental, que concebe o mundo exterior como *maya*, ilusão. Não é de admirar-se, pois, que a teoria da autopoiese, além do seu caráter revolucionário no campo da biologia, traga uma mensagem ética, uma vez que a mútua constituição do *eu* e do *outro* levou Maturana a chamar a atenção para a nossa responsabilidade no meio social de que fazemos parte, insistindo no amor como fator primordial para a existência, e, sobretudo, para a convivência humana. Essa a razão por que vem a teoria se estendendo a áreas como a ecologia, a sociologia e a política, onde a revalorização do indivíduo e do meio ambiente tem assumido um preponderante papel frente a concepções totalitárias que os sacrificam em nome da prioridade social. Outra extensão se dá na psicologia, particularmente na área da terapia familiar, em que muitos trabalhos se têm realizado com sucesso.

Como disse de início, Maturana e Varela desenvolveram durante décadas as suas pesquisas científicas, até que cada um tomou o seu próprio caminho. E em 1993, Varela, juntamente com Evan Thompson e Eleanor Rosch, publicou *The embodied mind — A mente incorporada* — obra cujo objetivo é mostrar a possibilidade de circulação entre as ciências da mente e a experiência humana.

Assim como em Merleau-Ponty, observam que também para eles "*embodiment*" tem este duplo sentido: compreende tanto o corpo como uma estrutura viva e "*experiential*", quanto o corpo como o contexto ou o meio dos mecanismos cognitivos."¹³ E, questionando o pensamento

predominante na ciência cognitiva, de que a cognição consiste na representação de um mundo independente de nossas capacidades perceptivas e cognitivas, por meio de um sistema cognitivo igualmente independente do mundo, defendem a idéia de “cognição como uma ação incorporada”.¹⁴

Essas são, por certo, convicções compartilhadas com Maturana, mas o que agora os distingue é o fato de que, além de se situarem no contexto da contemporânea crítica ocidental do objetivismo e do fundacionalismo, apresentam ainda “o que é provavelmente a compreensão mais radicalmente não fundacionalista da história humana, a escola *Madhyamika* do Budismo *Mahayana*, a escola em cujos *insights* todo o subsequente pensamento budista de importância se tem baseado.”¹⁵

Se Maturana expressou a sua preocupação ética chamando a atenção para a nossa responsabilidade perante o meio em que vivemos, Varela foi mais longe, porque, de uma perspectiva budista, observa que a prática da *mindful-awareness* — a percepção consciente /vigilante — estende-se às experiências da vida cotidiana, não se circunscrevendo ao gradual desenvolvimento da habilidade de estar presente com a própria mente e o próprio corpo numa meditação formal.¹⁶ E o que seria essa “meditação formal”? Nesse sentido, há um consenso entre líderes espirituais de diferentes escolas de pensamento, que a seu modo discutem esse conceito milenar que Varela chamou de *egolessness* — uma ausência de ego. Krishnamurti, por exemplo, em diálogo com o físico David Bohm, chega a dizer que “toda meditação consciente não é meditação”¹⁷, ou seja, esta não se confunde com uma prática premeditada, uma atividade do ego que tenta se transformar, para alcançar níveis modificados de consciência. Sobre esse tipo de meditação, que de modo geral é confundido com alienação, ele é ainda mais incisivo, quando fala da necessidade de *se estar presente no mundo*, tendo consciência das coisas externas, seja a curva de uma estrada ou o formato de uma árvore, a dor no rosto de um passante, a ignorância, a inveja: “Da percepção exterior, vocês chegam à percepção interior — mas se não estiverem cômicos do exterior não poderão, absolutamente, chegar ao interior.”¹⁸ Não há, portanto, diferença entre a cognição das coisas externas e a “consciência das coisas externas”, pois “cognição não é mais um problema que se resolva na base de representações; pelo contrário, cognição no seu sentido mais abrangente consiste na *enacção*, ou no *bringing forth* — no gerar um mundo — mediante uma história viável de acoplamento estrutural.”¹⁹ Que esse acoplamento se dê “através de uma rede que consiste em múltiplos níveis de sub-redes interconectadas, sensoriomotoras”,²⁰ é o que tem a

ciência a dizer sobre o que informa a experiência. De qualquer modo, *interior* e *exterior* constituem uma só realidade, não se diferenciando a não ser por uma questão de prefixos, que só existem no universo analítico da linguagem. Podemos recorrer, também aqui, à metáfora da banda de Möebius, já utilizada por Freud e Lacan: se tomarmos as duas extremidades de uma fita e dermos nela uma volta antes de unir as pontas, o círculo que se forma permite que, ao percorrermos com o dedo uma das faces da fita, passemos à outra face, num só percurso, sem interrupção do movimento.

O observador na Mecânica Quântica

Tornando-se as leituras cada vez mais interdisciplinares, lembrei-me de um texto de Althusser a propósito do “imperialismo” que certas ciências exercem sobre outras, em determinados momentos da história do conhecimento. Apontava ele a influência da biologia no século XIX, com reflexos na literatura, através do positivismo, bem como a preponderância da lingüística, no princípio deste século, com a repercussão do estruturalismo saussureano nas ciências humanas. E isso pode ser também exemplificado com o papel exercido pela física, cujos reflexos nas ciências humanas se têm feito sentir ao longo de diferentes sistemas filosóficos, com uma apropriação distinta e até mesmo contraditória de conceitos, pela via mediadora da utilização de *tropos* na representação da subjetividade.

Consta que Freud, que era um homem de seu tempo, chegou a pre-dizer que, um dia, a física iria explicar muitas das questões relativas ao inconsciente. Mas também por ser um homem de seu tempo, aferrou-se à biologia, para dar um cunho “científico” ao seu trabalho, afastando-se assim de caminhos “comprometedores”, como mostra, por exemplo, a sua reserva quanto às imagens primordiais.

Mas a repercussão da física no pensamento científico contemporâneo não se dá apenas no que se refere à transmigração de *tropos*. Essa apropriação vai muito além, na medida em que a teoria quântica deu lugar a uma filosofia que viria revolucionar o próprio conceito de mundo, até então considerado da perspectiva de uma realidade objetiva, pelo racionalismo tradicional.

Como observamos de início, a própria linguagem trai essa objetividade, na medida em que se fala de *ótica* e de *visão*, termos que implicam a mediação de um observador, que se torna, pois, o ponto central do que se pode efetivamente chamar de nova *visão de mundo*.

Aos paradigmas clássicos do realismo materialista, segundo os quais *eu e mundo* têm uma existência própria, sendo, pois, independentes entre si, opôs-se, como vimos, o *ritornello* de Maturana — *Tudo o que é dito, é dito por um observador* — a que se poderia juntar este outro: *Tudo o que é visto, é visto por um observador*, donde resultam novos paradigmas no quadro epistemológico contemporâneo.

No contexto da física, o rumo das pesquisas evoluiu para princípios como o de *complementaridade* e o de *incerteza*, que Bohr e Heisenberg opuseram aos postulados da *mecânica clássica* — o primeiro mostrando que o caráter ondulatório e o caráter corpuscular da radiação e da matéria não têm existência simultânea, mas alternada, apesar de serem uma só coisa, e o segundo afirmando que a transição do possível ao real ocorre durante *o ato de observação*. Enquanto Einstein defendia a crença em um mundo exterior independente do observador como base de toda a ciência natural, a mecânica quântica encarava as interações entre objeto e observador como a realidade fundamental:

Ela usa a linguagem de processos e relações físicas em vez de qualidades e propriedades físicas. Ela rejeita, como sem sentido e sem finalidade, a noção de que por detrás do universo de nossa percepção está escondido um mundo objetivo governado pela causalidade; em vez disso, ela se restringe à descrição de relações entre percepções.²¹

Atingindo as certezas da física clássica, em cujo contexto o mundo funcionaria mecanicamente — lembre-se a metáfora “a máquina do mundo” — uma teoria tão revolucionária como essa faria, por certo, seguidores e contestadores.

Na física clássica, desde que considerados de um ponto de vista macroscópico, os fenômenos obedeciam ou a um modelo ondulatório, ou a um modelo corpuscular. A energia, por exemplo, era transportada ou por ondas ou por partículas, donde esperar-se que todos os entes fossem ou partículas ou ondas. Mas no curso do desenvolvimento desses estudos, talvez o fato mais notável, como salientam Eisberg e Resnick, seja

... que essa mesma dualidade onda-partícula se aplica tanto à matéria quanto à radiação. (...) Quando o ente é detectado por algum tipo de interação, ele atua como uma partícula no sentido que é localizado; quando está se movendo, age como uma onda, no sentido que se observam fenômenos de interferência, e, obviamente, uma onda tem extensão, e não é localizada.²²

Radiação e matéria não são, portanto, apenas ondas ou apenas partículas e à tradição veio então se contrapor um mecanismo de *probabilidades*, o que provocou impacto mesmo entre os que contribuíram para o desenvolvimento da teoria. Dentre as críticas, portanto, que necessariamente surgiram a questões tão demolidoras do pensamento clássico, figura a que considera a teoria quântica essencialmente estatística, ao que Heisenberg respondeu, refutando o determinismo:

Na formulação da lei causal — “Se soubermos o presente exatamente, podemos prever o futuro” — o que está errado não é a conclusão, mas sim a premissa. *Nós não podemos*, por uma questão de princípio, *conhecer o presente em todos os seus detalhes.*²³ (Grifo nosso)

Amit Goswami, físico indiano que se doutorou nos Estados Unidos, onde leciona na Universidade de Oregon, cita o desabafo de Einstein diante de formulações que comprometiam os seus conhecimentos arraigados: “– Deus não joga dados com o universo!” ao que Bohr teria retrucado: “– Não diga a Deus o que ele pode fazer.”²⁴ Já antes havia ele havia observado que, ao afirmar De Broglie que não só a luz, mas também a matéria era dual — tanto partícula quanto onda — Einstein, que havia, ele próprio, identificado a dualidade da luz, assim manifestou a sua perplexidade: “(a tese) pode parecer uma loucura, mas é realmente perfeita.”²⁵

Em sua obra recente, *A teia da vida*, Fritjof Capra focaliza as teorias sistêmicas, observando que através de milhares de anos os cientistas e os filósofos ocidentais têm-se referido ao conhecimento com metáforas arquitetônicas, como as leis “fundamentais” da ciência, cujo “edifício” deve ser construído sobre firmes “alicerces”, como queria, por exemplo, Descartes em seu *Discurso sobre o Método*. Não é de admirar-se, pois, que, ao analisar as relações entre a física e a filosofia, Heisenberg escrevesse que os fundamentos da física clássica estavam se movendo:

A reação violenta diante do recente desenvolvimento da física moderna só pode ser entendida quando se compreende que aqui os fundamentos da física começaram a se mover; e que esse movimento causou a sensação de que o solo seria retirado de debaixo da ciência.²⁶

E quase com as mesmas palavras, Einstein diria em sua autobiografia: “Foi como se o solo fosse puxado de debaixo dos pés, sem nenhum fundamento firme à vista em lugar algum sobre o qual se pudesse edificar.”²⁷

Entretanto, o que está em jogo não é a *lógica*, como valor absoluto, mas *uma lógica* entre outras, do mesmo modo que também a consciência é um conceito que se relativiza, como tem demonstrado a psicologia transpessoal, através dos *estados alterados* de consciência.

