

Nilton Gonçalves Gamba Junior

NARRATIVA E AIDS

Noites Felinas e as dualidades da
experiência narrativa pós-moderna

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Programa de Pós-Graduação
em Psicologia Clínica

Rio de Janeiro
Março de 2004

Nilton Gonçalves Gamba Junior

NARRATIVA E AIDS

Noites Felinas e as dualidades da
experiência narrativa pós-moderna

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da PUC-Rio como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica.

Orientador: Solange Jobim e Souza

Rio de Janeiro

Março de 2004

Nilton Gonçalves Gamba Junior

Narrativa e Aids:

Noites Felinas e as dualidades da
experiência narrativa pós-moderna

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Psicologia Clínica do
Departamento de Psicologia do Centro de
Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo
assinada.

Profª Solange Jobim e Souza
Orientadora

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Profª. Monique Rose Aimée Augras

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Profª. Eliana Lucia Madureira Yunes

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profª Beatriz Vieira de Resende

Centro de Letras e Artes - UNIRIO

Profª. Claudia de Alcântara Chaves

UniCarioca

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia e
Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, / /2004

Gamba Junior, Nilton Gonçalves

Narrativa e AIDS : Noites felinas e as dualidades da experiência narrativa pós-moderna / Nilton Gonçalves Gamba Junior ; orientador: Solange Jobim e Souza. – Rio de Janeiro : PUC-Rio, Departamento de Psicologia, 2004.

297 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia.

Inclui referências bibliográficas

1. Psicologia – Teses. 2. Narrativa. 3. Morte. 4. AIDS. I. Souza, Solange Jobim e. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Dedicado a Bel (*em memória*),
por ter tentado me proteger daquilo que eu tanto queria.

Agradecimentos

A meu pai e minha mãe, os grandes narradores de minha vida;
A minha irmã, por ser irmã no sentido mais verdadeiro dessa palavra;
A meu irmão, por ter me ensinado tanto com sua vida quanto com sua morte;
A meus sobrinhos Larissa e Lucas, por continuar a história;
A Leila Gamba, por ter ouvido minha primeira história;
A Cátia Toledo, pelas primeiras leituras;
A Valéria Portugal e Marcelo Zingoni, por terem me pós-graduado na arte da amizade;
A Nadyr, por ter me dado o privilégio de começar com o pé-direito;
Ao grupo Sim à Vida, por estar lá quando eu mais precisava;
A Ana Ribeiro, por ter possibilitado as imagens com tanto carinho;
A Leila Name, pela mão estendida – não como puro gesto, mas como entrega integral;
A Cláudio Bittencourt, pela parceria de vida;
A companhia Nós nos Nós –Tragédias e comédias aéreas, por ter acreditado em minhas loucuras;
A Vânia Penteado e Juliana Féres, por ainda estarem acreditando;
A Ítalo Rossi, Osmar Prado, Eliana Yunes e Scarlet Moon de Chevalier, por terem transformado meus textos em vozes, e que vozes;
A Cláudia Chaves, pela compreensão com minha absorção nessa realização;
A Marcus Vinícius de Paula, por ter me entendido como poucas pessoas tiveram paciência de fazer;
A Guigo, pelo OQueANoiteConta e pela busca dedicada;
A Rita Ribes, por ter me dado a alcunha que é a sua tradução;
A Ana Elisabete e Raquel Salgado, pela escuta divertida e sensível;
A Maria Florentina, por ter se empenhado com tanta afinidade;
A Beatriz, José Daniel e Marcelo, por conduzir toda discussão teórica com coleguismo e amizade;
A Aline, Teresaa e Fernanda por botarem as oficinas de pé;
Ao Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade por ter feito esse trabalho junto comigo;
A Mônica Costa por tantos diálogos;
A CNPq e a Faperj pela bolsa e pelo patrocínio do documentário;
Ao consulado da França, pela busca de dados;
A comunidade de Vila Canoas e Rocinha, pela participação nas oficinas;
A Thiago, Alexandre e João Alegria por ter documentado tudo;
A Cyril Collard por ter existido;

E a minha orientadora, Solange Jobim e Souza, por estar tão implicada quanto pensei que só eu pudesse estar.

Resumo

Gamba Junior, Nilton Gonçalves; Jobim e Souza, Solange (Orientadora). **Narrativa e Aids - Noites Felinas e as dualidades da experiência narrativa pós-moderna**. Rio de Janeiro, 2004. 297p. Tese de Doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Diversos autores já estudaram as relações entre o exercício da narrativa e a representação da morte e, baseado nisso, essa tese faz um segundo recorte temático: a epidemia da Aids nas duas últimas décadas do século XX. Para a análise inicial foram escolhidas algumas obras produzidas (em diferentes mídias) por soropositivos a partir do enfrentamento do diagnóstico de terminalidade. Dessa amostragem foi selecionada a obra *Noites Felinas*, de Cyril Collard, como estudo de caso profícuo para analisar as questões implicadas no ato de narrar na Pós-Modernidade e que emergem de forma particular no enfrentamento dessa doença.

Palavras-chave

1 narrativa 2 morte 3 AIDS

Abstract

Gamba Junior, Nilton Gonçalves; Jobim e Souza, Solange (Advisor). **Aids and narrative - Savage Nights and the dualities of the pos-modern narrative experience.** Rio de Janeiro, 2004. 297p. Tese de Doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Several authors have already studied the links between the narrative experience and the death representation and, based on it, this research makes a second thematic share: the epidemic phenomenon of AIDS in the last two decades of the XX century. For the first analysis some works have been chosen (in different medias) made by HIV-positive persons in the circumstance of the terminal diagnosis. From this group of works it has been selected the *Savage Nights* of Cyril Collard as a case study useful for analyzing the aspects involved on the act of telling histories in the post-modernity witch emerges in a very particular way in the dealing with this illness.

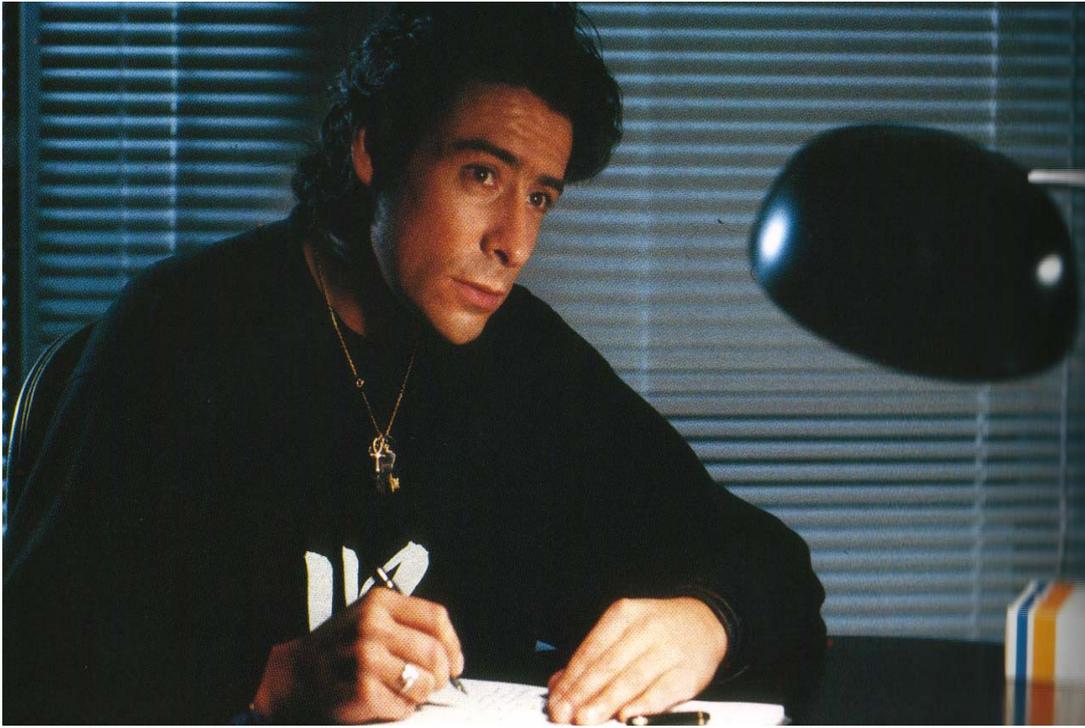
Keywords

1 narrative 2 death 3 AIDS

Sumário

I. INTRODUÇÃO	11
II. UM CONTEXTO HISTÓRICO – LYOTARD	17
II.I. A condição Pós-moderna	17
II.II. A mercantilização do Saber	19
II.III. A legitimação e os Jogos de Linguagem	20
II.IV. Vínculo Social	21
III. A NARRATIVA E WALTER BENJAMIN, UM OBJETO DE ESTUDO E UM REFERENCIAL TEÓRICO	24
III.I. No formalismo, a subjetividade	24
III.II. A morte e a experiência narrativa	32
III.III. O deprecimento – uma categoria visionariamente pós-moderna	36
IV. ENQUADRAMENTOS	42
IV. I. A morte – um primeiro recorte	42
IV.II. A AIDS – um segundo recorte	49
IV.II.I. Uma epidemia	49
IV.II.II. Os discursos	54
IV.II.III. As obras dos soropositivos, um campo de observação	61
IV.II.IV. Um caso transformado em história	63
IV.III. MAIORIDAIDS – Oficinas	70
V. DIÁLOGOS COM <i>NOITES FELINAS</i>	75
V.I. Continuidade e Ruptura	78
V.I.I. Três sentidos para a análise	78
V.I.II. ‘Mesa-redonda’ 1 – a arte e a ciência gerando rupturas e continuidades	81
V.I.III. A morte, apenas uma das rupturas da Aids em <i>Noites Felinas</i>	100
1) A década de 80 e a questão da continuidade	101
2) As alterações na percepção do espaço e do tempo	104
3) A tensão na construção da auto imagem	111
4) As conseqüências dessa tensão no que o move em relação aos outros	114
V.II. Ficção e Realidade	119
V.II.I. Hierarquia ou anulação	119
V.II.II. ‘Mesa redonda’ 2 – O real filosófico e os gêneros discursivos	121
V.II.III. <i>Noites Felinas</i> , uma biografia fauvista	138
1) Real e o ficcional, gêneros propositadamente misturados	138
2) A mediação da representação da realidade por instrumentos técnicos	141

3) A mentira mais ou menos consciente como afastamento da idéia de uma verdade legitimável	149
4) A marginalidade confessada	154
5) O uso de drogas alterando a percepção da realidade	161
V.III. Mídia e Multimídia	163
V.III.I. Conceituação	163
V.III.II. 'Mesa redonda' 3 – Um novo paradigma	167
V.III.III. <i>Noites Felinas</i> , um manifesto multimídia sobre a mídia	187
1) O inaugural	187
2) O Profissional	189
3) O exercício multimídia	192
V.IV. Interação subjetiva e objetiva	195
V.IV.I. Uma síntese?	195
V.IV.II. 'Mesa redonda' 4 – um problema conceitual	197
V.IV.III. Noites Interativas	203
1) O contato sexual esvaziado de dimensões afetivas e o afeto esvaziado de contato sexual	203
2) O risco de contágio e a confiança como outro entrave para uma relação mais plena	210
VI. CONCLUSÃO – do movimento ao exílio	216
VII. BIBLIOGRAFIA	227
VIII. OBRAS DOS SOROPOSITIVOS	233
ANEXO	235



L'écrivain est un travailleur de force. La matière première, c'est lui-même.
Cyril Colla

I

Introdução

Desde a graduação dedico-me à produção de histórias em diferentes suportesⁱ, sempre vinculando a essa experiência profissional uma pesquisa acadêmicaⁱⁱ que redimensiona diversas questões decorrentes dessa prática.

A necessidade de dar continuidade a essa pesquisa sobre a experiência narrativa está intimamente ligada a minha prática profissional que, desde o início, me envolveu com a produção de conteúdo editorial em formato multimídia – o que me conduziu à constatação de que produzir, contar ou consumir histórias, na Contemporaneidade, não se circunscreve mais à manipulação única de um suporte. Isso, por sua vez, coloca para o narrador circunstâncias novas que sugerem outras categorias para repensar essa experiência.

Assim, além de desenvolver o aprendizado de diversas linguagens (imagética, textual, oral, etc.), esse narrador precisará lidar com suas manifestações em diferentes suportes (fotografia, cinema, vídeo, sistemas multimídia, etc.) e, por conta disso, terá que buscar uma interdisciplinaridade que dê conta da multiplicidade desses aspectos.

Envolvido desde muito cedo com a manipulação de imagem e texto em ambiente digital, acabei por desenvolver tecnicamente um conhecimento que atravessava esse contexto plural e, assim, passei a exercitar essa diversidade de suportes e essa interdisciplinaridade como uma necessidade concomitante de reorganizar e resgatar uma função: contar histórias.

Junto à diversidade de mídias que pesquiso (vídeo, teatro, circo, ilustração, literatura, internet, etc.) e à reflexão teórica interdisciplinar, realizo também intervenções que com frequência se constituem como campo de observação; intervenções geralmente com caráter de oficinasⁱⁱⁱ e que ampliam minha produção autoral e minha pesquisa.

Essas oficinas vão ao encontro de uma pergunta freqüente nessa pesquisa: como fomentar a experiência narrativa na Contemporaneidade sabendo não estar ela exclusivamente no suporte ou em seu conteúdo? As oficinas e seu caráter interativo e grupal permitem uma prática que potencializa o consumo e a produção de histórias em nosso momento cultural, enfatizando intercâmbio, dinamismo, exposição e outros elementos que remetem a esse contexto mais amplo de análise.

Movido, então, pela intenção de dar continuidade a esses estudos sobre a narrativa, na segunda metade da década de 1990 vi-me em um contexto especial que talvez tenha esboçado o enfoque particular deste trabalho. Em 1994, negociando a distribuição de minha primeira história infantil publicada em CD-ROM – *Villa Dona Mariana* – deparei-me com problema exemplar quando os distribuidores tentavam escolher o setor para colocação do CD. Não se tratava de um jogo; no entanto, não caberia também nas prateleiras dos didáticos, já que geralmente eu me constrangia diante da pergunta “O que ele ensina?”. Sabedor do repertório disciplinar que os interlocutores esperavam ouvir a essa pergunta (Português, Inglês, Matemática, Ciências, etc.), eu não ousava colocar para o distribuidor tudo o que me parecia ensinar uma história.

Não existia, no início do anos 90, um setor para CD-ROMs que contassem histórias. E, mesmo quando esses setores surgiram, classificando esses produtos como *Living-Books* – já no final da mesma década – em suas embalagens não apareciam de forma explícita o nome do autor nem a função – narrativa. Geralmente os textos de divulgação remetiam ao conteúdo interativo, ao estímulo multisensorial e aos recursos tecnológicos, indicando mais preocupação do mercado com as funções didáticas e lúdicas, e, a partir delas, com os estímulos sensoriais do que com a função específica de contar histórias.