A partir do instrumental teórico da mecânica quântica, Amit Goswami tem por objetivo traçar uma tese de “reconciliação” entre o realismo e o idealismo, a que chamou de “idealismo monístico”, por oposição ao dualismo. Sem negar a realidade da matéria, afirma, porém, que o realismo materialista pode ser incorporado no idealismo monístico: em vez de postular que tudo (inclusive a consciência) é feito de matéria, a sua hipótese estabelece que “tudo (inclusive a matéria) existe a partir da consciência e é desde aí manipulado.”²⁸

Assim, propõe ser o cérebro humano parte de uma consciência que apresenta dois aspectos, dois modos de organizar a realidade: um *local*, confinado ao cérebro e relativo à consciência individual com que estamos familiarizados e um *não-local*, relativo à consciência global, abrangendo a experiência de todos os objetos empíricos, inclusive a dos cérebros humanos:

Na consciência não-local, todos os fenômenos, até mesmo os chamados empíricos, objetos clássicos, são objetos na consciência. É nesse sentido que os idealistas dizem que o mundo é feito de consciência. Evidentemente, *a visão idealista e a visão quântica convergem desde que aceitemos a solução não-local do paradoxo da percepção.* (Grifo nosso).²⁹

Essa concepção conviria ao paradoxo de que, sem se admitir a existência de objetos empíricos independentes do observador, a ciência seria impossível, do mesmo modo que sem a conceituação e a validação de idéias teóricas a ciência também não seria possível.

O físico lembra que, para transcender o paradoxo, Leibnitz e, mais tarde, Russel, apelaram para a solução aparentemente absurda de que tudo estaria resolvido se tivéssemos duas cabeças: uma pequena, fora da qual se situaria o objeto empírico — e com isto se validaria o realismo — e uma grande cabeça, em que o objeto seria uma idéia teórica, o que viria satisfazer o idealismo. O objeto seria, portanto, simultaneamente empírico e teórico, estando fora de pequenas cabeças empíricas e dentro de uma só cabeça teórica (em si mesma, objeto de investigação empírica). O “paradoxo da percepção” tem, aliás, origem muito antiga, pois já nos Upanishades se lê: “Está em tudo isso Está fora de tudo isso”.

A criatividade, por exemplo, ocorre no seio mesmo do pensamento adquirido pelo saber convencional, ou por resistência a este, como no caso da “rejeição de uma idéia errada recebida e o retorno a uma idéia correta que não foi amplamente aplicada” — fato que, segundo o físico Murray Gell-Mann, Prêmio Nobel de 1969 pela pesquisa que conduziu à descoberta do *quark*, é ilustrado pelo primeiro artigo de Einstein sobre a relatividade especial.”³⁰

Deve-se igualmente a um certo afrouxamento da consciência do saber convencional, como Einstein mesmo revelou em uma entrevista que li há um tempo atrás: “Penso noventa e nove vezes. Paro, então, de pensar, e aí me vem a idéia.” Relaxamento semelhante é o que se dá no sono, quando este propicia a atuação do inconsciente, bem como de outros estados alterados de consciência. Mesmo na vigília, porém, há momentos de menor vigiância, em que podem ocorrer bruscas mudanças no processo do conhecimento.

O próprio Gell-Mann relata uma experiência pessoal, por ele denominada de “pequeno desliz”: tendo pensado em atribuir a um conjunto de partículas estranhas um determinado valor, viu que tal idéia não funcionava, apesar de bem fundamentada nos seus conhecimentos sobre o assunto. E ao ser convidado para fazer uma palestra sobre o assunto, no momento em que ia dizer — “suponha que elas tenham $I=5/2$, de modo que a interação forte não possa induzir o seu decaimento” — em vez de dizer $I=5/2$, o que disse foi $I=1$. “Parei imediatamente — acrescentou ele — percebendo que $I=1$ resolveria o problema.”³¹ O que Gell-Mann chamou de “deslize” corresponderia, pois, a um salto quântico, ou seja, ao colapso daquilo que existia na categoria de onda, e que, na qualidade de partícula, resultou numa idéia nova, a partir de uma “suposta regra” do saber tradicional, regra que ele reconheceu então como sendo “superstição”, posto que não havia necessidade real dela: “Era uma bagagem intelectual desnecessária que viera junto com o útil conceito de *spin* isotópico I , e chegara a época de se livrar dela.”³²

Ao narrar esse fato, mais de uma vez a ele se refere como “pequeno delize”, para ilustrar o ato de criação aplicado à ciência teórica. Cumpre lembrar, porém, que Gell-Mann, do mesmo modo que a maioria dos físicos, não aceita o princípio de não-localidade, que viria propiciar uma explicação científica aos fenômenos de comunicação à distância, de modo geral considerados fenômenos paranormais. Veja-se como, em capítulo intitulado “Mecânica quântica e tolices”, ele se refere ao trabalho de John Bell:

Alguns relatos da experiência, que envolve dois fótons que se movem em sentidos opostos, têm dado aos leitores a falsa impressão de que, ao se medir as propriedades de um fóton, instantaneamente o outro é afetado. Conclui-se daí que a mecânica quântica permite comunicações mais rápidas do que a velocidade da luz, e mesmo que supostos fenômenos “paranormais” como a premonição são deste modo respeitáveis!³³

Insistindo logo adiante em que “nenhuma ação à distância acontece”, é taxativo ao concluir: “O rótulo “não-local” aplicado por alguns físicos aos fenômenos quânticos como o efeito EPBR é, portanto, um abuso de linguagem.”³⁴ O preconceito de Gell-Mann quanto a “idéias malucas” se mostra mais abertamente num outro capítulo — “Superstição e ceticismo” — em que menciona a sua participação no Comitê para a Investigação Científica das Alegações dos Paranormais — uma instituição internacional situada na Califórnia, responsável pelo periódico *Skeptical Inquirer*, cujo título já diz do caráter preconceituoso das “investigações”.

Entretanto, a comunicação à distância, se não é um fenômeno corriqueiro, é, pelo menos, muito comum. E, assim como Gell-Mann se permitiu relatar uma experiência pessoal, eu vou também narrar um fato que ocorreu comigo no início dos anos oitenta, quando voltava de Berlim a Paris, numa longa viagem de trem.

Vencido o trecho da cortina-de-ferro, em que não houve nenhuma parada, fui transferida, já à noite, para um carro-leito em Hanover, onde ocupei sozinha uma confortável cabine. Lá pela madrugada acordei, como saindo de um sonho, em que minha mãe estava sentada ali mesmo onde eu dormia. Muito triste, ela dizia: “– Ele morreu, coitado!” — e repetia sempre essas palavras, sobretudo “coitado”, “coitado”... Eu me via no sonho consolando-a, quando ela começou a ofegar, dizendo: “– Ele estava com falta de ar, coitado!...” Desfeita essa imagem, mentalizei a minha mãe, numa prece, para que ela estivesse em paz, e em paz também estivesse aquele que morrera. Imediatamente, voltei a dormir. Somente tempos depois é que me intei de que essa é uma característica da *experiência direta*: não requer nenhuma crítica, nenhuma análise da situação, da qual, aliás, só vim a lembrar-me na manhã seguinte, quando a amiga em cuja casa eu me hospedara me perguntou pela viagem. Conteí-lhe o sonho, mas, como havia muito o que conversar, logo o esqueci, apenas lembrando-me dele no outro dia, quando minha filha chegou do Brasil e me entregou presentes e cartas que me tinha enviado a família. Abri a da minha mãe e lá estava o “sonho”, com todos os *coitados* e a informação: “– Ele morreu de enfisema.”³⁵

Não existe, pois, distância, quando se trata da experiência direta. E isto só é possível se se considera uma dimensão não-local da consciência, fora da relação linear de espaço-tempo.

Os estados modificados de consciência, quer ocorram no sono, sob a aparência de sonho, quer se dêem em situações em que a vigília do pensamento cede à espontaneidade do *insight*, mostram como são precários os limites do eu com relação a outras dimensões da consciência, chamem-se inconsciente ou consciência cósmica.

Contra a tese de que o mundo tem uma existência em si, uma objetividade contraposta ao indivíduo, têm-se manifestado alguns dos cientistas mais eminentes no âmbito da física quântica, tendo Heisenberg afirmado:

Desde o princípio estamos envolvidos na disputa entre a natureza e o homem, em que a ciência desempenha apenas uma parte, de sorte que a divisão comum do mundo em sujeito e objeto, mundo interior e mundo exterior, corpo e alma, já não é apropriada e nos acarreta dificuldades.³⁶

Também Schrödinger, que formalizou as descobertas de Bohr e Heisenberg, em função de uma mecânica quântica, foi taxativo:

O sujeito e o objeto são apenas um. Não se pode dizer que a barreira entre eles caiu, em resultado da recente experiência nas ciências físicas, pois essa barreira não existe.³⁷

Em outro momento, Schrödinger reporta-se ao pensamento Vedanta, para argumentar que essa unidade de conhecimento, sentimento e escolha a que se chama *your own* — de si próprio — não surgiu do nada e é eterna, imutável e numericamente una em todos os homens, fixa em todos os seres vivos. Mas não como um aspecto, ou uma parte desse todo, como no panteísmo de Spinoza, pois não somos uma peça diferenciada do todo, e, sim, o próprio todo, tal como está expresso na máxima sagrada dos Bramanes: *Tat twan asi* — Tu és isto. Ou, em outras palavras, “eu estou no leste e no oeste, estou embaixo e em cima, eu sou o mundo inteiro.” E desde que espaço e tempo são categorias indissociáveis, Schrödinger faz esta bela conclusão: “O presente é a única coisa que não tem fim.”³⁸

Seja, pois, pelo enfoque idealista, seja por uma abordagem materialista do processo cognitivo, como se deu na teoria da autopoiese, confrontamo-nos hoje com novos paradigmas que repercutem, por certo, no pensamento pós-moderno.

Os reflexos que mais de perto interessam aos estudos literários são aqueles que dizem respeito a uma mudança de conceituação do Autor, destituído do pedestal a que os requisitos de unicidade e de originalidade o ergueram, como se a sua obra fosse um bólido no espaço. Essa atitude se manifesta, simultaneamente, no reconhecimento do caráter intertextual e intersemiótico da literatura e das artes, que goza hoje de grande prestígio, afirmando-se como um dos fatores preponderantes do processo cultural, não só nos trabalhos de criação artística e literária, como também nos textos críticos, de que muitas vezes não se distingue.

NOTAS

- ¹ MATURANA e VARELA. *El árbol del conocimiento*, p.154.
- ² Uma demonstração da importância desses estudos foi a realização do Simpósio Internacional de Autoopoiese — Biologia, Cognição, Linguagem e Sociedade — promovido em novembro de 1997 pela Universidade Federal de Minas Gerais, com participantes de cerca de vinte países e a presença atuante do próprio Maturana. Cf. MAGRO, Cristina (organizer) *Workbook*.
- ³ PINKER. *The language instinct*, p.18.
- ⁴ *Ibidem*, p.19.
- ⁵ MATURANA e VARELA. *Autopoiesis and Cognition*, p.8.
- ⁶ MATURANA e VARELA. *De Máquinas e Seres vivos*, p.15.
- ⁷ *Ibidem*, p.19.
- ⁸ *Ibidem*, p.58.
- ⁹ *Ibidem*, p.47.
- ¹⁰ *Ibidem*. *El árbol del conocimiento*, p.152.
- ¹¹ *Idem*.
- ¹² Cf. MATURANA e VARELA, *De Máquinas e Seres vivos*, p.116-117.
- ¹³ VARELA, THOMPSON e ROSCH. *The embodied mind*, p.XIV.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. XX.
- ¹⁵ *Idem*.
- ¹⁶ *Ibidem*, p.60.
- ¹⁷ KRISHNAMURTI e BOHM. *A eliminação do tempo psicológico*, p.19.
- ¹⁸ KRISHNAMURTI. *Sobre DEUS*, p.151.
- ¹⁹ VARELA, THOMPSON e ROSCH. *The embodied mind*, p.205.
- ²⁰ *Ibidem*, p.234.
- ²¹ EISBERG e RESNICK, *Física quântica*, p.114.
- ²² EISBERG e RESNICK, *Física quântica*, p.95.
- ²³ HEISENBERG, citado por EISBERG e RESNICK, *Idem*, p.114.
- ²⁴ BOHR, citado por GOSWAMI, *The self-aware universe*, p.115

- ²⁵ EINSTEIN, citado por GOSWAMI, *The self-aware universe*, p. 34
- ²⁶ HEISENBERG, citado por CAPRA. *A teia da vida*, p. 48.
- ²⁷ EINSTEIN, citado por CAPRA. *A teia da vida*, p.48.
- ²⁸ GOSWAMI, *The self-aware universe*. Tarcher / Putnam, 1995. p.10.
- ²⁹ *Ibidem*, p.145.
- ³⁰ Cf. GELL-MANN, *O quark e o jaguar*, p.273.
- ³¹ *Ibidem*, p.275.
- ³² *Idem*.
- ³³ *Ibidem*, p.182.
- ³⁴ *Ibidem*, p.187. A experiência recebeu esse rótulo em homenagem aos quatro físicos que a criaram: Einstein, Podolsky, Bohm e Rosen.
- ³⁵ A amiga a quem relatei o “sonho” foi a Professora Beatriz Vaz Leão, em cuja casa me hospedei, juntamente com a minha filha Glaura.
- ³⁶ HEISENBERG, citado por WILBER. *O espectro da consciência*, p.34.
- ³⁷ SCHRÖDINGER. *Idem*, p.33
- ³⁸ *Ibidem*. “The mystic vision”, in WILBER (Org.) *Quantum Questions*, p.97.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida*. Trad. Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.
- EISBERG e RESNICK. *Física Quântica*. Trad. Paulo Costa Ribeiro, Enio Frota da Silveira e Marta Feijó Barroso. Rio de Janeiro: Campus, 7. ed., 1988.
- GELL-MANN, Murray. *O Quark e o Jaguar*. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.
- GOSWAMI, Amit. *The self-aware universe*. New York: Putnam's Sons, 1995.
- KRISHNAMURTI, J./BOHM, David. *A eliminação do tempo psicológico*. Trad. Cláudia Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 1994.
- KRISHNAMURTI. *Sobre Deus*. Trad. Cecília Casas. São Paulo: Cultrix, 1994-95.
- MAGRO, Cristina (Organizer). *Workbook*. Belo Horizonte: Federal University of Minas Gerais, 1997.
- MATURANA, Humberto and VARELA, Francisco. *Autopoiesis and cognition, the realization of the living*. Dordrecht, Boston, London: D. Reidel Publishing Company, 1980.
- MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco G. *El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

- MATURANA, Humberto Ramesín, VARELA, Francisco J. García, *De Máquinas e Seres Vivos*. Trad. Juan Acuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- PINKER, Steven. *The Language Instinct*. New York: Harper Perennial, 1995.
- VARELA Francisco J., THOMPSON, Evan, ROSCH, Eleanor. *The embodied mind — cognitive science and human experience*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- WILBER, Ken. *O espectro da consciência*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.
- WILBER, Ken. *Quantum Questions. Mystical writings of the world's great physicists*. Boston & London: Shambala, 1985.

Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim

Maurício Salles Vasconcelos

À memória de Noberto Soares,
Kathy Acker e Al Berto

Si la muerte viene y pregunta por mi haga el favor
de decirle que vuelva mañana
que todavía no he cancelado mis deudas
(...)
ni he desenterrado mis raíces
(...)
ni he emprendido caminatas en países desconoci-
dos]
(...)

digale se viene que vuelva mañana
que no es que le tema pero ni siquiera
he empezado a andar el camino

("Si la muerte", de Miguel Huevo Mixco, na voz de Diamanda Galás)

Pensar a criação estética mostra-se imprescindível, em uma época de transformações tecnológicas capazes de reorientar os lugares da arte e sua realização material com a ampliação e a redefinição do conceito de autoria e de público, com a reprodutibilidade, sem controle, do produto artístico viabilizado em rede telemática, acessado conjuntamente em escala mundial. Época tomada pelo ritmo de mudanças territoriais em dimensões planetárias, no compasso, também, de mudanças políticas significativas, hegemonicamente circunscritas em torno da globalização da economia. Pensar a criação estética mostra-se urgente mesmo, por estas e outras premissas, como a de um tempo secular/milenar, não de hoje assinalado pelo fim (a que o prefixo *pós* relacionado ao moderno, já induzia). Incursão em um pós-mundo: é o que se anuncia na porção teleológica do termo, mesmo fundando-se numa engrenagem *desfundamentadora*, na posição de *posterioridade* com relação ao progresso e ao *fim*.

O que se concebia, modernamente falando, como polarização entre o local e os lugares internacionalizados pela expansão da economia capitalista, assim como todo o projeto constitutivo de uma sociedade universal centrada sobre valores progressivos, propiciados pela técnica e pelo caráter de invenção/intervenção do artista em estratégias oscilantes entre a recusa e a salvação (*recusa e salvação do moderno*, para usar os termos de José Guilherme Merquior em *O fantasma romântico*) — embate para o qual convergia a contrafação pós-moderna —, merece, agora, ser exposto dentro de um debate acerca da *imagem de mundo* propiciada pela arte no tempo da *mundialização*, nessa “fase mais avançada da internacionalização”¹ do capital .

Como bem define Lucrécia D’Alessio Ferrara, este é o tempo da globalização do imaginário e a consideração do mesmo pressupõe a “produção de informação”, que é “descentrada e ocorre na dimensão do lugar tecido na prática quotidiana dos diversos espaços, a partir de uma visão do mundo como globalidade”.²

O que, de fato, significa esta visão global do mundo, propiciada pela nova ordem econômica e pela circulação de informação e cultura através das vias tecnológicas, quando se considera a criação artística? Sob a égide da *globalização do imaginário*, qual a mediação, a mediatização cabível à arte, ainda mais quando se pensa nas diversificadas relações territoriais, implicadas de um pólo a outro do mapa terrestre? Frente à gradação imaterializante do mundo, sincronizado numa rede mais e mais preponderante de veiculação cultural, que território habitaria a produção artística? Seria, de fato, um lugar constituído ante a informatização dos saberes, tal como dispõe a diagramação topológica da Rede (o *grid model* como estruturação e simplificação da *distância*, entre os lugares de emissão/acesso, e do *sentido*, considerando a diversidade de informação, para os usuários/agentes)? Ou haveria uma disposição estética subjacente ao potencial conectivo, cognitivo, da informação estocada e exposta ao usuário, entendida, também, como *assemblage* de criação e conhecimento?

A partir do que concebe o artista plástico brasileiro Hélio Oiticica como *mundo-arte*, percebo a orientação de um entendimento cotidiano, produtivo, do fazer estético, que se apresenta como contraface à tendência homogeneizadora do imaginário mediado pela globalização econômica e seu instrumental tecnológico. Contraface também à tendência, acentuada com o fim do século e do milênio, de sinalização do *fim da arte* (decreto anunciado há quase dois séculos, no bojo das poéticas da modernidade e das vanguardas), frente ao monopólio das corporações culturais sintonizadas em cadeias de imagens, em redes macrossignificantes das

realizações criativas. Considerando, como o faz Oiticica, que o alemão Kurt Schwitters realizou, no início do século, em sua série *Merzbau*,

“um contexto ou recinto-obra privilegiado, onde o artista bricolageria seus fragmentos achados (o “momento do acaso...): aqui a criação do recinto, hoje, seria o oposto do que proponha Schwitters: não privilegiar, condicionar a vivência ou o sentido de um recinto, mas dar-lhe aberto (como a *Cama-Bólida*) para a construção dele pela vivência participativa. Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposições de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por posições abertas, não-condicionadas...”³

A contar das conceituações plásticas de Oiticica, mostra-se perceptível para a arte o esboço de um verdadeiro *lugar* de intervenção, dentro de um sentido territorial, ambiental, que percebo hoje se materializar em muitas manifestações criativas e no campo, também, da produção de conhecimento em muitas disciplinas (do legado semiótico-performativo da filosofia de Deleuze ao pensamento neopragmático do americano Richard Shusterman, estudioso da *rap music*, passando pela sociologia da vida comum, na qual Michel Maffesoli redescobre o gesto estético).

Dentro do cotejo entre *mundialização do imaginário* e o pressuposto do *mundo-arte*, a criação na contemporaneidade parece não se dissolver frente à velocidade videoinfornática (ante a idéia, também, de *fim de um tempo* e aquela tão disseminada do *fim da arte*). Mas investe em direção a um outro modo de redefinir espaços, corpos e posturas, frente ao que se pode definir como *emergência dos imateriais*: suportes/ mediações técnicos contendo imagens-presenças de luz, balizadas pela simultaneidade e pela interatividade. A luz deixou de ser metáfora para o poeta, para o artista, tornando-se um eixo de cognição e conexão ao alcance dos novos sentidos do habitar, do trafegar (ou surfar, segundo o jargão da rede internacional de computadores) as virtualidades territoriais.

Luzes da Cidade/ Recintos da Arte

Poesia é o axial
(Waly Salomão)

Dois exemplos extremos do tempo, de lugares e momentos modernos diferentes — o poeta Arthur Rimbaud e o artista plástico Hélio Oiticica —, podem ser tomados como referenciais de uma compreensão

ambiental para a arte. Em *Illuminations*, o arcabouço melódico/rímico do verso abre-se para o traço discursivo/descritivo da linha em prosa, de modo que a poesia se formule enquanto espaço combinatório de linguagens, ponto de ligação entre outras artes, e com a paisagem urbana. É o que se lê em textos como “*Les ponts*”, onde a consciência da criação de um objeto estético — o projeto musical do poema em prosa, descrito pioneiramente por Baudelaire como construção aberta “*aos sobressaltos da consciência*” e advinda da “*frequênciação das grandes cidades (...) do cruzamento de suas inúmeras relações*”⁴ —, onde a consciência de linguagem não se limita a uma experiência simplesmente auto-referenciadora e intransitiva de *ser de linguagem*. Os poemas/prosas rimbaudianos dispõem a poesia em redes de linguagens — a imagem do cruzamento, a que Baudelaire se referia, é efetivada no dinamismo musical de “*Les ponts*”: “*Des accords mineurs se croisent...*”⁵ —, enquanto saber, convocado a redefinir-se ante a tecnização das forças em produção na cidade moderna.