Decidido a ingressar como autor e editor nesse mercado que se autodenominava “Novo Mercado Editorial”, reiterarei, por meio dessa constatação, a reflexão de que as relações com essa função não seriam semelhantes às de outros meios e outros tempos. Nessa experiência já eram apresentados para mim alguns eventos que encontrara em diversas

reflexões teóricas e que serão discutidos aqui. Questões como a crise do papel da experiência de narrar, a supervalorização da mídia e de seus recursos, e o inexorável atravessamento da experiência narrativa pelo mercado estavam ali, ilustrando muitos autores que li e que se debruçavam sobre essas mudanças contemporâneas.

No entanto, enquanto o mercado e minha pesquisa acadêmica me conduziam a inúmeras dúvidas quanto à experiência de narrar em um contexto tão complexo, coordenei em 1997 a produção do sistema multimídia *Sim à Vida*, que compilava diversas informações sobre Aids.

Realizando as entrevistas, estudando a produção ficcional que abordava o tema e freqüentando alguns grupos de apoio a soropositivos para a organização do conteúdo, comecei a me deparar com discursos que traziam em si o tom da epígrafe desse capítulo – *L'écrivain est un travailleur de force. La matière première, c'est lui-même* –, ou seja, uma experiência que se mostrava profusa por uma necessidade criada em algum lugar fora das regras de mercado – a implicação do autor. Senti-me identificado com essas expressões por diversas razões particulares, mas, naquele momento, o fundamental foi a percepção de que meu ofício, aquilo que escolhera como profissão, trazia, além de todas as questões mencionadas acima, essa implicação subjetiva muito particular. Em outras palavras, eu descobria o que a poesia de Cyril Collard denuncia: eu era a matéria-prima!

Assim, enquanto faltavam prateleiras para “histórias” nas lojas de CD-ROMs, o que simbolizava toda uma trajetória histórico-cultural, eu podia observar nos discursos que emergiam da relação com a Aids uma consistência indubitável da experiência que o mercado já não reconhecia com facilidade: a narrativa. E observava também que essa consistência tão diretamente relacionada com o enfrentamento da epidemia suplicava a nosso contexto de grandes produções de mercado a reiteração de sua dimensão subjetiva.

O confronto particular com a morte, no caso dos portadores do vírus HIV, permitiu-me definir o escopo deste trabalho quando também na obra de tantos teóricos contemporâneos pude observar a relação entre a

morte e a experiência de narrar. Se diversos aspectos históricos e culturais levavam a uma crise do valor da narrativa, uma epidemia de porte assustador desnudava narradores escondidos em leitos hospitalares devido a sua falta de recursos para lidar com esse enfrentamento.

Estudar a Contemporaneidade à luz de sua produção narrativa sempre me atormentou como um desafio saturnino, o qual me engoliria inevitavelmente tanto pela complexidade do tema como pela mistificação que dele eu fazia. Com a descoberta desse viés específico, porém, vi-me estimulado a enfrentar a ameaça e sistematizar minha pesquisa por meio desse recorte temático com tantas implicações com minha experiência profissional e pessoal.

Seguindo essa trajetória, a tese de doutorado constituiu-se como uma proposta para me debruçar sobre o tema por meio de um recorte temático particular e extremamente fértil: a morte.

Foi possível encontrar essa relação entre morte e narrativa na obra de autores de diferentes áreas, como Freud, Bakhtin, Morin e Elias. No entanto, é na obra de Walter Benjamin que essa questão emerge mais vinculada às categorias que dialogam com etapas anteriores de minha pesquisa, como experiência, barbárie e deperecimento, e que, ao ser aqui aprofundadas, podem fornecer uma reflexão que penso ser útil à sistematização de um estudo sobre o tema.

Assim o fiz e escolhi como campo de observação as narrativas produzidas por portadores do vírus da Aids, desde seu primeiro diagnóstico oficial (1981), buscando então minha pesquisa – na particularidade desse segmento – indagações que naturalmente remetem ao universal da questão: **quais as implicações de narrar para a Contemporaneidade?**

A morte, inominável ou com representações complexas para a cultura, o diagnóstico oficial de terminalidade orgânica e os diversos esforços sociais para combater a epidemia revelam, nestes 20 anos, um campo interessante para expor questões históricas e determinantes para a elaboração de uma teoria mais ampla sobre narrar.

No desenrolar da elaboração da tese, porém, a morte orgânica revelou-se um mero disparador de visibilidade para outras inúmeras questões que redimensionaram a pesquisa.

O privilégio dado pela era moderna às representações denotativas, a insatisfação contemporânea com certas cisões e dicotomias construídas culturalmente, o limite entre categorias como ficção e realidade, as formas de expressão artísticas que refletem sobre a percepção e a representação do mundo, e as noções conflitantes de saber, conhecimento e cultura, e a alteridade, como categoria acima de todas as outras, são algumas das muitas questões implicadas neste estudo.

No entanto, esse conteúdo tão vasto poderia impedir a sistematização de uma reflexão viável, não fossem o primeiro recorte feito no campo (produções realizadas por portadores do vírus HIV), que pretende oferecer um universo de observação particular para o exercício de um estudo com prerrogativas tão complexas, e um segundo recorte feito nessa amostragem, que seleciona especificamente a obra *Noites Felinas*,¹ de Cyril Collard.

Assim, introduzo o universo de minha pesquisa (a experiência narrativa na Contemporaneidade), o primeiro recorte que faço nesta tese (sua relação particular com a experiência da terminalidade produzida pela Aids), e, nele, um segundo recorte, explicado no capítulo sobre metodologia (a escolha da obra *Noites Felinas* como estudo de casos).

Sendo assim, essa estruturação da pesquisa é uma tentativa de continuar a reflexão sobre o que se desdobra na experiência de narrar em um contexto tão idiossincrático, com grandes avanços em tecnologias de representações, com intrincadas estruturas de mercado e distribuição, com tantas implicações sociais e que ainda exige dos envolvidos (autores e leitores) que a redimensione permanentemente por meio de sua subjetividade.

De matéria-prima tão cara e com função tão sutil a uma época, justifica-se então a demanda de teorias que dêem conta dessa complexidade.

¹ Collard, Cyril. *Noites Felinas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

ⁱ *Lucas* – 1994 – Considerado pelo jornal *O Globo* a primeira tira em quadrinhos diários para a internet e BBS. Texto e ilustração.

Villa Dona Mariana – 1995 – CD-ROM com sistema multimídia que narra com músicas e animações em computação gráfica as aventuras de um inventor que queria voar. Primeira obra infantil multimídia patrocinada pelo MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) com trilha de Ronaldo Tapajós e narração de Ítalo Rossi. Texto, ilustrações e animações.

Allien AB-9 – 1997 – CD-ROM infantil para o curso CCAA com narrativa que intercala conteúdo didático, jogos e animações. Argumento, roteiro e ilustração.

Incertos, uma fábula aérea – 2000 – Espetáculo teatral adulto que utiliza como suporte a acrobacia aérea. Com narração e supervisão cênica de Osmar Prado, esse espetáculo estreou no circuito SESC, fez temporada na Teatro Ziembinski em 2001 e integrou o Festival de Teatro de Cataguazes em 2002. Texto, direção e interpretação.

Portas, um perfil dos leitores da PUC – 2000 – Vídeo realizado para o Simpósio Internacional de Leitura SESC/BR/PUC-Rio. Argumento, texto, roteiro e direção.

OQueANoiteConta – 2001 – E-contos (contos publicados *on-line* pela internet). Produzidos para o portal *Mood* sobre hábitos noturnos: 10 contos que relêem figuras tipicamente noturnas (vampiros, prostitutas, mariposas, etc.), tendo como principal enfoque as alterações geradas pelas novas tecnologias. Os textos eram atualizados *on-line* deixando à mostra o processo de criação, revisão e finalização do conto. Texto e ilustrações.

OQueANoiteConta – 2002 – Livro de contos. Publicação impressa pela Editora 7 Letras dos e-contos finalizados.

Escola de Anjos – 2003 – Musical infantil que mescla teatro e acrobacia aérea. Com supervisão cênica de Osmar Prado e narração de Scarlet Moon de Chevalier, o espetáculo estreou no circuito SESC-RJ e esteve em temporada em 2004 na Sala Baden Powell – Rioarte. Faz parte de um projeto intitulado *Teatro e Internet caminhando juntos*, em que um *site* permite que a criança, depois do espetáculo, continue sua experiência com a narrativa (trocando *e-mails* com os personagens, vendo informações sobre a montagem e os profissionais), e educadores tenham dicas de desdobramentos em sala de aula. Concepção do projeto, texto, direção, direção de arte e interpretação.

Aids – Transformando casos em histórias – 2004 – Documentário realizado pelo GIPS sobre as oficinas realizadas durante meu doutorado. Com patrocínio da Faperj, o vídeo é uma co-direção minha com Solange Jobim e Souza e João Alegria. Argumento e co-direção.

ⁱⁱ Graduação em *Design* (EBA – UFRJ) – Monografia de final de curso sobre literatura infantil e computação gráfica.

Mestrado em *Design* com co-orientação da Letras (PUC-Rio) – Dissertação sobre a função narrativa tendo como campo de estudo livro infantis com intervenções de *design*. Participação no GIPS – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade da PUC-Rio, em que coordeno o subgrupo de narrativas e produção cultural.

ⁱⁱⁱ *Espiral* – Oficina para leituras em grupo, baseada no conto homônimo de Ítalo Calvino.

Oficina de leitura – Oficina com crianças portadoras do vírus HIV no orfanato Maria Magdalena, propondo novas formas de reler antigas histórias.

Continuando a Peça! – Oficina de acrobacia com os espectadores do espetáculo Escola de Anjos durante a temporada no circuito SESC-RJ.

MaioridAids – Oficinas em torno do vídeo *Noites Felinas*.

II

UM CONTEXTO HISTÓRICO – LYOTARD

II.1

A condição Pós-moderna

A contextualização deste estudo, apresenta, na verdade, um referencial que será continuamente retomado no corpo da tese. O conceito de “pós-moderno”, ou “condição pós-moderna” na obra de Lyotard oferece um embasamento teórico para as modificações inerentes às discussões trazidas aqui.

Colocada como premissa de minha pesquisa a **dimensão subjetiva da experiência de narrar e seus embates com as regras de mercado e o contexto tecnológico de produção**, uma contextualização histórica baseada nesse conceito de Lyotard, já introduzem categorias fundamentais para nossa reflexão.

Lyotard em seu livro *Pós-Moderno* (tradução atualizada posteriormente como *Condição Pós-Moderna*¹) esclarece logo nas primeiras páginas como define esse período:

*...o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX*²

Esse estado da cultura é resumido por ele como uma crise da ciência em relação a seus relatos, seus critérios.

Lyotard vai descrever como **moderno** o período em que a ciência gera sucessivos conflitos com seus discursos. Após as oposições de correntes e descobertas que reorganizavam a ciência, esta se revelava – nas palavras do autor – como uma fábula. Nesse contexto, para legitimar

¹ Lyotard, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2002.

² Lyotard, *op.cit.* p.XV.

a ciência, devem-se justificar suas regras por meio de um estatuto – a Filosofia –, que se transforma em um metadiscurso.

Quando este discurso recorre explicitamente a algum grande relato, como a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza decide-se chamar ‘moderna’ a ciência que a isso se refere para se legitimar.³

Ele acrescenta que esse foi o relato das Luzes, em que o herói do saber trabalha por um bom fim ético-político. Assim, delimita o moderno em relação à produção do saber e anuncia uma segunda crise que aqui nos interessa e que, segundo ele, teria seu início no final do século XIX.

Para ele, o **pós-moderno** vai representar uma crise na ciência em relação a esses metarrelatos.

Nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo e a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas da linguagem.⁴

Funda-se então o caráter “narrativo” do saber.

Os jogos de linguagem são explicitados como constituintes de todo saber e com isso se deslegitima a positividade cega que se apoiava em algo universal, ainda que fosse seu metarrelato filosófico.

Assim como na produção artística do mesmo período (final do século XIX) encontramos uma ruptura entre representação e narrativa – como forma de crítica a uma realidade autônoma, como aprofundarei adiante –, no campo da ciência é a narrativa, como função conotativa, que subverte os ditames em relação a uma realidade de fato objetiva.

Se as sucessivas oposições entre as correntes científicas da era moderna anunciavam gradativamente uma falência do sentido de realidade objetiva, a condição pós-moderna é o diálogo lúcido com o que seria a crise das crises: a impossibilidade dessa representação precisa no campo das artes e da ciência.

³ *Idem*, p. XV.

⁴ *Idem*, p. XVI.

Assim, na transição do século XIX para o XX, a narrativa representava a condenação da arte ao tema e salvava a ciência da denotação. Esse duplo deslocamento histórico gera uma crise nas antigas categorias que definiam esses campos.

No entanto, Lyotard, além de descrever essas transformações, preocupa-se preferencialmente com a legitimação dos discursos diante do que Ítalo Moriconi em seu posfácio à obra vai chamar de *agonística geral dos discursos*.

Após os metarrelatos, onde poderíamos encontrar legitimidade para a produção de conhecimento?

Lyotard coloca esse seu estudo também como um diálogo com essa pergunta. Expõe o paradoxo intrínseco da ciência: de um lado, as tentativas do sistema capitalista de transferir essa legitimação para o critério do desempenho, poder, otimização de *performances* do sistema, eficácia e, do outro, um apontamento otimista sobre a heterogeneidade dos jogos de linguagem que falaria de um saber pós-moderno que, independente desses jogos de poder, aguça nossa sensibilidade em suportar o incomensurável.

II.II

Mercantilização do Saber

Outro marco para o autor é a transição das sociedades para a idade dita pós-industrial, por volta dos anos 50, tendo como principal referencial a economia europeia do pós-guerra, que se encontrava no final de sua reconstrução.

Para caracterizar esse período, à luz de seu objeto de estudo, ele enfatiza a influência da tecnologia sobre o saber, sendo este afetado em duas instâncias principais: a pesquisa – como o exemplo da genética, que deve seu paradigma teórico à cibernética – e a transmissão de conhecimentos – mudança nas relações de circulação dos conhecimentos.

Alguns tópicos relevantes nesse processo apontado pelo autor e que serão úteis ao diálogo aqui proposto entre diferentes categorias discursivas são:

- Pesquisas se subordinarão à condição de tradutibilidade dos resultados eventuais em linguagem de “máquina”.
- Produtores e utilizadores do saber devem ter os meios de traduzir essa linguagem.
- O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado como nova produção: nos dois casos, para ser trocado.
- Sob a forma de mercadoria, o saber torna-se indispensável ao poderio produtivo e, portanto, às competições mundiais pelo poder.
- Como no passado as nações se confrontaram para dominar territórios e matéria-prima duelariam agora pelo domínio da informação.