Mudança de linguagem, de lugar e de objeto para o poeta de *Illuminations* e para a poética dos espaços da arte no decurso de modernidades, de um a outro século, e na dobra, já, de um outro. Da mesma forma que ocorre com os objetos de H.O., “*Les ponts*” — e o mesmo poderia ser dito a respeito de “*Villes*” (II) — convocam um ato performativo de escrita e leitura, compreensível como *lien* (elo) e *lieu* (lugar) entre as artes (música, teatro, arquitetura, cinema, espetáculos populares e desenho — “*Un bizarre dessin de ponts...*”), localizado em um espaço concreto (a arquitetura urbana e seus ramais de passagem) e ao mesmo tempo desrepresentado — “*Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d’hymnes publiques?* Como em um desdobramento dos poemas-maquetes de Rimbaud, a produção de Hélio Oiticica, timbrada pela senha *O que faço é música*, promove um desenquadramento do pictórico, musicalizando — “*...a yellow lighted room with swinging music*” —,⁶ ambientalizando o espaço da arte em um diálogo crescente com um *extra-espaço*.

O Objeto-Arte situa-se no eixo da criação, mas em função de suas potencialidades espaciais: a cidade européia moderna para Rimbaud, terrenos baldios/favela no Rio de Janeiro, *lofts* em New York City para H.O. Potencialidades especulativas e participativas. Tudo o que conduz as construções do artista carioca a atos plásticos direcionados para o corpo do público, para o entorno: “*...transformar os processos de arte em sensações de vida*”?

Ao fazer do espaço de lazer novaiorquino — os parques, o Central Park, por exemplo — uma ponte para o projeto *Subterranean*, Oiticica

cria um *penetrável*, concebido como *enclosed outside*, capaz de redesenhar a noção de lazer, transformando-se em *Crelazer*: “o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não-repressivo...”⁸

O uso do tempo estocado, ao reverso do tempo produtivo monopolizado pelo capital, no centro urbano das circulações de mercadorias e bens simbólicos (caso de Nova York), não soa como *lazer*, como planificação das satisfações finais dos indivíduos que acumulam tempo e o fruem como investimento no produto Arte (seja pela aquisição rentável ou pela contemplação à distância desses bens). E sim como projeto contrário à circulação de bens e de indivíduos, tomados como “pedaços do capital global”,⁹ que usufruiriam apenas da porção de tempo e da arte possíveis ao circuito de estocagem-satisfação final da produtividade. O *Crelazer* amplifica a circulação de produtores-passantes da Cidade, dilata a atividade e a recepção estéticas:

...os “estados de repouso” seriam invocados nessas proposições, ou melhor, seria posta em xeque a “dispersão do repouso”, que seria transformado em “alimento” criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer, ou ao fazer-lazer não interessado.¹⁰

A possibilidade do *sono produtivo* é uma entre outras proposições redefinidoras do convívio arte/corpo/espço produzidas pelos processos cambiantes do artista, em deslocamento, de um a outro centro urbano do continente americano (Rio/Nova York), em atenção, mesmo, à variabilidade das *performances*, em acordo com o lugar “onde o projeto é construído”.¹¹

Oitica pensa na célula básica do gesto estético, ao invocar a “*fantasia profunda*” dentro de uma estratégia convivial, que contém para isso formas habitáveis, incorporáveis, penetráveis. Em galerias ou no entorno dos *enclosed outsides*, ocorre um realinhamento do espaço físico, do corpo e dos potenciais cotidianos a contar dos materiais da arte e da presença numerosa de uma audiência participante. O artista desencadeia tal prática com objetos que desbordam da moldura do artístico e da autoria: cabines, maquetes, moradas, ninhos, *wearables* como os tão famosos parangolés (concebidos em convivência com o samba e a comunidade, à *margem*, do Morro da Mangueira). Modula e musica composições contempladas no âmbito dos corpos, com formas dadas em percursos reorientados pelos ambientes (desfronteirização favela/cidade-cartão postal carioca ou Central Park *Crelazer* na Ilha de Manhattan).

Não se trata de *experiência sensorial*, facilmente reportável à década de 70, mas um diálogo contínuo travado com o experimento e a experiência pelo projeto H.O (como hoje se define o grupo de pesquisadores e curadores que dão prosseguimento à circulação de seus objetos e programas): “*as potencialidades criativas são enormes (...) posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo — linguagem — comportamento.*”¹²

Advinda de uma verdadeira formação pelo *mundo das formas da arte*, a criação de Oiticica galga sua estatura própria de ruptura e irrompimento pela intervenção nos lugares e o compartilhar de seus materiais. Ao vestir peças de arte, não mais destinadas ao olhar especializado do museu, ao penetrá-las, cada corpo é articulado dentro de proposições/posições que só fazem conectar o campo estético com o campo de forças do mundo. A dimensão-mundo está clara quando, por exemplo, ele define a “*urgência*” dos valores locais (sempre em debate na cena da Formação/Nação Brasil), sendo projetada dentro de um contexto universal:

é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma “saída” para o problema brasileiro. É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desaliená-los e levá-los a conseqüências eficazes¹³

Em sincronia com a metáfora *mundi*, axial, do presente, H. O. já encontrava uma saída eficaz para o falso movimento das antinomias arte/mercado, nacional/estrangeiro, vanguarda/público, sem jamais negar a potência do local, antes abrindo-o, com todos seus componentes problemáticos e derivativos, a um confronto/contágio/cópula com o mundo:

Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* — mais certo é sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem. Derrubar as defesas que nos impedem de ver “como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente” — dizem: “estamos sendo “invasidos” por uma “cultura estrangeira” (cultura, ou por “hábitos estranhos, música estranha, etc.”)” como se isso fosse um pecado ou uma culpa (...) “não devemos abrir as pernas à cópula mundial — somos puros” (...) tem-se “saudosismos” às pampas — todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo.¹⁴

A presença de um ato performativo com o mundo é o que se observa em algumas produções de agora, numa proporção que atinge não apenas as criações locais mas, também, aquelas lançadas em escala global, ligadas no cruzamento com o que recorta e relativiza os lugares homogêneos,

hegemônicos, os centros de decisões e propulsões mundializantes. Chegando-se ao ponto em que a margem do periférico mostra-se nodal ao concerto de referências e *loci*, acionados pelas práticas artística e cultural exercidas nos pólos legitimadores do Ocidente.

Modulações do mundo considerado como *ambiente*, formado por materiais/instrumentais tecnológicos articuladores de tal dimensionamento, como também por realidades históricas, definidoras das migrações reais, tomadas em proporções planetárias, presentes na densidade político-econômica da população urbana contemporânea. Mundo percebido, pois, pela *atmosfera* de uma convivialidade, assim como pelos rastros de seus imateriais, pelo "*air de lumière*",¹⁵ que um poema de Rimbaud captava, ao expor os lugares de trânsito, em suas margens transfiguradoras de espacialidades, de signos/sinais.

Tudo converge para a megacidade, é certo, em um vértice capaz de ligar a poética rimbaudiana com as narrativas performativas do *urbano* compostas, ao fim deste século, pelos americanos John Shirley e David Bowman, mas exatamente no que contém esse espaço concentrador de forças heterogêneas, transnacionais, os pontos de interseção do mundo e da arte (arte compreendida aqui como busca estética disseminada no corpo social — tese, entre muitos, de Michel Maffesoli) na cena de agora. Não por acaso, um dos grandes acontecimentos nacionais da cultura, realizado em simultaneidade — essa que a *web* efetiva — com outro pólo do mundo (Alemanha), chama-se precisamente ARTE-CIDADE, projeto concebido e coordenado por Nelson Brissac Peixoto, um produtor estu- dioso das dimensões da arte e da cidade, que faz convergir, no decorrer de sua ensaística, os dois eixos de uma representativa série de livros e eventos, a contar de um diálogo intensivo com Benjamin e Deleuze.

Lembrando-se aqui o interesse crescente pelo estudo sobre as cidades, um tópico vigente não apenas na área das ciências humanas, o que subjaz nesse campo de investigação está relacionado com o traço eventemencial apontado por um sem-número de filósofos e estetas influentes na contemporaneidade. É justamente sobre *arte e evento* que os circuitos criativos se dispõem. "... *figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal...*"¹⁶ Ato-Arte sobre os espaços considerados em seus circuitos de imaterialidade, em suas configurações luminescentes de atmosfera cidadina, inscritos que estão em uma rede de signos definidora da espacialidade e dos planos que constituem o modo de existir da cidade: por ordem de um mapeamento de suas linhas topográficas, através da caminhada, e também de suas linhas nocionais, à luz veloz da tecnologia.

Ambientada no futuro — nesse tão próximo, contíguo, contado há muito tempo a partir da divisa 2000 —, *City Come A-Walkin'* concentra-se, sem abandono de uma ação envolvente, do *thriller*, sobre as variáveis de luz, dispostas em torno desse tempo experimental do tecnológico e do exercício da antecipação. E sobre o espaço de uma cidade como San Francisco, discorrida nos pontos mais reconhecíveis de sua geografia.

A narrativa, precursora da *cyberfiction* (segundo depoimento do próprio William Gibson, referência principal do gênero, como consta do prefácio à nova edição do livro, assinada pelo autor de *Neuromancer*), publicada em 1980, reescrita e reeditada em 1996, aponta, antes de tudo, para o ato plástico e combinatório com os *imateriais*. O que leva a corporificar esse encontro entre cidade, tecnologia e ficção na figura modulativa, performativa de *City* (personagem que também nomeia o próprio escrito).

Os traços virtualizadores são operantes, transfigurantes, não se limitam a uma *imagética da virtualização*, apesar de surgirem do catálogo dos dispositivos tecnológicos acessíveis no cotidiano — transportes/telepresenças, nanoconstructos conectados ao corpo, como se leria, ao modo codificador de todo um imaginário, na produção de Gibson —, interessam a John Shirley como peças reveladoras desse cotidiano (no qual se surpreendem as imagens do futuro deslocadas de sua prospecção, de seu caráter utópico ou distópico).

Ao revés da prospecção *sci-fi*, os traços da virtualidade materializam-se no plano da concretude urbana, multitudinal, como elementos de um percurso, de uma cartografia, com todos os índices e chaves (seus pontos de ingresso e evasão), com todos os *points* de uma cidade multicultural como San Francisco. Tais traços têm importância para Shirley pelo que conectam com a ambiência — no que se tornam imagens correntes, no que dão corpo para além do espectro tecnorrônico, como fluxo e passagem para uma cultura da tecnologia e da presença material, a um só tempo.

As imagens do futuro, da ciência combinada à ficção, se ritualizam, roteirizando percursos, que embora articulados com uma teia de crime/perseguição, possível de ser lido como o *plot* mínimo de um *game* eletrônico, advêm de seu vínculo-ambiente.

Veio a ele o sentido de que tinha voltado ao seu Clube como os pensamentos de um homem voltam-se para a realização completa de uma idéia, ou o reviver de uma memória. A cidade era como um grande cérebro, uma matriz de idéias, de conceitos impressos no concreto e no asfalto, e ele era o centro da consciência viajando naquele cérebro, tocando primeiramente

em uma idéia — uma locação na cidade — e depois em outra, os endereços da rua estavam planejados em uma série ordenada, um levando ao outro, como caminhos de uma livre associação.

Ele se sentiu, mais do que nunca, como uma parte da mente de City.¹⁷

Caminhada e cidade comparecem como constructo, como conceito, na ficção-matriz da virtualidade composta por John Shirley. É para um (re)contato com o concreto, com a vida material, para uma assunção do corpo como parte integrante do Cérebro da Cidade, que o escritor de *City Come A- Walkin'* convoca. O que ocorre ao reler o temário e a topologia da melancolia e da deambulação, próprios à representação urbana moderna, passando pelos cortes e *adictions* típicos da *ciência* e da *ficção* produzidos por William S. Burroughs — inteligência central da narrativa americana de invenção — sobre a cidade e suas cosmogonias do ver/pensar/conectar *mundos e informações* (sob a *nova razão/cut-up*).

Ao convocar a cidade à caminhada, ao enfrentamento de seus limites e ao risco de seus enlaces impensados, Shirley articula a convivência com um presente que passa, sem descarte do contato mediatizado pela tecnologia. Um presente que passa e se virtualiza em variáveis, velocidades, em módulos/modos — visualmente concebidos em sincronia com o sentido mapeador, cartográfico, já apontado — iterativos de uma declinação da hora de agora, no átimo de suas conexões de dados, lançados em contatos que desprogramam, contudo, a rede informática do simples funcionalismo, da mera simulação da presença e do apagamento das distâncias.

Tudo ganha contorno na narrativa de John Shirley, corporifica-se, traceja-se sobre o ambiente, e revela. Revela-se como engendramento da luz, a contrapelo das imagens arquivadas no repertório acessível ao código do “virtual”. Dá a ver a imagem-luz do tempo e dos espaços, virtualizando o poder relacional entre tecnologia, corpo e ambiência. *Come a Walkin'* — O contato com a imaterialidade possibilita a realização mais terrena, um percurso projetado à dimensão do *todo*, do mundo, viabilizado como um chamado pedestre.

Cole sentiu-se frio por dentro (...) sentiu o chamado de outro lugar. Onde?

– Você está me levando? — Indagou City...

– Não — Disse Cole depois de um momento. — Eu nunca levarei você. Nunca, enquanto eu existir (...) ITF e outros sistemas tornarão a Aldeia Global possível. Todas as comunidades serão pequenas — poucas centenas de

pessoas — e uma espécie diferente de mente coletiva tomará forma. E então você não estará aqui para precisar de mim, e eu irei para outro lugar (...) Viarei para outras cidades.¹⁸

Micromodulações (corpo, território, voz)

New York/Sarajevo

Como contraponto à imaterialidade, própria ao universo cybertrônico, contemplado pioneiramente por John Shirley e, ao mesmo tempo, reinscrito na sondagem/caminhada pelos meandros da conformação urbana do mundo (uma topografia no interior do *grid* informacional), David Bowman, no recente *Bunny modern*, vai assinalar o revés da eletricidade, ao captar uma Nova York em trevas, já no século XXI. Esta situação-chave permite que venha à cena de uma narrativa densamente estilizada por citações e personagens hiperficcionalizados uma verdadeira *performance* sobre distopia e finitude.

Nos capítulos finais do romance, Nova York ressurgue como uma verdadeira Festa-Advento da Luz, com toda a clave coreográfica de uma cidade do espetáculo, cumprindo assim o desígnio de um espaço revelador de percursos lançados à sombra do cotidiano citadino. Mostra-se, enfim, na dimensão de Arte-Cidade, que se encena como uma propagação de locações/radiações, como uma Era verdadeiramente Nova — Post-*New Age* (como é dito à página 104) –, na qual desponta um novo *corpo elétrico* (em uma retomada não-irônica de Walt Whitman, autor muitas vezes citado no livro), bem posterior às promessas whitmanianas de congraçamento do individual e do coletivo, de celebração civilizatória. A cidade mostra-se como *ambiente*, favorável à festa e aos encontros entre seus habitantes, depois do Fim (e do fim da eletricidade) — depois do desencanto ante as simulações do universo *tecno*, depois da desmontagem pós-moderna das Luzes.

Em um molde diversificado da prospecção, obtida por Bowman através da estratégia negativa de uma *Wattless Era*, um filme como *N'oubliez pas que tu vas mourir*, de Xavier Beauvois (1995), centra-se de forma documental, quase, sobre uma ocorrência presente, dada terrena, corporalmente. E com a marca do território — EUROPA 95 (como abre, em pórtico, o filme) –, também onipresente na ficção de *Bunny Modern*, que favorece a apreensão do processo desmaterializador, decrescente de forças vitais e energéticas (no sentido que a eletricidade também toma

no livro de Bowman), sobre um plano, um processo, um lugar. Um lugar tomado na extensão europeia de uma comunidade consolidada mais e mais economicamente, tendo em suas bordas a Bósnia, que coroa o filme como verdadeira imagem-limite.

Um escrito como *Wasabi*, do argentino Alan Pauls, poderia compor com *Bunny modern* e *N'oublie pas que tu vas mourir*, um conjunto de micromodulações erguido em torno das possibilidades mesmas da arte, a contar de tópicos cruzados como velocidade crescente e cotidianidade da tecnologia, disseminação da AIDS, vulgarização das drogas, pluriculturalismos e discursos do corpo. Internas à realização do filme e das narrativas, com toda a diferença que se nota entre estas produções, encontram-se a finitude da arte e do humano como forças propulsoras de criações, compreensíveis como micromodulações, como mínimos traços de uma passagem realizada no plano dos corpos e dos lugares. Modulações que se encaminham para a expansão crescente da *globalização do imaginário*, a contar dos diferentes lugares dos quais provêm.

Modulações de imagens-mundo, seja na direcção prospectiva, seja naquela documental, voltadas sempre para os seus próprios processos de composição (os materiais e os imateriais de que são feitas). Este é o caso do filme de Beauvois, misto de documento e ficção (tendo o próprio cineasta-roteirista no papel do protagonista), dedicado ao registro do tempo acelerado da morte, trazido com a AIDS e com a guerra da Bósnia no horizonte europeu. Conflito desdobrado em Kosovo, na guerra findante do século de guerras, indicando, com a ressurgência da defesa dos princípios étnicos e territoriais, a impossibilidade do consenso em torno da imagem unificada europeia, tão adaptada ao mercado internacional, ao “sistema-mundo”.

Beauvois imprime na feitura de *N'oublie pas que tu vas mourir* o desaparecimento de um corpo, que também é o da narrativa e de seu próprio fazer (“o fim da Europa” — o desvio na formação de um filho único, preparado para se tornar um grande museólogo). Tempo de aceleração da morte — trabalho de luto, próprio ao cinema em seu enquadramento técnico-narrativo, recorte que é do tempo que corre, e também de seu fim, enquanto película e projeto artesanal, autoral, como no caso de Beauvois.

Quando não se tem nada a perder, pode-se lançar a todas as coisas violentas que estremeçam a época que se atravessa (...) eu tentei concentrar tudo o que se podia ter de experiências durante uma vida em duas horas.¹⁹

mas a morte quando se aproxima é um coisa simples... vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias.²⁰

Lisboa

Poemas da desmaterialização, como os de Al Berto, descrevem muito mais do que o *percurso de uma vida*, tendo-se em mira os traços reconhecíveis de uma sensibilidade que introjeta a dor da AIDS na lírica portuguesa. Lê-se, em *O medo* (de 1997, contendo, pela segunda vez, com o mesmo título, a reunião atualizada da poesia completa do autor), o trajeto de uma corporalidade, dada em igual proporção à da força imagética, construtora de uma dicção, de tudo que flui como voz e como língua modulada em canto, de tudo que ressoa como a sonoridade mesma da linguagem. Voz capaz de documentar a cultura, o comportamento — em um vórtice de linhas, escritos e discursos sobrepostos à lírica de um português contemporâneo — e o limite mesmo da arte sonora do verso, mesclada quase sempre com a prosa, aqui e ali em diálogo com as artes plásticas e o cinema.

Versos sobre o limite da arte e da voz que a sustenta, no interior da história da lírica do século (são identificáveis Trakl, os surrealistas, Jabès, Paz, Helder e outros tantos não mais reconhecíveis) em seu cruzamento problemático, impossível, posto em risco, em antecipação, ou no círculo depurador do silêncio, entre *corporeidade* e *discurso*. Versos projetados em experiência editorial, cultural, desde 1974-75 com *À procura do vento num jardim d'agosto* até 1996-1997, período de agonia e morte do autor, em que se registra *Luminoso Afogado*, um dos escritos mais trabalhados nesse fim, e fio, de vida: jogo modulativo da palavra enquanto fala, entre o desastre (vindo das extensões, do mar, do mar português) e o rastro do *luminoso*.

E se a morte te esquecesse?

Ficarias aí deitado, o olhar fixo noutros olhares.

Silencioso, ou a contar histórias de barcos (...) — até

Que a luz poeirenta do mundo se extinguisse, para sempre.²¹

Ao construir poemas da desmaterialização (do corpo, lançado no limite da voz, do indizível, em diálogo com estratégias marcantes da poética do século XX), Al Berto revela o modo como concebe seus escritos, materializadores de uma sensibilidade que se cartografa sempre. A imagem do mapa, recorrente, sincroniza-se com aquela de *post-flâneur* cesário-rimbaudiano, que o lança no centro de uma Lisboa

contemporaneizada com *movidas* sociais-democratas no espaço ibérico e com uma disposição internacionalizada para a prática literária (investimento cultural que o torna traduzível para o francês, isso para não se falar de um público brasileiro, ainda pequeno, mas crescente).

É com a marca da corporalidade que a dicção do poeta encontra lugar e consistência no mercado da literatura — um corpo que se exhibe e vitupera nos jornais da época do lançamento da primeira versão de *O medo*, 1987. Em relação proporcional com a presença inconfundível da voz do poeta, em um diálogo denso no qual confessa-se e, ao mesmo tempo, imaterializa-se através da impessoalidade do sujeito da poesia, e de toda uma imagética impactante. Colóquio antes de tudo experiencial, capaz de trazer as cicatrizes e as velocidades do trânsito de um homem a construir linguagem sobre a sonora, celebratória e, também, elegíaca lírica da língua portuguesa.