Em vez de serem difundidos em virtude do seu valor 'formativo' ou de sua importância política (administrativa, diplomática, militar), pode-se imaginar que os conhecimentos sejam postos em circulação segundo as mesmas regras da moeda, e que a clivagem pertinente a seu respeito deixa de ser saber/ignorância para se tornar como no caso da moeda, 'conhecimentos de pagamento/conhecimentos de investimento.', ou seja : conhecimentos trocados no quadro da manutenção da vida cotidiana (reconstituição da força de trabalho, 'sobrevivência') versus crédito de conhecimentos com vistas a otimizar as performances de um programa.⁵

II.III

A Legitimação e os Jogos de Linguagem

Mas, para Lyotard, esse saber científico valorado agora pelo capitalismo não é o único; existe outra forma de saber, já descrito aqui: o saber narrativo.

⁵ *Idem*, p. 83.

*O saber geral não se reduz à ciência, nem mesmo ao conhecimento. O conhecimento é um conjunto dos enunciados que denotam ou descrevem objetos, excluindo-se todos os outros enunciados, e susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos. A ciência seria um subconjunto do conhecimento.*⁶

Sendo ambos – ciência e conhecimento – conjuntos de enunciados denotativos, excluem-se dos mesmos características como o saber-viver, saber-fazer, saber-escutar, a influência dos costumes e do consenso, e as formas **narrativas** que, diferentemente dos enunciados denotativos, admitem nelas maior pluralidade dos jogos de linguagem.

É essa pluralidade que fala de uma crise em relação a uma realidade estática e objetiva como categoria acima do sujeito.

Quanto à definição de jogos de linguagem, Lyotard remete-se a Wittgenstein. Por esta expressão – jogos de linguagem – Wittgenstein entende que as categorias de enunciados podem ser determinadas por regras que especifiquem suas propriedades e o uso que delas se pode fazer, exatamente como num jogo de xadrez:

- Suas regras não possuem legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de contrato explícito entre os jogadores (o que não quer dizer que o jogo foi inventado por eles).
- Na ausência de regras, não existe jogo.
- Falar é combater, no sentido de jogar (isso não significa necessariamente que se joga para ganhar; pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo – as artes).

Em uma crise da legitimação dos metarrelatos, os jogos de linguagem e a concernência em relação ao saber narrativo são formas de legitimar um saber pós-moderno.

II.IV

Vínculo Social

Essa crise dos metarrelatos sugere uma dissolução dos vínculos sociais e a passagem das coletividades para uma massa composta de

⁶ *Idem*, p. 55.

átomos individuais lançados em um absurdo movimento browniano, o que ele pensa ser um obscurantismo. O jogo de linguagem é, para o autor, em si só um vínculo social, que no pós-moderno prioriza a interrogação. Um vínculo que se concretiza em uma organização discursiva historicamente preterida.

O si mesmo é pouco, mas não está isolado ; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre ... colocado sobre os “nós” dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam.⁷

Analisando também as instituições, Lyotard provoca o sistema com o desafio do pós-moderno de relativizar os campos estritos da ciência e da arte ou de qualquer categoria discursiva, pelo menos como definidos para outras culturas:

O jogo de experimentação sobre a linguagem (a poética) terá seu lugar em uma universidade? Pode-se contar histórias no conselho de ministros? Reivindicar numa caserna? As respostas são claras: sim, se os superiores aceitarem deliberar com os soldados. Dito de outro modo: sim, se os limites da antiga instituição forem ultrapassados.

Acreditamos que é neste espírito que convém abordar as instituições contemporâneas do saber.⁸

Assim, Lyotard lança as bases para definição do período em que as transformações do discurso atravessam a sociedade modificando hábitos e posturas e criando a polissemia da palavra “narrativa”, que nos interessa em particular aqui.

Os movimentos artísticos que desde o século XIX caminham para uma subjetivação da produção e uma atençãoⁱ crítica às estruturas

⁷ *Idem*, p. 27.

⁸ *Idem*, p. 32.

ⁱ Frequentemente utilizarei neste estudo o termo “atenção” como uma categoria que expressa o desejo manifesto e consciente dos artistas em um determinado período. A noção de “atenção” fala a respeito de uma forma particularmente mais desenvolvida a partir do século XIX, na qual o artista tem um discurso sobre seu trabalho inserido em um movimento em particular ou em um contexto social mais amplo. Certo de que esse foco manifesto não expõe todos os aspectos de uma obra de arte, sugiro “atenção” como um privilégio focal relevante na análise histórica, mas que pretende não reduzir toda a obra ou movimento a essa intenção. Assim, “atenção” é a questão mais recorrente aos artistas em depoimentos biográficos, em pesquisas técnicas ou mesmo em manifestos escritos. Portanto, mediante essa noção expõem-se elementos importantes sobre sua obra e sua época, na medida em que sedimentam conscientemente aspectos formais e conceituais.

discursivas; os avanços tecnológicos, que, além de criar novos veículos para a transmissão desses discursos, também possibilitam a mescla de linguagens; e, por fim, a revolução nas estruturas da produção acadêmica que propõe novas metodologias, como os Estudos Culturais, são sintomas desse período classificado de pós-moderno por Lyotard.

Estaremos nos referindo aqui exatamente a esse pós-moderno que ora se apresenta como um estertor da modernidade e ora como uma ruptura com ela, reiterando sua *pós-modernidade*.

Essas considerações revelam um caminho para a contextualização mediante uma categoria histórica – pós-moderno – em que se delineia também um objeto – a narrativa – não por meio de sínteses, mas de tensões. E onde encontramos um panorama mais amplo para o dilema do autor de CD-ROM mencionado na introdução e que agora situa historicamente suas questões.

Mas a opção de privilegiar a construção da condição pós-moderna na transição para o século XX – apesar de a denominação descrever mais precisamente um período a partir da década de 1950 – justifica também o referencial teórico utilizado, no próximo capítulo, para a definição de narrativa: Walter Benjamin. É que, se as narrativas produzidas pelos soropositivos no final do século XX se enquadram no momento historicamente categorizado como pós-moderno, a obra de Benjamin se situa na primeira metade daquele século, inserida também nesse contexto mais amplo de revoluções no campo da linguagem sistematizado por Lyotard. Logo, a obra de Benjamin serve ao estudo tanto por seu visionarismo como por estar, de fato, no cerne do que, para Lyotard, é a construção dessa condição pós-moderna.

III

A NARRATIVA E WALTER BENJAMIN, UM OBJETO DE ESTUDO E UM REFERENCIAL TEÓRICO

III.I

No formalismo, a subjetividade

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.¹

Identificado o contexto histórico no qual se inscrevem as questões desta tese, é preciso balizar nosso objeto de estudo por conta da polissemia que o atravessa. Na busca de uma teoria para a narrativa na Contemporaneidade, a relação com a obra de Walter Benjamin não é menos complexa que o enfrentamento dos desafios pós-modernos.

Concernente às procedências históricas das teorias sobre discurso que se calcavam exclusivamente na autonomia do suporte e já fundamentada minha pesquisa na busca de uma teoria que se contrapusesse a essa autonomia, me afastava naturalmente de diversas considerações formalistas do início do século. No entanto, meu primeiro contato com a obra de Benjamin apresentou-se mais matizado de sentimentos contraditórios. ‘O narrador’ de Benjamin e sua oposição inicial entre romance e narração oral, em vez de conduzirem-me exclusivamente a uma oposição formal, apontavam-me categorias pertinentes a meu enfoque *pós-moderno*.

Assim, meu primeiro contato com o texto ‘O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov(1936)’, ainda na graduação, já gerou importantes dualidades. Via também, além desse confronto particular, que, da leitura dessa obra por diversos outros autores, emergia uma reivindicação equivocada da oposição formal.

¹ Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996, p. 198.

Não poderia conceber uma teoria sobre a narração que partisse do pressuposto da oposição entre suportes na pós-modernidade, mas daquele texto emergiam categorias estimulantes para minha pesquisa – como o conceito de experiência pinçado na epígrafe deste capítulo. A organização da crítica modernista em função do suporte dialogava com o formalismo e foi um instrumental revolucionário e necessário no início do século, como uma manifestação embrionária do que passamos a chamar aqui de pós-moderno. Mas a arte pós-moderna e o período pós-industrial – recorte de meus estudos – colocam a insuficiência dessa abordagem teórica. Assim, durante o mestrado, rejeitei qualquer traço de influência formalista e, de início, esquivei-me de ler a complexidade da obra desse autor que me seduzia.

No entanto, já no final daquele curso, depois de concentrar-me em um rigor metodológico quanto à ausência de autonomia tanto do suporte quanto da narrativa, concedi-me o direito de voltar a abrir ‘O narrador’ e, a partir dele, a obra de Walter Benjamin.

Na verdade, o que a leitura mais contextualizada de sua obra possibilitou foi realizar um deslocamento das influências formalistas do início do século para o conteúdo visionariamente ligado à subjetividade, que é hoje, para mim, o valor central de sua produção teórica.

Benjamin começa o item cinco do texto dedicado à narração esclarecendo a oposição que fará entre romance e narrativa oral quanto às possibilidades da concretização da experiência narrativa:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro.²

No entanto, três questões são fundamentais para expandir essa oposição e não ver nela um obstáculo teórico em relação aos pressupostos da tese de relativização do suporte em nome de uma teoria mais transversal.

² BENJAMIN, *op. cit.*, p. 201.

A primeira é a obra da qual parte Benjamin para escrever o texto – a obra de Nikolai Leskov, autor do século XIX. Em segundo lugar, o contexto cultural desse texto, produzido em 1936; e, por último, o restante da obra do autor, que expande naturalmente essa discussão.

Por buscar um autor que, no século XIX, decide debruçar-se sobre as lendas folclóricas russas de tradição oral e que remetem a períodos remotos como a Idade Média, Benjamin acaba por fundir-se à tensão nelas presente, trazendo-a para sua teoria.

Nikolai faz um movimento que encontramos em outros autores – Italo Calvino, por exemplo, mediante o resgate do fabulário italiano medieval, busca uma dimensão mais histórica de cultura na segunda metade do século XX. Nikolai, em sua obra, parece também buscar essa redescoberta nas lendas russas. O autor, que no século do romance burguês resolve olhar para a natureza esquecida das narrativas tradicionais, vai estimular Benjamin a uma oposição natural entre as duas formas discursivas.

No entanto, da mesma forma que em ‘Experiência e Pobreza’ Benjamin recoloca o problema da barbárie imposta pela arte moderna como uma necessidade de revolução, essa dualidade traçada em ‘O narrador’ parece também apenas um primeiro esforço teórico de clareza em uma época ofuscada pela hegemonia de um estilo: o romance.

As possibilidades de uma forma já inacessível – a fábula – incitam-no a repensar toda a experiência da narrativa em seu século.

A clareza que lhe concede a obra de Nikolai Leskov – em seu lugar privilegiado de transgressão por meio do resgate – e a relação da burguesia com o romance impresso acabam por se tornar uma oposição útil, que começa no formal do suporte, mas a isso não se resume, tampouco está nessa tensão o objetivo maior da obra – ela se estenderá às categorias que vão ao encontro das prerrogativas subjetivas desta pesquisa.

Não é necessário ir além de ‘O narrador’ para encontrar Benjamin dialogando com essa dimensão e demonstrando que a oposição **romance/narrativa oral** fala de um contexto histórico bastante particular, em que

a falência de uma experiência cultural encontra apenas subsídios na forma do romance e em sua veiculação impressa. Da mesma maneira que ele avalia que a barbárie dos vidros sem marcas parece ser justificada pela corrupção dos veludos oitocentistas – ainda que defendendo um conceito de experiência em ‘Experiência e Pobreza’ –, a crítica à veiculação impressa é, em ‘O narrador’, um embate contra a perda do subjetivo visível nesse suporte. Mas fato é que esse problema atravessa a cultura de forma tão mais extensa, que ainda sem esse meio se poderia manifestar.

No entanto, são esse suporte e esse contexto que se oferecem como alvo à análise quando servem aos interesses de um tipo particular de comunicação que não privilegia o intercâmbio de experiências defendido por Benjamin. E, assim, se aproximam novamente deste estudo que também coloca na Aids, por exemplo, um disparador de visibilidade para questões que não lhe são exclusivas. É ela também um objeto que não prova universalmente uma relação, mas se oferece como campo para reflexões mais amplas.

Mais adiante Benjamin migra da crítica ao romance para outra dimensão de argumentos quando opõe informação e narrativa. Ainda procurando no suporte impresso uma justificativa, o autor profecia que esse século prioriza o conhecimento com pretensões universalizantes (a informação), negligenciando o conhecimento plástico da narrativa, colocando em risco o próprio romance.

Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antiga que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.³

Portanto, a fixação de conteúdo em um suporte alia-se ao desejo de representar de forma universal uma realidade objetiva. Mas essa perspectiva poderá ser subvertida, como discutiremos em outros capítulos. Se o parágrafo

³ *Idem*, p. 202.

acima ainda veicula a informação a seu caráter impresso, mais adiante o autor chega ao âmago da questão sem se deter no suporte:

*Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada ela precisa ser compreensível “em si e para si.”*⁴

E, continuando essa reflexão sobre a verificação, a valorização da prova, ele chega à poesia, que realmente coloca sua obra em um lugar à frente de um formalismo absoluto:

*Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes.*⁵

E, assim, podemos destilar dessas colocações iniciais de Benjamin em ‘O narrador’ o prenúncio de uma teoria que pretende enfatizar, muito mais do que apenas uma crítica formalista, um reencontro com o subjetivo na expressão da narrativa – em qualquer veículo:

*Ela (a narrativa) mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.*⁶

É a tal matéria-prima que Cyril cita. É, enfim, a tal inexorável dimensão subjetiva que ele sentencia aqui. E, por intermédio dessa dimensão subjetiva, ele também reitera o papel do intercâmbio acima da vivência narcísica:

*Mas se dar conselhos parece hoje algo de antiquado é por que as experiências estão deixando de ser comunicáveis.*⁷

Da mesma forma que o vínculo inicial de sua análise em relação ao suporte merece cautela pela contextualização da necessidade de oposição ao hegemônico, a prerrogativa da subjetividade reafirma-se na totalidade da obra e coloca o autor em visionária sintonia com o Pós-Modernismo. O que, por muitas

⁴ *Idem*, p. 203.

⁵ *Idem*, p. 203.

⁶ *Idem*, p. 205.

⁷ *Idem*, p. 200.

vezes, não é claro para seus leitores e acaba gerando interpretações pouco sintonizadas com a magnitude de sua obra. É certamente menos na oposição formal do que na dimensão subjetiva que encontraremos esse autor em diálogo com a Pós-Modernidade.

Mas, se o balizamento desse objeto de estudo parece fadado a conviver com as tensões de sua polissemia, Benjamin anuncia duas categorias que vislumbram uma delimitação mais concernente da narrativa: a dimensão subjetiva de um discurso e o intercâmbio dessa dimensão na forma de experiência entre diferentes indivíduos e em um mesmo indivíduo.

*... não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros.*⁸

O desafio de lidar com a fragmentação incitada pelos movimentos modernistas e por todo o trajeto cultural pós-moderno encontra um referencial útil nesse conceito de subjetividade por meio da experiência. Distante da postura apocalíptica de outros autores, como Adorno e Baudrillard, Benjamin deixa espaço em sua teoria crítica para repensar novas organizações, já que delimita bem o objeto de sua reflexão: **o sujeito por trás da experiência e a experiência por trás do sujeito**. Nesse curto-circuito filosófico Benjamin desenvolve diversas categorias que, em sua plasticidade, permitirão conceber uma crítica à narrativa sem necessariamente se deter em uma oposição tradicionalista. Por isso, a importância da releitura de sua crítica ao romance à luz de toda a sua obra e não apenas da oposição de suportes.

Enquanto Baudrillard vê no pós-moderno a semente do vazio, e Adorno vê nas mídias de massa a impossibilidade do subjetivo, autores como Lyotard e Benjamin vão debruçar-se sobre as mesmas questões com postura mais otimista e, em certa instância, mais pós-moderna.

Lyotard aponta no pós-moderno o desafio de lidar com o incomensurável como uma reorganização de antigas formas de produção de saber, sem necessariamente corresponder à falência do conhecimento.

⁸ *Idem*, p. 200.

Benjamin, por sua vez, apesar de freqüentemente se mostrar impregnado de uma melancolia que o faz falar em falências e ruínas, logo as subverte, ainda que sem euforias, com seu conceito de história e sua poética conflitante. Sua obra parece abrigar na própria forma de seu discurso a semente do novo, a teoria que nos é imprescindível.

Ainda em 'O narrador' ele nos abre a concepção de duas outras categorias para pensar a narrativa: a reminiscência, *A memória é a mais épica de todas as faculdades*.⁹ – e, dentro dela, a distensão temporal que a permite:

*Já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.*¹⁰

Essa distensão temporal, em íntima relação com a reminiscência, aparece quando o autor coloca:

*Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro das folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade de ouvintes.*¹¹

Essas duas categorias de análise somam-se à importância da dimensão subjetiva na leitura do contexto cultural contemporâneo.

Recentemente um diretor brasileiro, Luiz Fernando de Carvalho, respondeu às críticas feitas a seu filme *Lavoura Arcaica*, quanto ao ritmo e às quase três horas de duração, com argumentações que remetem a essa problematização. O diretor defende essa necessidade de sedimentação retirada das atividades humanas, especialmente da narrativa, e chega a falar em *lírica do excesso*, que, além de remeter aos excessos poéticos na ruptura com o naturalismo, toca também essa distensão temporal que permite à memória se pronunciar – mostrando a atualidade da discussão de Benjamin.

⁹ *Idem*, p. 210.

¹⁰ *Idem*, p. 206.

¹¹ *Idem*, p. 204.

É também a distensão do tempo que cria na narrativa um outro tempo. O tempo da narrativa é um tempo criado e reorganizado pelo homem, o que define o vínculo inexorável do conceito de narrativa, nessa visão benjaminiana, com uma matriz temporal.

Alguns estruturalistas conceberam um esquema para a narrativa independente dessa matriz imposta pelo tempo – quadrado semiótico greimasiano – no entanto, a utilização dessa teoria que Benjamin anuncia coloca sempre o tempo como a violência necessária à consolidação da narração.

Esse tempo inscreve-se seja pela distensão necessária do tempo real para sua criação e sedimentação, seja na reelaboração que acontece a partir da reminiscência narrativa. Essa reminiscência reorganiza os fatos em outra matriz temporal, que não a da realidade objetiva, e, além disso, abre portas para a representação da violência de um tempo que aponta o deperecimento das coisas, como veremos adiante.

Embrenhado então pelas páginas de ‘O narrador’, atento à compreensão dessas categorias benjaminianas sobre tempo e memória, chego desavisado ao tópico 10 em que o autor me tomará de surpresa com outra noção menos palatável, menos acessível e, por conta disso, mais contundente, mas diretamente relacionada à representação do tempo e da memória: a morte.

Escondida no seio desse artigo e sorratamente infiltrada em sua obra, a morte revela-se, no estudo da narrativa, o grande limite contemporâneo para a subversão dessa circunstância *temporal*. Um limite biológico para o resgate dessa eternidade dos ovos chocados pelo tédio, da valorização de sua experiência e das experiências dos outros e, por fim, do esforço sutil em direção às reminiscências, às conexões que fujam da imediata satisfação dos sentidos.

E, assim, no lugar mais intenso desse texto, vê-se o vórtice de uma profundidade assustadora, de uma teoria desafiadora pela contundência do que precisa para ser composta.

A morte, escondida por uma trajetória histórica, precipita-se protegida pela melancolia desse autor e reencontramos em sua primeira citação nesse estudo o

que justificará esse recorte metodológico, associando o tempo narrativo definitivamente à representação da morte.

III.II

A morte e a experiência narrativa

Fica firme, Tântalo,¹² já que nem tu nem nenhum outro dos mortos haverá de beber. É impossível. Mas nem todos estão condenados à sede como tu... de uma água que não os aguarda.

Luciano, em *Diálogos dos Mortos*

Nessa gestação da condição pós-moderna são diversos os autores que traçam uma relação entre narrativa e morte. No campo da Sociologia, Psicologia, Filosofia e da História eles se colocarão diante do dilema da representação da morte na Contemporaneidade ocidental, como Mikhail Bakhtin, Philip Ariès, Nobeit Elias, Freud e Edgard Morin. Nesses autores é coincidente o ponto de partida, que fala da substituição de uma visão animista de mundo por uma cultura existencialista, em que a morte perde suas soluções transcendentais e se torna assustadora e inconciliável.

Por tanto, uma visão recorrente, que denuncia a representação da morte como uma crise específica no contexto mais amplo de reorganização social apontado nesta pesquisa: a condição pós-moderna.

E Benjamin consagra em 'O narrador' o vínculo inevitável dessa crise com a experiência narrativa.

Além de ratificar as considerações sobre o distanciamento dessa experiência da cultura do século XX,

No decorrer dos últimos séculos pode-se observar que a idéia da Morte vem perdendo, na consciência coletiva sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse

¹² Rei da Lídia que, em banquete, serve seu próprio filho e é condenado por Zeus à sede eterna: cada vez que chega próximo à água, essa evapora. No reino dos mortos, descrito por Luciano, ninguém beberá, mas apenas nele se preservará a sede.

*sido seu objetivo principal : permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte.*¹³

Benjamin a miscigena a sua teoria sobre narrativa.

*Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo de sua existência vivida – e é dessa substância de que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim, como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim, o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.*¹⁴

No entanto, diante do rechaço histórico dessa vivência, a cultura forja subjetividades de onde escapa essa autoridade de lidar com o tempo, com os fatos e com as reminiscências de forma a gerar a experiência. Nesse princípio organizador da vida (a morte) encontra-se, para Benjamin, os pressupostos da subjetividade discursiva não narcísica, do intercâmbio de experiências valorado a partir do outro e de si mesmo.

Além disso, Benjamin vê na experiência coletiva gerada pela narrativa a possibilidade de transgredir esse limite de nossas existências.

*Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem da experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento*¹⁵

Esse limite estranho, que o autor desfiaria de próprio punho concretizando as profecias de sua essência de narrador ao cometer suicídio diante dos desesperos gerados pela guerra, nos é precioso em tempos de polissemias duvidosas e definições obtusas sobre narrar.

Mas como inserir no materialismo secular, no existencialismo hermético e no racionalismo histórico deste Ocidente a chave para o resgate de sua

¹³ Benjamin, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴ *Idem*, p. 208.

¹⁵ *Idem*, p. 215.

capacidade de olhar de frente essa morte – o que representaria um caminho para a recuperação de sua dimensão humana fora do antropocentrismo.

A cultura do consumo, a velocidade e a contingência dos meios de comunicação de massa, os movimentos culturais de entretenimento fácil e sensorial e o *frisson* com a tecnologia não parecem abrir brecha na Pós-Modernidade para a representação dessa etapa da vida. Mas não podemos olhar mais para essa cultura pós-moderna como um aglutinado homogêneo dessas questões hegemônicas. A própria relação de poder e dominação implícita nesses aspectos gera naturalmente campos de resistência. Assim, voltamos à obra de Benjamin como oposição às visões monocórdias e apocalípticas dessas estruturas de produção. E este estudo encaixa-se numa ótica benjaminiana por observar justamente esse contrafluxo, esse contrapelo que é tão da cultura como sua direção mais evidente.

Se o dominante é essa rejeição à representação da morte, alguns movimentos indesejáveis irrompem contra essa cultura monoparadigmática, e, no caso deste estudo, a Aids, em particular, tem sido um confronto nesse sentido, desconfortável e doloroso, messiânico e revelador. A luta contra a epidemia denunciou, nas últimas duas décadas, experiências que são férteis para olhar este Ocidente *pós-alguma coisa*. Olhar e procurar nele o sujeito, sua coletividade, a experiência, a memória e, dentro dela, um tempo que esquecemos pela ruptura simbólica com seu limite definidor imposto pela morte.

Assim, ao recortar a morte no vasto conjunto de experiências envolvidas com a experiência narrativa, cria-se a construção de um foco inicial que facilitará a sistematização de um problema tão amplo e de maneira menos estereotipada, por dar voz a uma experiência de resistência.

A morte e sua representação tocando o sujeito e a sociedade como propulsora de uma reelaboração da vida fazem eco com a dimensão benjaminiana de narrar, que aparece novamente no exercício poético do final desse artigo:

Assim, definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência

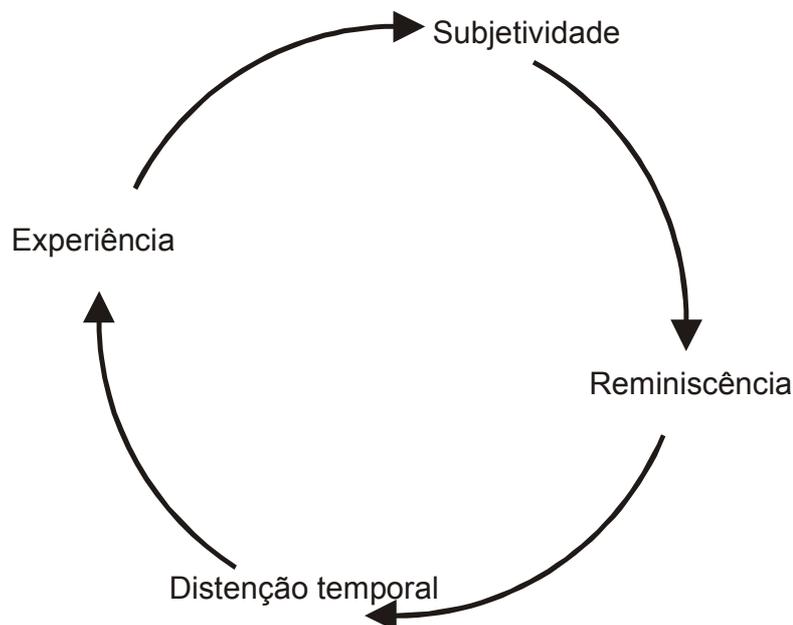
*alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer) seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.*¹⁶

Partindo do referencial teórico da obra de Walter Benjamin, cabe então falar de narrativa como uma forma particular de discurso – e não como a base organizadora de qualquer evento discursivo, como defenderam alguns estruturalistas. E entre as categorias que emergem em ‘O narrador’ e que são úteis ao balizamento dessa forma discursiva, estão, portanto:

- a subjetividade;
- a reminiscência como uma categoria dessa subjetividade que recupera seus atos em outra dimensão – distanciando-a da noção de realidade objetiva;
- a distensão temporal, que permite a organização dessas reminiscências e que gera finalmente a noção de experiência;
- a possibilidade de sedimentação e intercâmbio dessa subjetividade; (experiência).

Adicionando ao curto-circuito entre experiência e subjetividade mencionado no início desse capítulo mais duas categorias de análise:

¹⁶ *Idem*, p. 221.



E da relevância das mesmas é que surge o vínculo com a representação da morte que, mais do que falar de um balizamento, aponta para um campo de estudo que faz emergirem essas categorias vinculadas a uma outra categoria da obra de Benjamin, o deprecimento.

III.III

O deprecimento – uma categoria visionariamente pós-moderna

...Maldição do obstipado (e do avarento) que, temendo perder alguma coisa de si, não consegue se separar de nada, acumula dejeções e acaba identificando a si mesmo com a própria dejeção e nela se perde.

Italo Calvino em *O caminho de San Giovanni*

Ao associar a morte com a experiência narrativa, Benjamin aponta para uma categoria importante, o *deprecimento*, pertencente a 'Fragmento Teológico

Político',¹⁷ exemplarmente desenvolvido por Jeanne Marie Gagnebin em 'História e Cesura'.

Deperecimento, segundo a autora, tem o papel de elucidar diversos aspectos da construção do conceito de narração em Benjamin.

A produção de reminiscências terá o poder de colocar diante dos olhos do homem uma violência imposta pelo tempo. Uma violência que neste texto evidencia o tempo como um problema de representação desse sujeito contemporâneo em sua elaboração da realidade e como elemento que atravessará inevitavelmente sua relação com a experiência narrativa.

Opor-se a essa violência é a salvação mítica de Zeus que, matando Cronos, se torna imortal. Se na antigüidade havia lugar para gerar deuses a partir desse combate, hoje, porém, poderão faltar tanto deuses quanto histórias para sustentar uma imortalidade qualquer que nos dê consolo. E, no entanto, poderão ao mesmo tempo surgir novos deuses e formas alternativas de construir histórias. Emerge daí o risco expresso na epígrafe de Calvino: o risco da Pós-Modernidade é não gerar novos deuses e novas histórias expressivas de sua época por produzir obstipados e avarentos do tempo, que, apegados ao presente imediato, rejeitam ferozmente a representação do passado ou do futuro pelo fato de serem um e outro indicativos de sua finitude. É como se a reminiscência espelhasse nossa terminalidade quando representa a finitude factual de um evento em sua póstuma representação, então na falta de alternativas animistas de interpretação desse fim, rejeitamos a sua dor inominável.

Mediante essa rejeição privamo-nos de uma certa destruição que se esconde nas entrelinhas desses conceitos (passado e futuro).

Em *La Poubelle Agréée* Ítalo Calvino desenvolve um conto que serve de metáfora para essa categoria benjaminiana. Usando a rotina de jogar fora o lixo como exercício de convivência com a idéia de destruição, o contista descreve uma

¹⁷ 'Fragmento Teológico Político' é uma organização dada pelo autor para dois textos seus publicados separadamente em coletâneas: 'Doutrina das Semelhanças' e 'Experiência e Pobreza', associados a um texto introdutório. Nessa organização há também um apêndice de doutrina das semelhanças ('Sobre a faculdade mimética'), que não consta nas coletâneas brasileiras e que só é encontrado em português em edições de Portugal.

vivência que remete não só à noção de deprecimento, como também à noção de experiência, tão cara a esta tese.

*... que nesse meu gesto diário (jogar fora o lixo) eu confirme a necessidade de me separar de uma parte do que era meu, os despejos ou a crisálida ou o limão espremido do viver, para que reste só a essência, para que amanhã eu possa me identificar por completo (sem resíduos) no que sou e tenho. Apenas nesse jogar fora eu posso me assegurar de que algo de mim ainda não foi jogado fora, e talvez não seja nem venha a ser para jogar fora.*¹⁸

Para dialogar com esse tempo de revelações assustadoras Jeanne Marie Gagnebin destaca que em Benjamin esse aspecto é precioso para o resgate da experiência narrativa.