Tens de cansar a idéia de que podes suportar o vazio,
o aborrecimento deste país.
Tranquiliza os dedos passeando-os, ao de leve,
pelo abismo dos mapas que se transformam em lagos de treva.
Este vácuo, visco dos espelhos.
Perguntas-te: para quê tentar apavorar-me?
É para lá dos teus olhos fechados que o mundo acorda. Mundo
Que ainda não sabes descrever.²²

Desmaterializações e aparições do mundo em Al Berto, na sincronia fina e desestabilizante do corpo. Um mapa — e *babugem*, avesso, estagnação do grande oceano portugalense, que repercute no mais longínquo, na “alma” — do Território-Europa que corta a passagem daquele que vê, vive e fala, a contar de um tempo, de um lugar e uma linguagem. Al Berto: ou onde o fenecimento, o desaparecimento ocorrem no espaço em que mais floresce o *sentimento dum ocidental* — poesia e projeto portugueses –, no mapa corporal-cartográfico dos tempos comuns europeus, no interior da cena mundializada. Para tudo culminar em uma voz, um corpo de coisas/signos não apenas por escrito.

abres o mapa da europa e
assinalas o lugar perdido junto ao mar
.....
— o tempo chuvoso
alastra pelas ruelas insinuando-se na alma
uma babugem grossa de maresia — a europa afasta-se

com seus falhanços ao som dos tambores de água

.....

o mapa da europa ficou aberto no sítio

onde desapareceste

ouço o atlântico uivando de abandono

enquanto os dedos se cansam a pouco e pouco

na lenta escrita de um diário — depois

fecho o mapa e vou

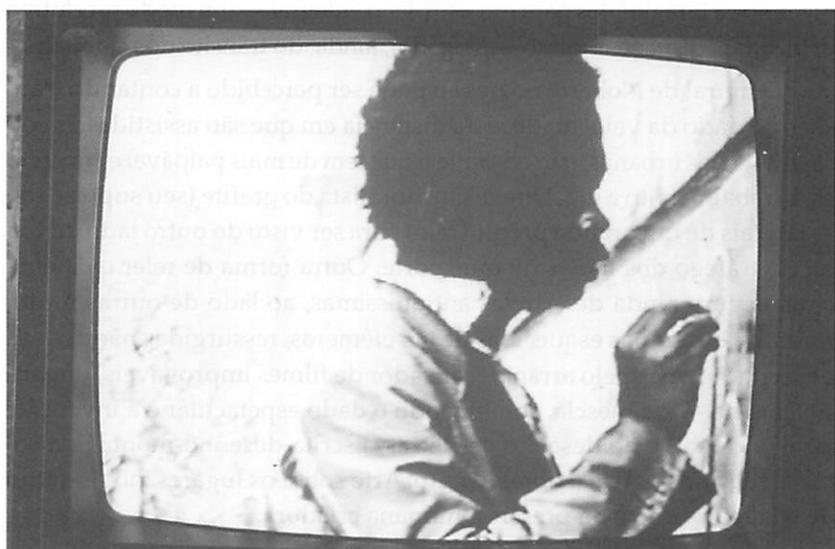
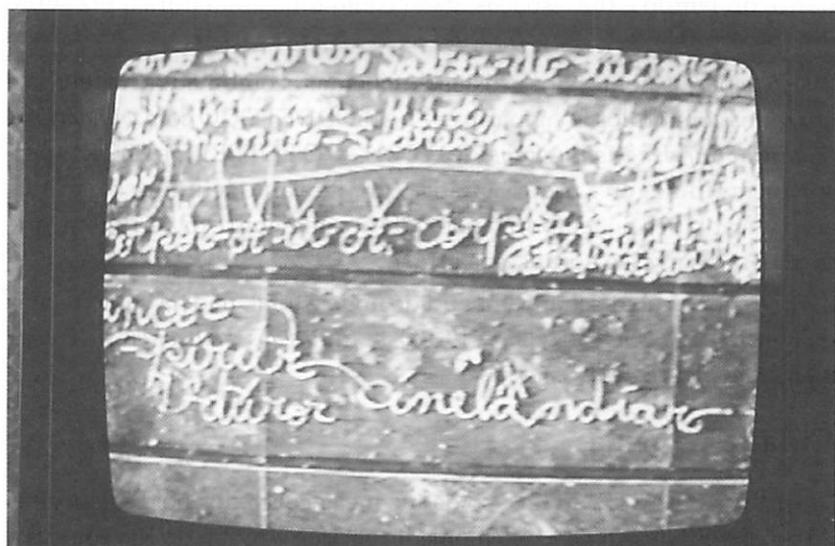
pela crueldade desta década sem paixão.²³

Cinelândia

Não apenas por escrito — um fugitivo da família e da periferia deixa sua passagem, e também ausência, dentro do centro da cidade (Rio de Janeiro). É exatamente deste lugar — do centro —, que ele recompõe com giz os pórticos, os portais da cidade. Ali, Cinelândia, o auge do que foram a cidade, o cinema, a arte de passar e ficar ao usufruto de um centro, de um pólo comum à multidão de habitantes. Não apenas por escrito, mas pelo visto, velozmente visto.

Noberto Soares — montagens apenas de nomes (artistas de cinema e filmes) nas paredes exteriores do prédio do Fórum, revestidas de granito preto, que dão para a rua Evaristo da Veiga, utilizadas como mural. Ali ele exerce a arte com consciência de ser um ato acabado, exposto, reiterado cotidianamente em sua dimensão muralista, apesar do lugar de passagem em que é produzida, apesar do corpo, em perigo, que se esquivava a aparecer, que escreve a horas mortas da cidade na qual habita: O próprio centro. A pura rua.

Outro convívio aqui se propõe — o cinema e a cidade para os quais se dirige Noberto Soares (recém-saído da adolescência, mendigo, fugitivo da família, por levar surra dela, e dos mantenedores da ordem), a partir dos quais reescreve a cena urbana, no eixo de sua iconicidade, e em sua própria configuração de *locus* (CIDADE/CINEMA — CINELÂNDIA). Reescreve também a si, artista do grafite, em vias de desaparecimento (tendo em foco o contínuo apagar de seus murais-cinemas por parte da polícia/prefeitura, e também o seu estado físico de sujeira e abandono) em uma dimensão sem nome do que se é tentado a nomear como arte das mais vivas e possíveis agora, em outro elo comum, comunitário. Nítida se mostra a busca de uma outra existência, de uma outra cultura, a contar do desmantelamento da comunhão possibilitada pela família, pela cidade e pelo cinema — A formação de um jovem como espetáculo de si e do



Imagens do vídeo *Sonos Curtos: um videopoema*, de Mirtes Folegatti (1994)

Foto Adriana Moura

outro, do tempo e dos espaços, dada como uma assinatura a giz sobre um lugar público.

Apenas os nomes dos artistas de cinema recombinaos no tempo e cruzados com títulos imaginários — LÁBIOS DE FOGO com *william hurt* “*E mirna loy rita tushingham FRAY WAY* — O ENFERRUJADOR” (personagem? filme? ou a própria prática/ grafite a autodefinir-se como atuação instantânea no tempo, ao ponto do apagamento e da ferrugem, que se alastra no avesso aurático da arte?)

— a tentação de citar Rimbaud de novo é total, não há como recuar da leitura da ALQUIMIA DO VERBO, *os títulos dos vaudevilles sugerem a mim cenas monstruosas, enormes.*

Cidade-Cinema

MUNDO-ARTE, ao reverso da luz melancólica dos hoje cinepoeiras do espaço CINELÂNDIA. No momento em que o centro do Rio começa a ser revalorizado, com o reforço e a abertura de espaços culturais — museus, óperas, eventos, centros —, depois de seu decaimento, transformado em ponto de tráfico de droga, de mendicância, prostituição e de extermínio de menores e jovens —, este sinal a giz colorido reensina a ver o tempo e os lugares, e a imaginá-los para um uso pleno, integral — um modo produtivo de habitar o espaço mínimo, segregador, ainda, do trânsito dos cidadãos.

O mural de Noberto Soares só pode ser percebido a contar do trânsito, do dado da velocidade, e da distância em que são assistidas as coisas e as cenas urbanas, não obstante o que tem de mais palpável e concreto esse trabalho feito a giz. Dimensão muralista do grafite (seu suporte são as laterais de um grande prédio) feito para ser visto do outro lado da rua ou no tráfego dos meios de transporte. Outra forma de reler o cinema em sua aura ainda de estrelas antiquíssimas, ao lado de outras muito recentes, e algumas esquecidas de tão efêmeras, ressurgidas não apenas pela citação, mas pelo arranjo realizador de filmes improváveis, um outro cinema — de mescla, combinando o dado espetacular e a invenção, através do talhe do desenho das letras/ Escrita-desenho-montagem sobre si mesmo — Arte (sobre) Evento. Arte sobre os lugares, no fio-fátuo de sua realização e da presença humana criadora.

A arte — em seu halo de distanciamento e exibição — reencena-se onde mais se desagregam o gesto, o humano, o material com que é feita e o tempo em que pode ser exibida, sob a inspeção da Limpeza Pública. O poder viver através da construção de arte para si e para os outros,

como um ato dado ao vivo. Sem que o autor apareça, como se fosse uma estratégia autoral, embora seja específica da arte do grafite — um risco para não ser visto onde mais se vê, a obra exposta até o sempre possível fim. Rastro de aura no átimo de seu final. Réstias da arte lançadas em risco, em celebração do convívio.

O novo — exposto publicamente em toda sua composição fátua mas com visíveis assinatura e poder de diálogo — desorienta os passantes pelo comentário cultural (amostra de conhecimento cinematográfico), contido no gesto bruto, primeiro, de desenhar/escrever sobre o muro. Novidade que se estampa a contar do enfrentamento de seu próprio fim, por parte do artista, e por parte de quem a vê. Onde está ele agora? Está vivo? O mural-cinema não mais existe na Cinelândia, apenas filmes *blockbusters* e poeira (do giz, do cinema, das presenças não-funcionais, no centro do Rio). Onde está ele?

Onde está o centro?

Onde está o cinema?

BH

Um corpo em dança. A dança a partir de suas potencialidades físicas e figurais, da fronteira cabível ao espaço de *ser e representar*, para além da extensão do palco. O mineiro Marcelo Gabriel lança a si o desafio de conceber a eficácia e a força presentificadora da dança, à dimensão do corpo da AIDS e dos sem-terra (de acordo com as concepções de seus últimos espetáculos), em diálogo também com a velocidade imaterial contemporânea (que incide sobre o ritmo e os desdobramentos cênico e narrativos da coreografia), por meio dos quais repensa o tempo e o limite/alcance da corporalidade no mesmo gesto com que se indaga sobre a arte de dançar.

O QUE DANÇO” danço num instante de micro-vácuo (...), o momento em que você perde a noção da quantidade do infinito, o micro-vácuo é menos que o máximo do mínimo (...) é o espaço máximo do mínimo, não cabe dentro de um conceito, não chega a ser uma realidade. O micro-vácuo vem como uma intensidade de coma, o micro-vácuo não comporta o espaço no espaço (...) é um sintoma do sentido restrito da linguagem, o micro-vácuo é o espaço da respiração (...) é o espaço de uma pulsação cardíaca para outra.

A imprevisão do espaço no espaço é a certeza de onde parto para coreografar.

Um movimento que fixe o corpo no espaço, que quebre o conceito de espaço.

Quero invalidar o espaço em dança.²⁴

É o momento em que a arte, em sua impactante desaurificação — como se explicita a Companhia de Dança Burra, formulada por Marcelo Gabriel —, exerce-se no fio do corpo humano — esse exposto em sua fisicidade incontornável e entrelaçado com a AIDS —, e mais se fixa. A contar da dissolução do espaço, orienta-se o *mínimo* como solo (no sentido de vetorização territorial e naquele de ato/experiência disposto por um só-corpo). O corpo mesmo dado à microp percepção (como pensa José Gil, V. Bibliografia), realizado como micromodulação, mas com a pregnância figurativa de seu recorte no mundo — o diálogo já muito significativo na atualidade entre Arte e AIDS — ou na dimensão *terra* do MST.

Desdobrado na rede do micro-vácuo, esse corpo esbate-se no plano de sua desapareição, confrontado com o discurso imunológico e o temor da civilização pela catástrofe — “os sistemas tecnológicos de imunidade da sociedade como um todo” —,²⁵ que o condiciona a operacionalizações do poder enquanto partes flutuantes, órgãos exteriorizados, seccionados, dispostos em uma exibição não contempladora de sua interioridade, de sua integralidade.

Na direção do enfrentamento da morte do corpo dá-se o esplendor gestual que afirma outra via/vida enquanto produção de linguagem, fazendo fluir nos espetáculos de Marcelo Gabriel a *Dança do Sangue*. O extremo limite figural/ territorial/corporal e do sentido do rito a que se assiste, entre o solo e a platéia — sua *dança burra* (extremo do não-erudito) narra essa distância mínima e a invalidação do espaço ante os signos que o coreógrafo põe em dança, no microvácuo projetado ante um real brutal, fatal, que engolfa o próprio exercício da arte.