*...a violência necessária do tempo e da morte em nossa história humana. História que só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo deprecimento, portanto preciosamente únicos insubstituíveis, atuais, sem o consolo da imortalidade.*¹⁹

Mas ao lado do risco do obstipado que não quer narrar para não enfrentar a violência implícita da perda, Benjamin vê na fragmentação contemporânea não apenas uma impossibilidade de se concretizar a narrativa mas também um manifesto de explicitar outro aspecto seu, a cesura. Assim, a autora avalia:

*Nesse sentido a fragmentação moderna, mesmo 'pós-moderna' não é unicamente a consequência de um processo de desencanto ou de desagregação social. Quer seja com complacência, crueldade ou sobriedade, ela expõe à luz do dia esta força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história.*²⁰

Nesse momento Gagnebin reencontra Lyotard na relativização da fragmentação pós-moderna.

Ou seja, remetendo ao conceito de barbárie, Benjamin vê nas rupturas vanguardistas uma luta necessária contra a representação escravizada por

¹⁸ Calvino, Italo. *O Caminho de San Giovanni*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.85.

¹⁹ Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000, p.94.

²⁰ Gagnebin, *op.cit.*, p. 95.

autoritarismos historicamente construídos pelas instituições artísticas e de produção do saber. Em oposição ao apego cego ao passado e às tradições como forma de organização dos sistemas produtivos, a arte moderna pretende ser libertária ao enfatizar a necessidade do novo. E assim, historicamente, o grande privilégio do pós-moderno deve ser o título desse artigo de Gagnebin: ‘História e Cesura’.

O privilégio da pós-modernidade é encontrar-se em um fluxo de questionamento que relativiza as escolas tradicionalistas que impregnam as academias até o século XIX – **cesura**, mas apenas como forma de reencontrar um passado menos autoritário – **história**.

*Nossa história também nos escapa e nos desenraiza, mas é somente graças a essa fuga que podem cessar a insistente repetência do previsível e a sedução triste do totalitarismo, e que algo outro pode advir.*²¹

O confronto dessas duas possibilidades (ruptura e resgate) reforça a relevância de um estudo teórico que lide com essa tensão. Uma abordagem que nos proteja de cair no purismo obscurantista, que rejeita qualquer análise do novo, ou no *vanguardismo* acrítico, que encara tudo com uma relativização esvaziada. É nessa tensão, denominada por Gagnebin história e cesura, que vemos o surgimento de díades em vez de categorias estanques, e só por meio do movimento implícito em sua dualidade podemos dar conta da Pós-Modernidade.

O mercado tende a laicizar certas circunstâncias desse embate, estimulando por vezes uma visão monocórdia que favorece aos obstipados cegos do papel da ruptura como deperecimento e, em oposição, os acadêmicos apocalípticos – como Baudrillard e Adorno – que correm o risco de reverter o processo para um academicismo totalitário.

Nessa tensão entre fragmentação browniana e purismo reacionário, cabe à narrativa servir de campo para a emergência de soluções humanas, complexas, adequadas e transgressoras ao mesmo tempo.

²¹ *Idem*, p. 95.

Vislumbro, portanto, que Benjamin expõe o profano ao messiânico, a finitude à eternidade e o passado ao futuro, reiterando uma mão dupla reincidente em sua teoria. Para o autor o deperecimento está nessa mão dupla do tempo apresentado pela narrativa: ao mesmo que, pelas reminiscências, ela se volta para o passado, pelo inevitável avançar dessa matriz (tempo), ela o destrói. E no obscuro destruir, inexorável na reconstrução dos rastros, é que se vê no fim a semente do novo. Assim, Benjamin convida a enxergar na centelha do tempo destruição e construção, simultaneamente; um desafio extremamente afim com as questões pós-modernas.

Percebo então que o tempo imprime sua dualidade filosófica à narrativa como a corda de um arco que, retesada, intenciona lançar uma flecha na direção de um alvo. É preciso retesar essa corda, puxando-a para o lado oposto ao alvo, para que a força feita em sua estrutura física se volte contra a flecha, lançando-a finalmente na direção do alvo. A reminiscência, construída a partir de rastros, é essa tensão colocada na corda, que, por mais que se volte para o passado, se reverterá – por leis quase físicas – em outra direção, a do futuro, e nele encontrará seu fim, o alvo. E é apenas no olhar para esse movimento dúbio, sem se deter exclusivamente no alvo, que se encontrará uma verdadeira noção de eternidade.

O alvo é o fim que assusta ao obstipado e ao avarento, o movimento complexo é o que constrói em sua dualidade deuses e histórias.

Nessa atenção ao deperecimento Benjamin descreve que o mundano narrado é *...a eternidade do ocaso, e o ritmo do eterno dissipar do mundano...* em que se pode enxergar uma nova temporalidade *pois messiânica é a natureza por sua eterna e total transitoriedade.*

Assim, o arco e a corda simbolizam aqui um movimento que sedimentarei aos poucos nesta tese, um vetor com dois sentidos que construirá em minhas categorias de análise díades que falem dessa tensão da condição pós-moderna mais do que situações isoladas e redutoras do movimento.

A morte, no entanto, como se revela para a cultura existencialista, traz um enfrentamento difícil dessa dualidade. O alvo assustador impede que se olhe o

movimento, que paradoxalmente seria um consolo. A morte resgatada, nesse sentido, pode explicitar esse paradoxo rechaçado historicamente entre Deuses e avarentos, entre o jogar fora e o preservar, que só parece conciliável no conto de Calvino e que traduz a essência da violência do tempo implícita em tudo que termina e que obriga a enfrentar o depercimento:

*Se isso é verdade, se jogar fora é a primeira condição indispensável para ser, porque somos o que não se joga fora, o primeiro ato fisiológico e mental é o de separar a parte de mim que tenho de deixar cair num além sem retorno. (...) Até o dia em que mesmo o último suporte de nosso ser e ter, nossa pessoa física se torne, por sua vez, despojo morto a ser depositado também no carro que leva ao incinerador.*²²

Descreve-se então, nesse contexto pós-moderno de crises quanto à produção de conhecimento, a experiência narrativa como instância da linguagem que provoca, nessa cultura, o questionamento da representação de uma realidade objetiva. E para balizar melhor essa dimensão discursiva Benjamin nos indica sua dimensão subjetiva, sua implicação com o intercâmbio, sedimentação, rememoração e sua inevitável matriz temporal. Por conta dessas características, essa experiência de narrar encontra no século de crises existencialistas um obstáculo que se revela no tabu criado em torno da representação da morte. As categorias que a definem apontam obrigatoriamente para um sentido de finitude, embora dual e complexo, mas que simboliza um fim rechaçado culturalmente. Assim, é óbvio que essa instância da discursividade (a narrativa) implicará essa representação tão cara à pós-modernidade.

É dessas categorias apontadas na obra de Lyotard e Benjamin que emerge então a metodologia utilizada nesse estudo e que faz os diversos recortes já apresentados: a morte como representação diretamente relacionada à pulsão humana em narrar; nela, a epidemia particular da Aids; nessa epidemia, as obras produzidas pelos portadores do vírus; e, nelas, a obra *Noites Felinas*. O que gera o próximo capítulo no qual são traçados esses recortes temáticos.

²² Calvino, *op. cit.*, p. 86.

IV

ENQUADRAMENTOS

IV.1

A morte – um primeiro recorte

*Em 1757, ao filósofo francês Fontenelle que estava a morrer centenário, perguntou o médico que sensação lhe causava a proximidade da morte; respondeu ele: 'Oh! Apenas uma grande dificuldade de ser.'*¹

Em seu romance *Febre*, o médico e escritor R. Cook (também autor de *Coma*) descreve as agruras de um plantonista ao realizar o diagnóstico de óbito. A dificuldade da personagem – um médico residente – traduz um poder transferido historicamente para o ambiente hospitalar e que, junto com outras questões, transforma o diagnóstico do óbito num dos mais difíceis para a Contemporaneidade. Antes de preencher o atestado que documentaria a morte orgânica do paciente, o personagem em questão vale-se de todos os recursos que já havia escutado – até os menos científicos, incluindo o uso ancestral de gelo na virilha para observar se ainda há migração dos testículos.

Posso lembrar-me de que, como estudante de medicina,² pude vivenciar também essa mesma responsabilidade assustadora de prevenir ou detectar a morte. E lembro que a tratávamos sempre como uma situação alienígena. O hospital era uma espécie de centro de batalha contra essa condição estrangeira e eu me sentia permanentemente em uma guerra contra um extraterrestre invisível, que justificava meus estudos e ao mesmo tempo os colocava em xeque. E agora, redigindo este estudo, vejo que minha impossibilidade bélica de lidar com a morte naquele contexto tão pouco pacifista foi o que me afastou da profissão no quarto ano de faculdade. Ao mesmo tempo, talvez tenha sido a mesma

¹ Urbain, Jean-Didier. Morte *in* Vida/Morte – Tradições – Gerações, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 36, Rio de Janeiro, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997. p. 395.

² Antes de graduar-me em Programação Visual, cursei a faculdade de Medicina da UFRJ até o quarto ano.

morte que me impulsionou para os estudos sobre o ato de narrar, como redenção pacífica ao inexorável da terminalidade. O deslocamento de uma perspectiva orgânica para o campo da linguagem mudaria totalmente minha relação com ela.

Devido à opção de pesquisar a experiência narrativa por meio de suas relações com esta dimensão afetiva em particular – a representação da morte – fez-se necessário balizar neste contexto cultural de pânico, tão bem ficcionalizado por Cook, a morte sobre a qual eu estaria falando neste estudo. E como saber a respeito dela, já tão impregnada de tabus e rechaçada por nossos códigos materialistas?

Os estudos de Urbain³ são úteis neste balizamento por colocar duas instâncias precisas na representação da morte, justamente uma dimensão física e outra no campo da linguagem, como as vividas por essa minha mudança profissional.

Em primeiro lugar o autor vai falar sobre tanotomorfose: decomposição que representa a destruição do orgânico e que, historicamente, é o processo mais rejeitado pelas culturas humanas por ele estudadas. Esse processo estudado pelas ciências biomédicas pode ser precisamente descrito pela fisiologia, mas não há como documentar sua experiência fora da perspectiva de um fenômeno observável.

Em um segundo tópico, Urbain vai se deter na função da tanatologia como organização dos discursos impregnados por esse fenômeno orgânico.

*A linguagem, a escrita e as palavras, a narrativa, o discurso ou a ficção, as imagens e os gestos, aplicados às trevas do pós-vida são de fato outros tantos sinais que geram e estruturam mitos contra o real.*⁴

Assim, coloca a experiência da morte em duas modalidades concorrentes –de um lado, o início do processo de decomposição orgânica marcado pela falência das funções fisiológicas e, de outro, sua representação pelo discurso sobre essa destruição física, deixando

³ Urbain, *op.cit.*

⁴ *Idem*, p. 383.

sempre clara a impossibilidade de descrição da experiência subjetiva dessa transformação.

*Não podendo penetrar na dimensão propriamente subjetiva do morrer, o tanatólogo mais não poderá, portanto, do que escrever as formas e não o conteúdo do morrer.*⁵

Logo, estudar essa experiência e sua dimensão afetiva traz em si um problema metodológico que nos lança de volta à premência pós-moderna do discurso como representação da realidade. A antropologia evidencia que inúmeras culturas representaram a morte, como pode fazer hoje qualquer intenção tanatológica, por meio de um discurso alteritário para uma experiência que não pode ser vivida senão por de sua representação e que, se for vivida, não poderá ter sua representação compartilhada. Esse limite, quase teológico de nosso objeto de estudo será profícuo para o diálogo com diversas questões relacionadas à produção de narrativa contemporânea, mas aponta a complexidade de sua abordagem.

*O objetivo do tanatólogo não é falar da Morte mas da imaginação que a produziu e da importância histórica e psicológica desta ficção multiforme. Para alguns, tal ficção é mais útil que todas as realidades porque permite, tanto ao indivíduo quanto à coletividade, não só aceitar a perda do ser amado mas também fazer desaparecer a angústia da sua própria morte.*⁶

Essa alusão de Urbain à função do tanatólogo explicita nosso limite em tratar das questões subjetivas da morte. Nos limitaremos, portanto, em tratar de suas conseqüências nos vivos, respeitando a inviabilidade de nossa vivência real da tanatomorfose, da impossibilidade de um discurso póstumo e da dimensão quase ficcional de qualquer representação dessa experiência fora de uma perspectiva religiosa ou mística.

Tal limite coloca historicamente o homem ocidental diante de uma angústia calcada na construção do saber denotativo. Como inserir nesse saber o limite que só consegue descrever a morte como evento alteritário?

⁵ *Idem*, p. 387.

⁶ *Idem*, p. 384.

Diante da impossibilidade de estudar sua vivência dentro das prerrogativas das ciências – que não conseguem com seu instrumental ir além da tanatomorfose observável –, a morte revela um nada assustador.

*Em todo caso, falar da morte (e dos mortos) equivale a não explicar, e nem mesmo a interpretar, mas a inventar o ser em troca do nada.*⁷

E é assim que a morte acaba por se tornar a mais pós-moderna das experiências humanas: a etapa da vida em que não restam dúvidas sobre as insuficiências dos padrões modernos de organização da produção do conhecimento.

Além dessa experiência naturalmente alteritária – pois não pode ser experienciada concretamente pelo autor do discurso sobre ela (já que não poderão ser consolidadas reminiscências) –, ele apontará outra alteridade que diz respeito à incapacidade particular de nossa cultura de pensar o sujeito em outra dimensão fora do que o constitui enquanto produtor de discurso.

*No mundo industrializado e urbanizado, a negação do morrer tem esta particularidade: funda-se na recusa categórica da alteridade.*⁸

É aí que voltamos à epígrafe deste tópico, que aponta a dificuldade contemporânea de *ser morrendo* – situação típica dos diagnósticos terminais com relação à Aids. Para Urbain a medicalização da morte tem a função social de proteger a coletividade e o indivíduo desse nada que se coloca como uma alteridade assustadora.

Dessa forma Urbain coloca a morte como mais uma questão relevante na reflexão sobre a crise do homem diante de seus processos de representação da realidade. De um lado, a morte é um entrave à hegemonia do saber denotativo por trazer em si uma série de limites a sua consolidação. Por outro lado, é um desafio a idéia de autonomia do sujeito e de suas vivências, já que a morte não pode ser experimentada em si, só podendo ser organizada como um discurso alteritário de algo vivido pelo outro. Ela acaba denunciando o tal movimento que se

⁷ *Idem*, p. 383.

⁸ *Idem*, p. 390 .

pretende resgatar na narrativa, um eterno ir ao que não somos para voltar e nos construir.

Segundo o autor a doença é uma máscara ocidental para esse morrer, uma tentativa de retirar dessa etapa de vida sua normalidade: é preciso, portanto justifica-la por um conceito que indique sua inconveniência – a decomposição – e simultaneamente remetê-la às mãos dos médicos, que seriam os novos portadores da difícil mensagem, lida não mais como movimento, mas sim como interrupção.

Uma interrupção que passa a soar, além de indesejada, como uma falha do processo de subjetivação, algo a ser anulado. Sendo assim, não se morre mais sem doenças nem médicos em nossa Contemporaneidade. É fundamental o diagnóstico preciso do que nos interrompeu a experiência vital, assim como é também necessário o aval de um médico para essa circunstância subversiva.

Define-se o sujeito como o grande projeto, sendo a morte a maior das patologias capazes de questioná-lo.

Essa medicalização da morte terá como consequência não só sua justificação social mas também sua reorganização institucional. O moribundo é transferido para os hospitais como se fosse entregue a quem caberá a prevenção e o diagnóstico da morte. O idoso também será proscrito por sua iminência fatal. Dessa forma, suas experiências são rechaçadas do convívio, e o ambiente hospitalar transforma-se em receptáculo para a marginalização de uma experiência para a qual foram construídas inúmeras dificuldades de convivência (psicológicas, sociais, econômicas, etc.).

Nesse contexto de marginalização do moribundo, do idoso e da morte, Urbain encontra Benjamin, que vai abordar a perda da experiência da morte, agora reservada à assepsia dos CTIs. Assim, como o tabu colocado outrora em questões sexuais, Urbain ressalta o papel que a morte vem assumindo em nossa sociedade e para isso cita Áries:

Antigamente contava-se às crianças que nasciam dentro de uma couve, mas assistiam à grande cena dos adeuses na cabeceira do moribundo. Hoje elas são iniciadas desde a mais tenra idade na

*fisiologia do amor, mas, quando deixam ver o avô e se admiram, dizem-lhes que está a descansar em um lindo jardim entre as flores.*⁹

A morte, como o sexo outrora, deve agora restringir-se a lugares específicos, privados e afastados da vida cotidiana.

No entanto, esse fugir da morte não é monocórdio, há também sua banalização na mídia. Esse sintoma cultural, no entanto, faz parte da outra face da fuga: representar a morte sem drama. Nesse ato vazio, valoriza-se o nada do ser perdido sem conseqüências afetivas. Evita-se representar a tanatomorfose em si – à exceção dos filmes de terror – e enfatiza-se o fato esvaziado que, na verdade, nada mata nos tiroteios de desenhos animados, de filmes de ação ou de noticiários.

Morre-se nos filmes como se aprendeu a pensar a morte: sem pensar. Um risco silencioso e indesejado, mas sem possibilidades de ser verdadeiramente vivido.

Logo, a banalização da morte na mídia não é conflitante com sua institucionalização hospitalar e com os mecanismos sociais de fuga de sua representação. Recriada em profusão quantitativa, a morte da mídia não permite sua representação de fato, senão como um nada indesejado, uma alteridade a cuja representação não concederemos nem tempo, nem afeto.

E vale também como um mecanismo duplo para essa sociedade que quer sacralizar o sujeito: cria uma alternativa banalizadora para lidar com o inevitável e propõe uma válvula de escape torpe para uma ignorância impossível, dadas as pulsões ancestrais que nos ligam a essa experiência.

Essa morte esvaziada de drama pode, portanto, constituir-se como uma satisfação para os sentidos, que não podem prescindir da idéia de destruição. E dessa forma, sem vínculos, constitui-se ainda mais pós-moderna.

Brinca-se com a existência do outro sem vínculos afetivos, mata-se em jogos e filmes que pretendem retratar a vida de forma reversível, apesar da morte. É o fenômeno do *undo* (função ‘desfazer’ dos

⁹ *Idem*, p. 389.

ambientes computacionais): uma possibilidade que reconstrói esse homem pós-moderno, gozando com a morte de outro que é tão outro, que não lhe ameaça a existência. E, simultaneamente, isolam-se os quase mortos produzidos a partir das relações afetivas em CTIs ou asilos, a fim de não se lidar com a morte quando ela se impregna de drama, na perda daqueles que amamos. A mídia, com tantas interferências sobre a representação da realidade, incorpora também essa dificuldade de revelar o drama da morte.

Estudaremos posteriormente as conseqüências desse desinvestimento libidinal sobre a morte, mas Urbain provoca-nos a pensar em seus antecedentes, e coloca a organização do saber em função de uma razão científica – que já discuti ao analisar a obra de Lyotard – como o principal determinante.

*Mas o que sucedeu no Ocidente para que o morrer se tornasse esse acontecimento assustador, traumatizante e odioso, e não já purificador? Mero evento, ele é doravante destituído de sentido espiritual: o morrer não é mais do que a intrusão do não-sentido na vida. Como se o homem se houvesse tornado naturalista sem querer: acredita exclusivamente em si mesmo e sabe que só se vive uma vez. Do choque desta crença com essa consciência nasceu a angústia do homem moderno, indivíduo desamparado perante o evento que já não sente como purificação e uma libertação, mas como uma destruição irreversível e inevitável do ser.*¹⁰

A história do Ocidente determina a Idade Média como período das trevas pela hegemonia de um saber que não privilegia a razão e, por conta disso, impregnado de uma dimensão mística. Em contrapartida, a definição como “Era das Luzes” dos períodos de ascensão do saber científico coloca em termos simbólicos essa valorização histórica de uma forma de representar a vida em detrimento de outra.

A Pós-Modernidade, como já descrito, falará de um período de crise nessas dicotomias e da problematização desse tipo de discurso, e cabe aqui ressaltar o papel da morte em desnudar esse histórico de representação.

¹⁰ *Idem*, p. 393.

Assim, o que ênfase é que a dimensão existencial do morrer supera historicamente a dimensão espiritual, e isso terá conseqüências diretas na decisão cultural de fugir de sua representação.

O contexto cultural permite esse distanciamento, por essa dificuldade existencialista, e é por ele retroalimentado.

As formas de representar o mundo e sua problematização reincidente podem ser colocadas em diálogo com o problema da representação da morte – ela que ameaça o sujeito calcado em seus processos perceptivos e de resignificação, sem possibilidades de salvação fora da vida organicamente definida.

É como se só pela narrativa e suas reminiscências se demonstrasse que as coisas terminam. Sem a associação dos fragmentos factuais a essa matriz, o terminar dissolve-se como categoria, e ignora-se essa violência imposta pelo tempo.

É a tentativa de não dar tempo ao *tempo* para que ele não possa organizar reminiscências e, com isso, esquivar-se de ver nelas algo que é comum à narrativa e à morte: o deperecimento.

IV.II

A AIDS – um segundo recorte

IV.II.I

Uma epidemia

Como não tinha força para me sentar à máquina, comecei a registrar num gravador a história da minha vida. Falava durante certo tempo, descansava e recomeçava. Eu já havia iniciado, como veremos adiante, minha autobiografia em Cuba. O título era Antes Que Anoiteça, pois precisava escrever antes que escurecesse, já que eu me encontrava escondido em um bosque. Agora, a noite se aproxima novamente de uma forma mais iminente. Era a noite da morte. Agora tornava-se imperativo que eu concluísse minha autobiografia antes que anoitecesse. Considerei essa tarefa uma obrigação.

Reinaldo Arenas em *Antes Que Anoiteça*

Se a morte sofre um processo de rechaço cultural na Pós-Modernidade, as duas últimas décadas do século XX são invadidas por uma epidemia mundial de caráter terminal com repercussões em diversos setores sociais, trazendo à tona uma nova necessidade de elaboração dessa etapa da vida.

Desde as sintéticas campanhas preventivas que propagam o *slogan* “Aids mata!” até as mais complexas produções culturais que tentam relatar a experiência propiciada pela doença, um enorme volume de conteúdo foi produzido em torno desse enfrentamento.

Assim, a idéia de estudar a Pós-Modernidade pelo viés da violência do tempo narrativo encontra no final do século um contexto particular de produção de discurso extremamente fértil para observação dessas transformações.

E que epidemia é essa que oferece tanto a este estudo?

Em 1981 é detectado o primeiro paciente de Aids, ainda sem a identificação da etiologia da doença. Em tempo recorde o caso sai dos prontuários e chega no mesmo ano a ser manchete do New York Times como o “Câncer Gay”.

Em trajetória veloz para os padrões de controle científico da época, a epidemia alastra-se nos EUA e no mundo com diversas nomenclaturas se somando ao primeiro rótulo de câncer *gay*, entre elas, *doença dos 4 Hs* (homossexuais, heroinômanos, prostitutas (*hookers*) e haitianos). Ainda na década de 1980 cria-se o acróstico Sida (Síndrome da Deficiência Imunológica Adquirida), consolida-se o seu padrão epidemiológico que confirmaria um agente infeccioso e, logo depois, isola-se o vírus que gera a primeira briga de patentes para doenças.

A doença segue seu rastro de destruição contaminando cada vez mais pessoas e deixando para trás a idéia de grupo de risco. Apenas em 1996 é descoberto o coquetel de drogas antiAids (baseado na associação dos inibidores da transcriptase reversa e dos inibidores da protease) que muda drasticamente o curso da doença, aumentando a sobrevivência dos pacientes, gerando expectativas de cronificação e uma série de outros impasses sociais.

Já se fala hoje em três gerações de pacientes de Aids bem distintas. A primeira, que não sobreviveu ao embate da doença nos anos 80 e que sucumbiu velozmente à falta de alternativas terapêuticas. A segunda, que teve contato com a primeira e que se soube soropositiva nesse período, adoeceu, mas pôde ser salva pelo uso do coquetel de drogas. E, por último, a geração mais recente que já detectou a soropositividade em um contexto de mudança radical do curso da doença em função do uso daquele coquetel.

Essas gerações de pacientes soropositivos representam perfis importantes para os pesquisadores da área de saúde porque determinam não só variáveis quanto ao funcionamento da droga e respostas imunológicas, mas também padrão de comportamento e repercussões psicossociais. Os pacientes da segunda geração apresentam-se, com maior freqüência, mais resistentes ao tratamento, pelo nível de infecção e pela relação com ou uso prolongado dessas e outras drogas, bem como são, geralmente, os mais conscientes das atitudes terapêuticas e com as práticas de prevenção, conseguindo, muitas vezes, superar a dificuldade farmacológica pela disciplina.

Esta diferença de postura se dá, obviamente, pela construção de um sentimento de causalidade muito relacionado à experiência com o sentido de morte, tanto pela vivência afetiva da morte em parceiros e amigos como pelo próprio risco vivido em seus processos de adoecimento.

Essa construção remete claramente ao problema particular deste estudo e estimula a observação, nessas relações prontas em nossa Contemporaneidade, do valor da vida, expresso pela construção do sentido de morte que vaza do ambiente hospitalar e, nele, a possibilidade da construção de um discurso muito particular.

Independente da mudança do perfil do soropositivo e de suas relações com a doença, a mídia ainda anuncia “Aids mata!” e, mesmo que não o fizesse, toda a simbologia cultural da doença não precisaria de mais combustível para a propagação da idéia de terminalidade do paciente de Aids. Entretanto, as campanhas criam uma idéia parcial, que

não consegue superar a falta da vivência concreta desse risco – daí o casuísmo de alguns infectados nas novas gerações, talvez pela deficiência da organização recente de reminiscências sobre o tema.

Não obstante, mais de 40 milhões de pessoas convivem hoje com esse diagnóstico no mundo, e, em muitos casos, com uma sobrevivência crescente que já ultrapassa 15 anos. Têm, contudo, que lidar não só com o fantasma da morte orgânica, mas também com diversos preconceitos discriminatórios que geram mortes sociais. E essas mortes terão que coexistir com novas alternativas terapêuticas que, apesar de não terem criado a cura da doença, deflagram um processo de cronificação da mesma de forma controlável e compatível com o sentido de vida (orgânica).

Atravessados permanentemente pelas diversas formas discursivas que se relacionam com o tema (publicidade, ciência, ficção, jornalismo, etc.) e pela cultura ocidental de rechaço de representação da morte, esses indivíduos constroem novas experiências que falam muito das categorias apontadas por Benjamin para a experiência narrativa – algumas aqui já destacadas, de seu texto ‘O narrador’, e outras que surgirão no corpo desta pesquisa em diálogo com essas vivências.

Assim, seja no discurso de pessoas que lidaram com um curso mais violento da doença nos anos 80, seja no paradoxo provocado para as novas gerações de soropositivos, a morte e a narrativa surgem juntas, como profetizado por Walter Benjamin ainda na década de 1930.

Se o rechaço cultural dos moribundos e dos idosos conseguiu afastar a representação da morte da sociedade ocidental, a Aids trouxe para essa sociedade a morte do jovem sadio, surpreendendo alguns sujeitos nessa cultura com a revelação assustadora: somos mortais. A morte não escapa ainda dos ambientes hospitalares, mas dialoga de forma inaugural pelas mídias de massa. e o belicismo descrito anteriormente repercute em quase todos os setores sociais.

Entre as inúmeras dificuldades das campanhas de prevenção da Aids está o fato de um grande número de pessoas contaminadas revelar jamais ter pensado que isso lhe pudesse acontecer, talvez pela falta de

um referencial simbólico para representar a própria morte. Além dessa rejeição à representação de algo que é o cerne da ameaça “Aids mata!”, a epidemia traz ainda a dificuldade de abordar uma série de hábitos, também discriminados, como a promiscuidade, a homossexualidade e o uso de drogas. E, assim, em um vazio de representações culturais, seguem os discursos oficiais pedindo algo sem possibilidades de ressonância numa enorme parcela da população.

Apela-se para o uso de preservativos por indivíduos que nunca tiveram acesso à educação sexual ou a falar sobre o tema sem constrangimentos. Pede-se a troca de seringas em um ritual escuso sem representações sociais também satisfatórias (o uso de drogas). Discute-se o número de parceiros com grupos que nunca tiveram espaço para a criação de identidade para seu padrão de comportamento (homossexuais, bissexuais, prostitutas, etc.). Dessa forma, a Aids vai colidir justamente com as impossibilidades discursivas de uma sociedade impregnada de preconceitos, que geraram inúmeros silêncios, e de uma supervalorização do discurso científico, em detrimento de outras formas de expressão da realidade.

Ao lado dos problemas sociais de discriminação, o vínculo social, em risco na Pós-Modernidade, constrói uma sociedade individualista e com sérios problemas em questões éticas e afetivas. E, como a Aids e seu risco de morte trafegam por problemas de confiança, entrega, contato, sexualidade e relacionamentos afetivos, esses problemas turbilhonarão a sociedade após anos de silêncios comodistas.

Nesse contexto, o curso da epidemia vai gerar algo revolucionário. Em muito pouco tempo a ciência e a sociedade tiveram que pesquisar grupos marginais para entender o comportamento da doença, e, no mesmo período, o diagnóstico da Aids revelava nos núcleos familiares protegidos pelos silêncios, além da doença, a condição negada que se escondia por trás dela.