Dança do Sangue — Outro sentido ante o fim, ante os pedaços de carne que sobem ao palco, do sangue mesmo a jorrar do dançarino autolacerado: *performance* sobre si mesmo, como agente/ atuante no campo cultural da arte, sobre a arte em si, tomada pelo corpo, por modulações de dança, em micro, essas que dão a acontecer e não se encerram na finitude e com qualquer finalidade (mesmo os discursos de desencantamento do mundo). Corpo *burro*, em bruto.

A Companhia de Dança Burra acaba por provocar a prática de uma verdadeiramente atuante *bodyart*, na contramarcha da ordem geral de imunologia do corporal, em dissonância com os fluxos imateriais, orgânicos ao sistema-mundo do mercado *high-tech* neo-liberal, com seus programas de controle, de defesa ante os contatos conflitantes com o social, com o

campo concreto dos potenciais produtivos/criativos dos habitantes do grande satélite da globalidade. Tudo o que ameaça a circulação segregadora, monopolizadora, dada como natural ao *laissez-faire* do capital internacionalizado.

Corpo em trabalho, como aquele proposto pela romancista e ensaísta Kathy Acker no sentido de sua modulação — *bodybuilding* ou meditação, interiorização a contar de um código mínimo de concentração e de exercício físico —, tendo em vista a projeção corporal no campo-de-forças do mundo.

...bodybuilding é uma forma de meditação (...)

a linguagem do bodybuilder é reduzida ao mínimo, a um conjunto estrito de nomes e de repetições numéricas, ao mais simples dos jogos de linguagem.

Nomeemos esse jogo linguagem do corpo.²⁶

A materialização da *linguagem do corpo*, segundo Acker, requer a resistência ao fluxo corrente da linguagem comum, com sua pretensa naturalidade sintática, discursiva, tendendo sempre à proliferação de significados e de funções inseridas (invisíveis que sejam) na ordem macrológica da sociedade e do mercado, nada favorecedores ao fluir, ao jogo da corporalidade. O que se traduz como um *querer* estético do corpo, não-natural, advindo, contudo, de sua organicidade, em um redimensionamento avesso à natureza do mercado e da ordem social, a tudo o que se estetiza como apelo exterior — contraposto ao horror do corpo viral e da passagem mortal do tempo —, a tudo o que camufla a relação potência/morte sob o cortejo progressivo e desmaterializante da civilização.

Um gesto em fluxo, de sangue, quando mais poderia deixar de existir a dança criadora no Brasil — recriadora do movimento e do tempo, não apenas com o *timing* técnico de uma “vanguarda” —, mantendo-se apenas as derivações classicizantes da estesia frente à explosão precoce de corpos, muitos deles dançarinos, no mundo. Dança sobre o estado atual das coisas — dos espaços e dos corpos.

Dos espaços possíveis à arte — essa que toma os corpos, os sentidos, as figuras, e que irrompe com a força do acontecimento (a contrapelo do rosto histórico, monopolizador da ordem do acontecimento, mesmo o que se preserva na instância da *pós-história*).

Da arte que incide sobre o mundo depois de lançada ao micro-vácuo do sentido — *vem com uma intensidade de coma*.

Um *pôr em dança* a própria arte como saber, como forma de atuação no cotidiano, revelando outra espessura do corpo em troca com o ambiente e na desbravação de espaços dentro da *macrológica territorial* da mundialização,²⁷ com suas fronteiras de imunidade anti-mísseis/vírus, sob o suposto fluir dos bens e dos desejos comuns.

A corporalidade como um espaço atravessado pelo movimento de imagens/ posturas/ discursos do mundo, reconfigura-se a partir deste contato, e se conduz como um auto-aprendizado (não necessariamente como o corpo segregado da doença, mas como o subsistente a partir do vírus disseminado em todo o *corpus* social). Advém deste auto-aprendizado uma voz, que não descarta sua condição de linguagem concebida no plano do corpo.

Advinda após o desencantamento auto-referente das primícias e promessas modernas de plenitude, de grandes acontecimentos e de narrativas totalizadoras — próprio de uma condição dada indiscriminadamente como *pós-moderna* –, uma voz (a de Diamanda Galás, p. ex.) insere sua linguagem, ainda-sem-nome, feita como *trabalho do corpo*, no campo dos bens simbólicos e culturais.

Insere a linguagem mesma da arte como um *locus*, como esfera de formação, de individuação, assim como espaço de aprendizado da cotidianidade, da convivência com as forças heterodoxas do mundo. A arte como *modo e módulo de ambientação* — mundo-arte experimentado, *performatado* no corpo — constrói-se em uma época de extremada travessia na pós-aura (legado tecnológico incontornável ao fazer artístico, em expansão desde a modernidade, acessado agora no nível mais imediato do cotidiano), o que significa uma interferência sobre a configuração dos lugares e dos contornos (da corporeidade, do trajeto) humanos.

Firmamentos

A language older than electricity. It means, ONE WHO
FELL FROM THE SKY²⁸

les plus riches cités
les plus grands paysages
jamais ne contenaient
l'attrait mystérieux
de ceux que le hasard
fait avec les nuages.²⁹

Uma música incide com a força e o poder de presentificação de toda uma Atmosfera (tal como nomeiam o ambiente de convivialidade contemporânea o ato estético/*conhecimento comum* de Maffesoli e a narrativa não-distópica de fim-de-milênio, produzida por Bowman). Incide sobre o tempo e os lugares de agora, esse canto da estranheza. Música estranha, estrangeira em seu hibridismo de todos os lugares — em um grau de indiscernibilidade a contrariar as compartimentações da *world music* –, a de *Malediction and prayer*, aflorada pela voz de Galás com o acompanhamento único do piano. Em seus discos e espetáculos, a cantora greco-americana dá muitas vozes à sessão acústica, estrita, de suas recriações de *blues*, poemas baudelairianos, canções maternas com letras de Pasolini, *standards* da América, entrecos etnos e *spirituals*.

Spirituals cantados em sincronia com a estranheza de uma voz que se prolonga no ar, materializando-se com amplos poderes de emissão e duração. *25 Minutes to Go*. O esgarçamento do timbre, a agudização dos tons de Diamanda Galás, tudo o que lhe confere o grau de *strange music*, embala-se surpreendentemente por uma condução meditativa, espiritualizante (elos fortes são as imagens de mãe, terra, deidades). Uma liturgia, como disse ela em sua segunda passagem pelo Brasil.³⁰

Seus recitais (como aquele apresentado no Teatro Sesiminas, BH, em 1997, dentro da turnê internacional durante a qual foi gravado seu cd ao vivo) montados sobre um conceito *cool*, típico de um grande centro como NY City, trazendo uma intérprete de negra e reluzente cabeleira envolta pelo preto-básico de toda uma indumentária cultural, concentram-se no esforço de fazer ouvir o *estranho*, o *heterogêneo* dessa voz possante. Fazer ouvir a gradação de um concerto, que passa por várias tonalidades vocais e por várias regiões da música para dispor-se, enfim, como o canto de uma espacialização em aberto, a infinitização não-virtuosística do solo, a vocalidade humana tocada pelo ritmo, pela respiração de sua própria potência.

Ir com a voz até seu agudo extremo, até onde a música ecoa como fusão de estranhamento e ritualismo. E a voz de Galás se oferece, à perfeição, a uma espécie de cerimonial profundamente agregador em torno do atípico.

O dimensionamento de *música do mundo* alcançado por seu canto provém do dado do não-exemplar, daquilo que apenas a arte viabiliza de modo concreto e extensivo como apropriação do discurso mundializado. Mundo-Arte ou a imagem integral do mundo, que só é dada por via da *música estranha*, a que já se referia H.O., em um trecho citado

no início deste ensaio. Canto do dissenso, da dissonância, que acaba por revelar a consciência de um todo simultâneo, de uma cultura, mais que nunca territorial, através de um solo plurilingüe de voz esgarçada, distorçante, capaz, contudo, de tudo entoar mas mantendo os núcleos primordiais do *blues*, assim instaurando os timbres básicos de um canto primitivo, primal. Elo que a música de hoje manifesta como a criação mais atuante e mais imediata de um tribalismo, de uma sincronia planetária, por força mesmo do vínculo entre *sonoridade e lugar (es)*.

A arte da cantora oferece-se como *ruído* capaz de religar a audiência em torno da escuta do que a voz espacializa para além do culto — do recorte limitador do *cult* — restrito do *estranho*: contato com espaços diversificados (da música e de seus territórios) e ingresso na ambiência.

Ingresso nesse tempo-ambiente formado por rastros migratórios de inúmeras culturas hoje conhecidas e envolvidas no concerto das nações dispostas sobre o mapa político-econômico da Terra. Veja-se Kosovo, a guerra que, exatamente em 1999, reencena o século — após a queda imperial comunista — com seu faccionismo *fascis* e a intervenção do Ocidente, no ponto-limite do ideário consensual mundializante, no momento em que o Bloco Econômico/União Européia evita reconhecer os Balcãs e seus conflitos.

Ambiente formado pelos rastros de luz de um tempo assinalado e indeterminado pelo futuro. O que implica novas cartografias e novas configurações no campo da cognição, tomado por outras *imagens da luz*, envolvendo também a ordem do *numinoso* e outra relação, não-dogmática, com o sagrado, sem abdicação da orfandade/perda-de-origem básica do homem sobre a terra, a partir do descentramento da divindade.

Rastros também captados como vestígios dos escritos efêmeros — anotados sob o signo da AIDS (esse que os dedos das mãos de Galás contêm em tatuagem — SOMOS TODOS HIV POSITIVO) ou encorpados por uma qualidade elétrica, eletrônica da imagem, pelo lampejo da iluminação profana, mas tecnognóstica (como concebe Erik Davis) — artifício e radiação —, revelada a mil. Por uma outra razão refeita pela velocidade de um *corpo elétrico* integrado e integral.

A voz modula o que não cabe em si, na simples *malediction*, no pranto ou na prece da arte, nem no seu autocentramento como estratégia de estilização (possibilitada pela inserção mercadológica em uma *strange music*). A voz que se desentranha do corpo e dos cantos da terra faz marcar seu poder de projeção, como o da luz (de que tratam também as canções) ao indicar sua vetorialização ambiental, desgarrando-se das distâncias, dos céus — uma *Heaven Art*, nos termos em que expõe Patti Smith, ao intitular deste modo um de seus contos breves contidos em *Woolgathering* (1992), mas também JL Godard na sondagem entre céus e terras, através dos filmes

cósmicos-musicais de sua última fase. Os signos da luz exibem seus sinais de autonomia e proximidade, de infinitude e confluência, a um número crescente de habitantes, dos mínimos, dos mais distantes lugares às tecno-esferas. É na modulação arte/mundo/ambiência — no foco do cruzamento material/imaterial — que uma voz se faz ouvir, nos domínios plenos de sua extensão, no rastro de uma desconcertante harmonia.