A violência da terminalidade também provocava nos pacientes um desejo de resgatar suas histórias escondidas e de fazer um inventário de sua existência; por conta disso, surgem peças, livros e filmes narrando

diversos aspectos dessa morte como salvação de uma vida, até então escondida. Nesses relatos são desenterrados comportamentos sociais marginalizados, salvando-os – pela reminiscência – da ausência de experiência e propiciando ainda algo além, seu intercâmbio.

A mídia dessa Pós-Modernidade, ávida de escândalos e audiência, não deixaria de propagar informações sensacionalistas sobre a epidemia. Assim, são expostos rostos encavados e corpos esqueléticos, ilustrando aspectos da tanatomorfose tão raros em tempos de valorização da vida. A perversão chega a ponto de ilustrar em *close* na capa da revista semanal de maior circulação no país (*Veja*) o rosto de um ídolo da música *pop* (Cazuza) com a face deformada pela doença.

Além dessas manifestações, a necessidade de campanhas educativas coloca em pauta discussões antes impensáveis em discursos oficiais, e vemos círculos de relações sociais conservadores cedendo ao gesto de falar sobre morte e sexualidade.

Dessa forma, a Aids traz para as salas de estar mais conservadoras e para os núcleos mais reacionários da sociedade informações que por muito tempo foram evitadas: homossexualidade, promiscuidade, drogas e, emoldurando tudo, a morte.

IV.II.II

Os discursos

Eu só consigo pensar em mim. Sou feito de pedaços de mim mesmo, espalhados e reunidos de qualquer jeito. As vezes me pergunto quem me contaminou e revejo os rostos borrados substituídos pela imagem do vírus.

Cyril Collard em *Noites Felinas*

Nesse confronto entre silêncios e revelações os grupos que conseguiram fundar uma identidade foram os primeiros a evoluir quanto à nova educação que se impunha. Diversos grupos homossexuais conseguiram significativa redução no índice de contaminação por meio da identificação de uma causa política, em que uma identidade sexual se

aliava à percepção de uma realidade social e sua possibilidade de reflexão.

Os soropositivos tiveram – em função do confronto com esse diagnóstico – de reconstruir sua história; dar-lhes um sentido que, além de afastado do quotidiano por sua intenção culturalmente frugal, era também evitado por conta da proibição de aspectos fundamentais de sua constituição (homossexualidade, drogas, promiscuidade, etc.).

Percebendo essa possibilidade, em vez de campanhas oficiais assépticas, algumas ONGs começaram a intervir marginalmente. Elas propõem campanhas alternativas que dialogam com o universo cultural desses indivíduos que, às vezes suprimem informações técnicas e privilegiam uma afinidade subjetiva, uma identificação.





Campanhas para Aids que buscam uma identificação com condutas marginais

Assim, mais do que falar exclusivamente a respeito da Aids ou dos aspectos de contaminação, esses grupos usaram a epidemia como uma bandeira de afirmação de sua identidade marginal.

O retrato afetivo de suas experiências moldava sujeitos mais implicados e, por conta disso, mais conscientes e informados. O afeto da identificação vinha antes, trazendo a reboque a informação técnica. Surgiam as raras campanhas com poucas informações técnicas e grande apelo subjetivo.

É algo novo que emerge no terreno de domínio do saber denotativo e freqüentemente se consolida na publicidade, que, revelando-se como instância de divulgação e sedução, nessa segunda metade do século XX, se apropria das conquistas de diversas reflexões produzidas pelas insatisfações discursivas. Ela, que acompanha o desenvolvimento da sociedade de consumo, cresce atenta a essas conquistas ideológicas e as conduz para outros campos sociais, difundindo, transformando e laicizando as experiências de subjetivação da realidade.

No caso da Aids, esses recursos serão ativados de forma a evidenciar a transposição de categorias nessa Pós-Modernidade. Narrativa, subjetividade, conotação, polissemia, fragmentação e metadiscursos migram de campos de representação (publicidade, arte, jornalismo e discurso científico) na busca de um sujeito por trás da

experiência, mesmo que às vezes para exercer sobre ele alguma forma de domínio.

Essa identificação afetiva, política ou ideológica fala da utilidade de experiências discursivas que remetam ao universo do leitor e assim apontam uma categoria muito próxima das questões levantadas por Benjamin: experiência e intercâmbio.

A Aids representou a autoridade benjaminiana para diversos grupos expostos à epidemia, e dessa autoridade surge um movimento de restauração da identidade que não poderia mais esperar as transformações sociais rumo à tolerância.

Os recursos da publicidade no século XX vão-se valer da crise histórica de consolidação de um sujeito diante de seus processos de representação para os mais diversos fins (propaganda política, incitação ao consumo, manipulação ideológica, etc.). No caso dessa epidemia, além de todas essas possibilidades, emergem também, em algumas poucas campanhas, formas alternativas de expressão que dialogam com o enfrentamento da morte e de diversos outros tabus sociais.

Essas campanhas não são usualmente exibidas em veículos de massa, que, por sua vez, continuam a propagar apenas o técnico *slogan* “use camisinha”. Repetida em ecolalia, como uma sentença que ninguém tem tempo nem profundidade para explicar, a frase corre o risco de se tornar tão vazia quanto a sua ausência.

Mas, de qualquer forma, os comportamentos marginais alcançaram espaço na mídia por meio do jornalismo e da ficção, criando no período de uma década e meia uma cultura de transmissão para experiências antes impensáveis.

Se a falência da experiência e o culto à transitoriedade compunham o patrimônio deixado pelo início do século ao pós-moderno, a Aids significaria um movimento declarado do *contrapelo* benjaminiano.

Movimento de contrapelo tanto pela investigação dos processos de representação não hegemônicos – histórias marginais à cultura dos vitoriosos – quanto pelo resgate do conceito de experiência, de

intercâmbio subjetivo, de valoração da reminiscência e de rediscussão da matriz temporal, em suma, de questões historicamente preteridas.

Volta a tornar-se culturalmente significativa o que sente alguém ameaçado pela morte. Evidenciam-se indivíduos que resgatam o carinho pelo passado, pelas reminiscências e pela possibilidade de transformá-las em experiência transmissível não de maneira científica, com pretensões universalizantes, mas *narrativamente*, pretendendo fomentar interações.

Independente de aspectos formais ou midiáticos, essas experiências emergem inadvertidas e influenciadas também pelas dicotomias oitocentistas, pelos manifestos modernistas e pela fadiga pós-moderna, gerando novos meios de elaboração do discurso na contramão de todo e qualquer obscurantismo teórico.

Nesse contexto mais amplo elas irão simultaneamente se digladiar e se associar com a cultura, gerando novos caminhos para a concretização dessa dimensão discursiva tão impregnada da autoridade que Benjamin vê nas declarações feitas nos antigos leitos de morte.

Além das reformulações das campanhas dedicadas ao tema, a enorme amostragem de produções realizadas por soropositivos faz surgir uma experiência que recoloca o problema da representação na Contemporaneidade.

Selecionando então as obras produzidas nesse contexto, independente do veículo, pude constatar em uma primeira amostragem a força e a concretude dessa dimensão benjaminiana:

*Il fait beau comme Jamais. Je suis vivant; le monde n'est pas seulement une chose posée là, extérieur à moi-même: J'y participe. Il m'est offert. Je vais probablement mourir de SIDA, mais ce n'est plus ma vie: je suis dans la vie.*¹¹

*Tinha enfiada nas mãos várias agulhas com o soro, o que me dificultava escrever, mas resolvi chegar até onde fosse possível.*¹²

...sinto a tentação de ver em minha doença (...) um tipo de epílogo, uma ocasião para fazer o balanço de minha vida . Encurralado pelo

¹¹ Collard, Cyril, no filme *Noites Felinas*.

¹² Arenas, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro, Ed. Record , 1993, p. 13.

*inimigo em minha privada, disponho de um prazo e gozo provisoriamente de extraordinária lucidez.*¹³

*Talvez um dia, quem sabe,
eu possa mostrar ao mundo
meu tormento e minha dor
e minha dor possa saciar a dor de outra pessoa.
(...)
Talvez um dia, quem sabe,
eu possa dizer que existi.*¹⁴

*Com a saudade teci uma prece
E preparei erva-cidreira no café da manhã
Ninguém vai me dizer o que sentir
E eu vou cantar uma canção p'ra mim.*¹⁵

Essas produções revelam um reencontro com o intercâmbio que Benjamin aponta existir a partir do indivíduo no leito de morte. Mas também apontam para uma nova forma de transmissão, problematizada por Benjamin em outros textos, que não se dá mais no leito, em contato direto, mas sim mediado pela cultura e seus veículos de representação.

Elas se consolidam, portanto, como uma experiência redimensionada pela cultura e pelas organizações sociais, mas com vínculos consistentes com aquele **narrador** descrito em '**O narrador**'. Mudado e persistente, às vezes perplexo e inadequado, outras corrompido e estabelecido, mas ainda narrador, veículo e matéria-prima das histórias que ficaram tão caras e complexas, mas que ainda insistem em habitar a experiência da construção subjetiva.

Observei nesses depoimentos, quase invariavelmente, um duplo movimento caracterizado por: restauro do passado e angústia com sua condição (passado) em face do risco da morte – praticamente uma reorganização do depercimento benjaminiano.

Em muitas dessas obras o narrador apresenta um resgate que tenta resignificar os fatos de sua vida, ou mesmo de um universo ficcional,

¹³ Dreuilhe, Allain Emmanuel. *Corpo a Corpo – Aids, diário de uma guerra*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1989, p.15.

¹⁴ Ribeiro, Ésio Macedo. *E Lúcifer dá seu beijo*. São Paulo, Massao Ohno editor, 1999, p.19.

¹⁵ Russo, Renato. Na canção 'Soul Parsifal'. CD-áudio *Tempestade – Legião Urbana*. Rio de Janeiro, EMI, 1996.

mas colocando sempre os mesmos em confronto com uma finitude ameaçadora. E, nessa forma de relato, pude perceber o quão exposto poderia estar o depercimento benjaminiano trabalhado por sujeitos que não só desnudam sua essência filosófica mas também destilam as dificuldades culturais contemporâneas em sua vivência e representação.

Pois então, que nos debrucemos sobre essa capacidade demonstrada por aqueles que se encontraram de fato ameaçados – como deveríamos estar todos nós – pela idéia de perder definitivamente esta possibilidade: continuar lembrando...

As obras selecionadas e lidas, independente da diversidade de suportes, demonstraram muitos aspectos em comum e que em síntese falam sobre uma experiência propiciada pelo enfrentamento da morte em um contexto cultural de valorização narcísica do sujeito.

Mas o que pensar de uma realidade valorada a partir de nossas percepções se essas podem ser destruídas por esse desfecho?

Lendo essas obras, ocorre-me freqüentemente que, ao lado da posição da experiência narrativa como vítima desse empreendimento de hierarquização do sujeito existencial, ela se reafirma como um recurso de enfrentamento, uma defesa para esse mistério insondável e para reconstrução de categorias ancestrais (como a religião ou o mito) ou inusitadamente novas (como o cinema e a realidade virtual) que servirão de consolo a esse homem acuado em seu limite de conhecimentos.

É aí que reencontramos algum meio para lidar com o incomensurável criando novos paradigmas de saber. Uma nova proposta de realizar as barbáries necessárias, um caminho para o intercâmbio de nossas subjetividades tão arduamente construídas e seu redimensionamento a partir do alteritário. Pode surgir aí um projeto de interação com aquilo que não somos, talvez não tão assustador quanto nos tem parecido a morte de nós mesmos e um novo jeito de olhar o que se esvai no tempo e, que, enfim, só pode ser reconstituído pela reminiscência – essa artesã de passados que serão, por sua vez, as bases possíveis para um futuro.

IV.II.III

As obras dos soropositivos, um campo de observação

Pareço passar pela vida como um turista americano, tentando visitar o maior número de cidades possíveis.

primeira fala de Jean, protagonista do filme *Noites Felinas*

Interessado em discutir a narrativa na Contemporaneidade, utilizando como referencial teórico a obra de Benjamin, tendo como recorte sua ênfase sobre a representação da morte e como segundo recorte a epidemia da Aids nos últimos 20 anos do século XX, defini o campo para o estudo com a seguinte organização:

Apesar da enorme quantidade de material produzido em torno da epidemia, e do vasto material recolhido por mim para a confecção do CD-ROM *Sim à Vida*, selecionei para meu estudo um grupo particular de obras:

- narrativas produzidas nos mais diversos suportes (vídeo, cinema, literatura, poesia e CD-áudio) por pessoas contaminadas pelo vírus da Aids diante do enfrentamento da doença até a época da difusão do coquetel (1997).

No entanto, não pretendi realizar um levantamento histórico-quantitativo de toda a produção, mas sim escolher nesse vasto universo uma amostragem que permita um diálogo com a discussão teórica proposta pela tese. Assim, diversas triagens nesse material colocaram na primeira fase de minha pesquisa apenas uma amostra desse universo de estudo, significando um segundo recorte qualitativo e não sistemático quanto a alguma outra categoria qualquer (cronologia, nacionalidade, público alvo, etc.).

Na totalidade do material recolhido são reincidentes alguns aspectos, como:

- a necessidade de reconstrução de uma dimensão subjetiva da história, que expõe confissões sem filtros moralistas e nas quais são denunciadas questões por vezes sublimadas nas campanhas;
- a dificuldade de alguém contaminado em revelar ao parceiro a doença e em tomar os cuidados necessários para não contaminar alguém, apesar de todas as campanhas educativas;
- a ineficácia do conhecimento técnico quanto às formas de transmissão da doença diante do momento de fissura da droga ou do sexo;
- os entraves psíquicos quanto às técnicas de prevenção;
- os problemas afetivos pertinentes a qualquer indivíduo diante de outro;
- a distância entre o mundo previsto pelas campanhas técnicas ou mesmo pelas de identificação política e as diversas realidades individuais em que elas terão que interagir.

Todos esses abismos aparecem de forma mais clara nessas produções sem o compromisso oficial com a prevenção. Alguns autores, aliás, alertam explicitamente o leitor de que sua obra não é um anúncio subvencionado pela Secretaria de Saúde, mas um relato preocupado com o resgate de uma história, sublinhando essas distâncias.

No entanto, esse tom que assumem essas narrativas em oposição às peças publicitárias (com um parco espaço para lidar com contradições complexas), acaba gerando uma nova pedagogia em relação ao tema. Embora nelas se propague mais a dificuldade, as ineficiências e as falhas do que as soluções, a dimensão subjetiva dos personagens estimula outra forma de se relacionar com a epidemia e tantos outros aspectos sociais. Voltamos à identificação.

Essas narrativas têm o papel de expor o lado humano e complexo que faz com que milhares de pessoas ainda se contaminem, apesar das campanhas de prevenção.

Problemas de informação, limites socioeconômicos, obstáculos psíquicos e culturais para introdução das técnicas, falta de arsenal para representação da morte, culpas e preconceitos enraizados historicamente, carências e constrangimentos impregnam os leitores de elementos importantes para lidar com a epidemia por meio da identificação. Trata-se da reconstrução de um intercâmbio de experiências.