NOTAS

- ¹ NICOLAS, 1994. p.94.
- ² FERRARA, 1994. p.49.
- ³ *Aspiro ao grande labirinto*, p.120.
- ⁴ BAUDELAIRE, p.277.
- ⁵ RIMBAUD, p.344.
- ⁶ OITICICA, 1996. p.143.
- ⁷ *Ibidem*, p.12
- ⁸ Oiticica, 1987. p.120.
- ⁹ ALLIEZ E FEHER, 1988. p.210.
- ¹⁰ Oiticica, 1987. p.120.
- ¹¹ *Ibidem*, 1996. p.143.
- ¹² Oiticica, "Brasil Diarréia, p.17.
- ¹³ *Idem*.
- ¹⁴ *Ibidem*, p.17-18
- ¹⁵ Rimbaud, *Villes*, 1991. p.348.
- ¹⁶ Rimbaud, *Les Ponts*, p.344.
- ¹⁷ SHIRLEY, 1996. p.78.
- ¹⁸ *Ibidem*, p.211.
- ¹⁹ BEAUVOIS, 1995. p.39.
- ²⁰ AL BERTO, 1997. p.613.
- ²¹ *Ibidem*, 1997. p.621.
- ²² *Ibidem*, p.624.
- ²³ *Ibidem*, p.603.
- ²⁴ GABRIEL, 1995.
- ²⁵ Kroker, 1992. p.12.
- ²⁶ ACKER, 1997. p.146-147.
- ²⁷ HIERNAUX NICOLAS, 1994. p.94.
- ²⁸ BOWMAN, 1998. p.165.
- ²⁹ GODARD, *Histoire (s) du cinéma*, v. 2, p.79.
- ³⁰ *Folha de São Paulo*, 1998. p.7.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKER, Kathy. *Bodies of work*. Londres/Nova York: Serpent's Tail, 1997.

- ALLIEZ, Éric e FEHER, Michel. Os estilhaços do capital. In: ALLIEZ et alii (org.). *Contratempo. Ensaios sobre algumas metamorfoses do capital*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988. p.149-214.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa* (org. Ivo Barroso). Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BEAUVOIS, Xavier. Entretien avec Xavier Beauvois. Paris: *Cahiers du cinema*. n. 498, jan. 1996. p.39-43.
- BERTO, AL. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- BOWMAN, David. *Bunny modern*. Boston/Nova York/Toronto/Londres: Little, Brown and Company, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Do mundo como imagem à imagem do mundo. In: SANTOS, Milton et alii (org.). *Território—Globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994. p.45-50.
- GABRIEL, Marcelo. Programa do espetáculo *O estábulo de luxo*. Belo Horizonte, 1995.
- GALÁS, Diamanda. "Galás canta a AIDS e esconjura a igreja". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 30 nov. 1998. p.7.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Estética e Metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard/Gaumont, 1998.
- KROKER, Arthur e Marilouise (org. e intro). *Body invaders*. Panic sex in America. Nova York: Saint Martin's Press, 1987.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Compêndio de sociologia compreensiva. Trad. Aloizio Ramos Trinta. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político*. A tribalização do mundo. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- NICOLAS, Daniel Hiernaux. Tempo, espaço e apropriação social do território: rumo à fragmentação na mundialização? Trad. Antonio de Pádua Danesi. In: SANTOS, Milton et alii (org.). *Território — Globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994. p.85-101.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Paris/Rio de Janeiro/Rotterdam: Galerie Nationale du Jeu de Paume/Projeto Hélio Oiticica/Witte de With, Center for contemporary art, 1996.
- PAULS, Alan. *Wasabi*. Trad. Maria Paula G. Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvre-Vie* (org. Alain Borer). Paris: Arléa, 1991.
- SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. São Paulo: 34, 1996.
- SHIRLEY, John. *City Come' A-Walking*. San Francisco: Eyeball, 1996.

REFERÊNCIA DISCOGRÁFICA

- GALÁS, Diamanda. *Malediction and prayer*. Nova York: Mute Records, 1998.

Sobre os autores

EDUARDO DE ASSIS DUARTE — Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. É professor do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura da FALE/UFMG, tendo lecionado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Além da organização de coletâneas críticas como *Múltiplo Mário: ensaios* (EDUFRN-UFPB, 1997, em parceria com Maria Ignez Ayala), publicou *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (2ª ed, Record, 1996).

ENEIDA MARIA DE SOUZA — Professora Titular de Teoria da Literatura da UFMG. Autora de *A pedra mágica do discurso* (1988, 1999), *Traço crítico* (1993), *Autran Dourado* (1996), *Mário de Andrade, carta aos mineiros*, em co-autoria com Paulo Schmidt (1997) e *Modernidades tardias* (1998). Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada — Abralic –, gestão 1988-1990.

LETÍCIA MALARD — Doutora em Literatura Brasileira e Professora Titular (aposentada) da Universidade Federal de Minas Gerais. Livros principais: *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos* (1976); *Escritos de literatura brasileira* (1981); *Ensino & Literatura no 2º grau* (1985); *Hoje tem espetáculo* (1987) e *Poemas de Gregório de Matos* (1998).

LUIZ ALBERTO BRANDÃO SANTOS — Doutor em Literatura Comparada. Professor de Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da UFMG. Diretor do NELAM — Núcleo de Estudos Latino-Americanos da UFMG. Autor de *Palavras ao sul e Saber de pedra*.

LUIZ CLAUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA — Professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Estudos Literários (FALE/UFMG). Desenvolve pesquisas na área de Literatura e outros sistemas semióticos, dedicando-se à coordenação de um grupo de pesquisa em textos publicitários. Realiza, também, estudos sobre a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa e sobre a geração de contistas mineiros dos anos sessenta.

LUIZ NAZÁRIO — Escritor e crítico de cinema, doutor em História pela USP. Doutorou-se pela Escola de Comunicações da USP com a tese

Imaginários de Destruição — O papel do cinema na preparação do holocausto. Atualmente é professor de Teoria e História do Cinema e chefe do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes (UFMG). Escreveu diversos livros, o último deles intitulado *Da natureza dos monstros*, publicado pela Editora Arte & Ciência.

MARIA ANTONIETA PEREIRA — Professora da Faculdade de Letras da UFMG. Doutora em Literatura Comparada. Autora de várias publicações sobre literatura contemporânea do Brasil e do Cone Sul. Co-autora de *Palavras ao sul — seis escritores latino-americanos contemporâneos*.

MARIA ESTHER MACIEL — Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. Autora dos livros *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz; Lição de fogo e Triz* (poesia). Co-organizador de *Borges em dez textos e América em movimento — Ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*.

MARIA LUIZA RAMOS — Professora Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais. Titular de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras (UFMG). Autora de *Fenomenologia da obra literária; Jorge de Lima, in Poetas do modernismo* (INL); *Do Édipo ao Édito no jogo do significante, in Édipo Rei* (FALE/UFMG); *Os avessos da linguagem; Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição* (no prelo).

MARLI FANTINI SCARPELLI — Professora de Teoria da Literatura da FALE/UFMG. Dentre suas publicações, destacam-se coletâneas (em co-autoria) sobre livros de vestibulares da UFMG e da PUC e o livro didático *Português Instrumental*. Produz atualmente sua tese de Doutorado sobre a obra ficcional de Guimarães Rosa (Pós-Graduação em Estudos Literários — FALE/UFMG).

MYRIAM ÁVILA — Professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. Autora de *Rima e solução — a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. Tradutora de relatos de viagem de James Wells, Eschwege e J.J. von Tschudi. Co-tradutora de *O local da cultura*, de Homi Bhabha. Tem diversos artigos publicados em livros e periódicos nacionais, além de traduções de poemas do inglês e do alemão.

VERA CASA NOVA — Doutora em Semiologia pela UFRJ. Professora de Semiótica e Literatura Brasileira (UFMG). Livros publicados: *Lições de almanaque: um estudo semiótico* (teoria) e *Canto Zero; Horizontes de passagem; Corpos seriais* (poesia).

**Este livro foi composto em
tipologia Palatino 10/13,5 e
impresso em papel Ap 75g.
na Artes Gráficas Formato**

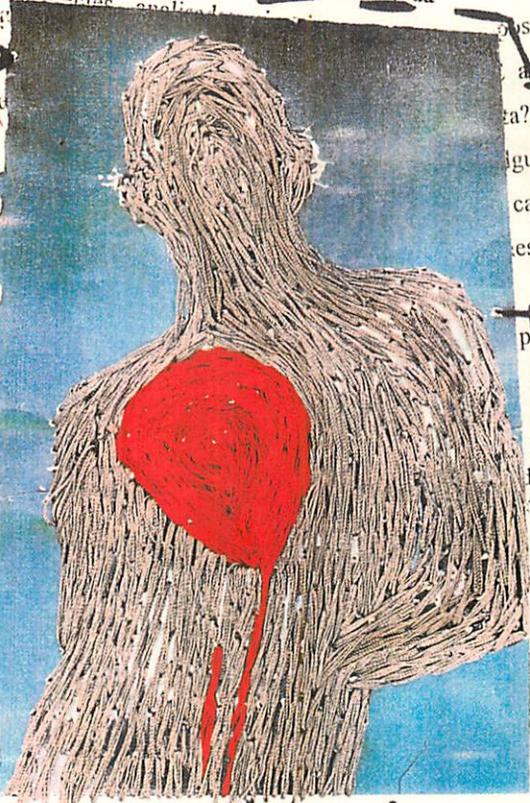
Maurício Salles Vasconcelos

Professor do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura (UFMG). Doutorou-se em Teoria Literatura Comparada pela USP, em 1994, com a tese *Iluminação da modernidade – uma caminhada com Rimbaud*. Publicou os seguintes livros de poesia: *Lembrança arranhada* (Rio de Janeiro: Fontana, 1980); *Tesouro transparente* (Rio: Anima, 1985); *Sonos curtos* (São Paulo: Massao Ohno, 1992) e *Ocidentes dum sentimental* (Belo Horizonte: Orbó, 1998).

Haydée Ribeiro Coelho

Professora do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura (UFMG). Doutorou-se em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela USP, em 1990, com a tese *Exumação da memória* (sobre *Maira*, de Darcy Ribeiro). Organizou o volume *Darcy Ribeiro*, Coleção “Encontro com escritores mineiros”, Centro de Estudos Literários, (FALE, UFMG), 1997.

do a transferências das excusões, de não será
ste trabalho, o texto será enfocado a partir de
cia de trabalhos de qualidade sobre a matéria,
rizações. A questão da afro-brasilidade, da
interior do
osa, nem e
acrescent:
ea?) para um
algum tempo
causa negra
esma, negra,
política par
imposição de
le educação e
ricos e pobres.
intelectual e
omedia (para?)
securia, não
airmos
certa frase de
João Caballe
riada por um
o brasileiro
em brasileira,
e imitar tudo o
s por "mulate" por
rofano que pretende
refeiti:
tuos CEBRAP, i
ples n e faces. Reseta.
omo se se constrói part
nente do outro m
strai:
r sei 1
s seus,
cia, a um numero crescente
gantes lugares as tecnoesferas. E
eu-uauuto do cruzamento material/imateriel-



OMNIÈRES

A droite l'océan, l'éété mille les feuil... cur et les
buits de... du parc, et les valus de gauche tiement dans leuy
ombre violettes mille rapides rnières de la route humide Déflé
de féerie. Et c'est: des chars chargés d'animaux de bois doré, de
mâts et de biles bariolées, au grand galop de vingt cheaux de
cirque tachetés, et les bœufs et les chevaux les plus
étonnantes; — un grand véhicule bossés, pavoisés et fleuris comme
des carros anciens ou de contes, pleins de enfants attirés pour
une pastorale subalbaine. — comme des cercueils sous leur dais de
nuit dressant les panaches d'ébène, filant au pas des grandes
juments bleues et noires.