Uma história opõe-se claramente à suposta neutralidade da maioria das notícias dos jornais, das propostas idealizadas das campanhas, dos discursos assépticos dos profissionais da área de saúde e do terrorismo preconceituoso da transmissão social. É esse saber narrativo que Lyotard nos tinha apresentado como desafio e que na Aids se revela como aliado possível na produção de conhecimento em torno dessa tragédia.

A partir da leitura desse acervo multimídia, fiz, logo depois da qualificação, a escolha de uma obra específica como estudo de caso: *Noites Felinas*, de Cyril Collard.

IV.II.IV

Um caso transformado em história

Retomo aqui as premissas desenvolvidas na Introdução, de organizar esta tese como mais uma etapa da pesquisa sobre o exercício de narrar e suas implicações pós-modernas. A opção de estabelecer como campo um conjunto de obras multimídia (literatura, cinema, CD-áudio, etc.) é justificada tanto por minha prática profissional como por minha preocupação em pesquisar essa experiência fora de um contexto formalista que a vincule exclusivamente ao suporte. Sendo assim, dessa questão em particular – que será mais desenvolvida adiante – é que sai a escolha do estudo de caso baseado na obra de Cyril Collard.

A obra desse autor, além de se inserir no balizamento apontado no tópico anterior, traz de forma exemplar o problema do veículo. *Noites Felinas* é, na verdade, uma obra homônima em romance e cinema, produzida em ambos os suportes pelo mesmo autor e ainda com a

especificidade de ter, no segundo, a trilha sonora assinada pelo mesmo narrador multimídia.

Cyril Collard, escreve o romance, o roteiro do filme, compõe sua trilha, produz, dirige e interpreta, apontando para um aspecto da experiência narrativa muito cara a este estudo: sua força transgressora dos limites acadêmicos, mercadológicos e tecnicistas de classificação da experiência por conta da mídia ou do papel exercido por um profissional dentro dela.

Além disso, Cyril cria uma obra que trafega entre a ficção e a realidade, parecendo nos confundir; exatamente como Lyotard descreve a Pós-Modernidade em seu esfumaço da percepção de limites nítidos para uma realidade objetiva.

Talvez por conta dessas idiossincrasias, *Noites Felinas* é pouco pesquisado, e, entre os estudos – que apenas citam o título – há sempre uma incerteza ao classificá-lo ou uma conseqüente despreensão em analisá-lo. Em *Os Perigosos*,¹⁶ publicação da tese de doutorado de Marcelo Secron Bessa, o livro é descrito em uma nota de fim de capítulo:

1. *Noites Felinas*, livro com substrato autobiográfico de Collard, foi transformado em filme pelo próprio autor. *Les nuits fauves* (França, 1992), estrelado por Collard, Romane Bohringer e Carlos Lopez, ganhou quatro César (prêmio francês equivalente ao Oscar de Hollywood), incluindo melhor filme, em 1993. Em 5 de março de 1993, três dias antes da premiação, Collard faleceu, aos 35 anos. O filme foi exibido no mesmo ano no Brasil.¹⁷

Podemos encontrá-lo também marginalmente mencionado em uma ficção de Caio Fernando Abreu. Em seu livro *Estranhos Estrangeiros*,¹⁸ quando o narrador invade o apartamento do amante e o encontra vazio, apenas com os vestígios do mesmo:

....uma foto de Jeremy Irons e Juliete Binoche fazendo amor vestidos e em pé, apoiados no que parece a porta de uma igreja, em algum

¹⁶ Bessa, Marcelo Secron. *Os perigosos – autobiografia e Aids*. Rio de Janeiro, Editora aeroplano, 1991.

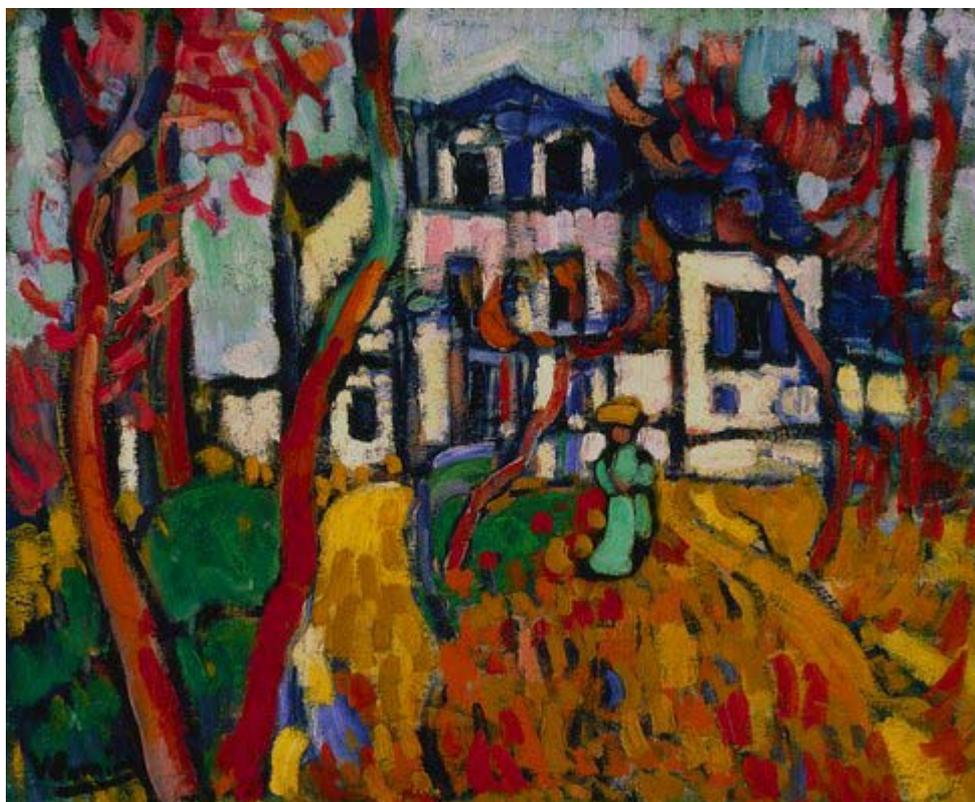
¹⁷ Bessa, *op. cit.*

¹⁸ Abreu, Caio Fernando. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

filme que não vi; a capa rasgada de um livro de bolso chamado *Les nuits fauves*, de Cyril Collard, que também não li, nem vi, nem sei...¹⁹

Noites Felinas é, enfim, um romance francês de 1989, cujo título original é *Les Nuits Fauves*, com clara referência ao movimento modernista francês denominado fauvismo – vertente do expressionismo francês com grande influência de Van Gogh e o desejo manifesto de dialogar com a técnica criada pelo artista de forma a exagerar ainda mais o uso das cores (intensidade e perversão) e das pinceladas violentas.

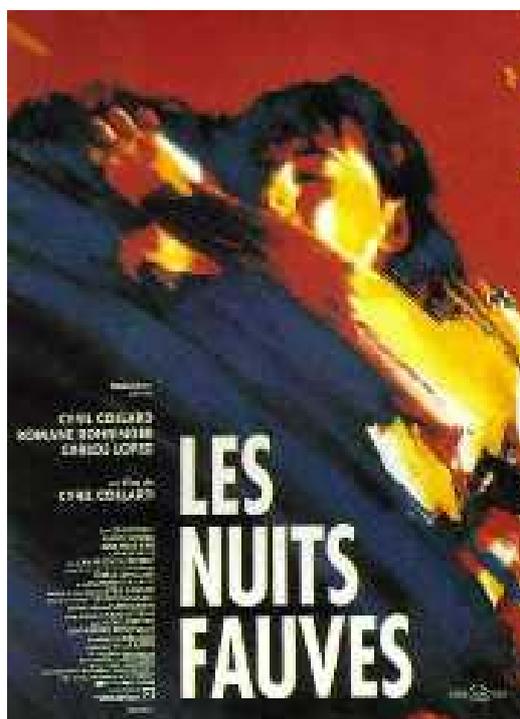
Muitas vezes a violência das cores fortes e pinceladas ágeis atinge também as formas, criando traçados geométricos e pontiagudos. O erotismo era usado também na construção dessa visão de mundo vibrante e agressiva. O movimento tem seu ápice no início do século XX, e seus principais artistas foram Matisse, Vlaminck, Derain, Marquet, e Rouault. Junto à influência de Van Gogh, Gauguin era outra referência por conta do tratamento cromático, como podemos ver no quadro de Vlaminck, *A Casa Azul*.



Maurice de Vlaminck (França, 1876-1958), [A Casa Azul](#), 1906

¹⁹ Abreu, *op .cit.* p.37.

A referência ao fauvismo aparece em algumas citações no livro e dizem respeito à violência de uma vida sexual com traços fortes de perversão e uma marginalidade confessa, gerada pela busca do obscuro, do transgressor. A idéia central é de que as imagens produzidas pela vivência dessa sexualidade em pegações e passeios noturnos remetem diretamente não só ao conteúdo, mas também às formas desse movimento expressionista. E, assim, o próprio material gráfico trabalha essa referência, tratando uma imagem do filme como se fosse uma pintura fauvista.



Cartaz do filme

Além da citação ao fauvismo, Cyrill utiliza a palavra como metáfora da ferocidade, da mesma forma que o estilo, mas sem passar necessariamente por ele. Essa analogia aparece mais nítida no original ou em outras traduções como: *The Savages Nights*, ou *Noites Bravas*, na edição portuguesa.

Fauves serve também, em alguns trechos, para remeter ao hábito noturno dos felinos, nesse caso sem necessariamente a conotação de ferocidade, ficando mais próxima então da tradução brasileira, *Noites Felinas*.

O romance narra, na primeira pessoa, o drama de um fotógrafo de cinema, roteirista e músico portador do vírus da Aids diante de seu diagnóstico terminal. Esse personagem descreve suas relações bissexuais com Laura (uma menina de 17 anos), Samy (um atleta que acaba se envolvendo com o neo-nazismo) e suas orgias noturnas em lugares públicos.

Classificado como autobiográfico na época, ao ser adaptado para o cinema, Cyril mistura imagens de um personagem ficcional com algumas de sua própria vida, criando classificações como a de Bessa: 'obra de substrato biográfico'.

O romance é adaptado para o cinema em 1992 (pelo próprio autor, Cyril Collard) e ganha o Cezar em 1993 – três semanas depois de sua morte. Em função do filme, *Noites Felinas* é hoje também um CD-áudio com a trilha composta por Cyril.

Antes desse filme, Cyril já apresentava trajetória multimídia. No início dos anos 80 funda com seu parceiro René Marc Bini, o CYR, um grupo audiovisual de Rock e produções multimídia.



Material divulgação do grupo CYR.

Publica também outros três títulos em livro: *L'animal*, *L'Ange sauvage* e *Condamné amour*, sempre com enfoque na sexualidade animal, o que faz com que alguns críticos o denomine como sucessor de Genet e Passolini. Além disso, não deixa de compor, trabalhar como fotógrafo de cinema e cantor.



Cenas de um *show* na França, na época do lançamento do filme.

Além dessas particularidades, minha própria relação com a obra de Cyril é muito idiossincrática.

Assisti ao filme várias vezes, como costumo fazer com narrativas que me tocam. No entanto, a última vez a que pude assisti-lo no cinema foi no final de sua temporada de exibição em uma sessão muito particular: era também a última sessão do grande cinema Veneza, em Botafogo, que em uma noite de domingo encerrava sua carreira de sala de projeção com a exibição desse filme. Por já ser o final de uma temporada estendida e por ser um filme de conteúdo razoavelmente difícil (duas horas e meia de duração sobre Aids e perversões sexuais), a sala estava praticamente vazia. Havia mais uma meia dúzia de espectadores, que na grande sala se perdiam, causando-me a impressão de estar sozinho. Saí do cinema despedindo-me do filme e da sala, solitário com os tantos *fins* representados naquele final de domingo. Lembro de me ressentir do pouco público como se o filme fosse de minha autoria. E, talvez, inconscientemente, essa situação tenha influenciado a escolha dessa obra entre tantas outras pesquisadas. E é esse sentimento de afinidade que me envolverá de tal forma, que a análise da obra, no capítulo seguinte, assumirá o tom não de um leitor distanciado, mas de alguém intimamente relacionado com a obra, seu conteúdo, seu autor e seu estilo de vida.

De todas essas características da obra é que surgirão, neste estudo, novas categorias de análise que dialogarão com as já

mencionadas no referencial teórico. E nesse autor encontro também questões extremamente afins com minha prática profissional. É patente em sua obra um movimento de compreensão do mundo, de reorganização de sua matriz cultural, ou seja, de implicação com a obra como uma necessidade de trabalhar questões atávicas a sua subjetividade.

Além do recorte feito na obra de Cyril Collard, assinalo aqui outra decisão metodológica representada pelas ‘mesas-redondas’. Ao me debruçar sobre *Noite Felinas*, embora sempre embasado em meu referencial teórico, não poderia privar a reflexão do diálogo com outros pesquisadores. Ignorar minha leitura plural nesse campo e suprimir a obra de tantos autores que abordam o tema, seria ofender o próprio pressuposto de intercâmbio de experiências. Sendo assim, para que esse diálogo possa existir sem interromper a sistematização do tema, proponho em alguns momentos uma ‘mesa-redonda’ em que demonstrarei a troca de idéias com outros autores, muitas vezes vindos de outras áreas, para dialogar com o referencial de Benjamin e Lyotard.

Mas, justamente por conta do referencial teórico, que privilegia a noção de experiência intercambiável, surge também o último componente dessa metodologia, apontado em um capítulo à parte: as oficinas.

As oficinas propõem um acabamento para o estudo de casos, aliando minha afinidade com essa postura de Cyril e uma particularidade de meu exercício profissional, configuradas nessas oficinas. Assim, mediante várias práticas de dinamização da leitura, já consegui referências importantes para consolidar minha carreira de autor e pesquisador.

Em particular, descrevo agora a oficina intitulada MAIORIDAIDS que recoloca meu estudo de casos.

IV.III

MAIORIDAIDS – Oficinas

Foi com base em diversos argumentos antes apresentados que surgem as oficinas no corpo da pesquisa. Visando à exposição do material selecionado, foram criados grupos focais de discussão sobre o tema da Aids.

Grupo focal é uma técnica de recorte na investigação qualitativa, utilizada em pesquisas de intervenção sociocultural, cujo propósito é produzir conhecimento sobre um determinado tema da atualidade e que está presente no cotidiano das práticas sociais. Essa técnica de investigação qualitativa pretende também provocar modos de reflexão e crítica sobre o tema em pauta, desencadeando processos de produção de conhecimento que se estendem do pesquisador para os participantes dos grupos focais; daí utilizarmos o conceito de pesquisa-intervenção.

O propósito foi explorar questões implícitas no filme, buscando uma compreensão de atitudes, valores, idéias e crenças de grupos representativos de diferentes extratos sociais. Posteriormente, tendo por base as narrativas registradas nos debates dos grupos focais, pude construir uma análise que irá confrontar os diferentes discursos, criando, mediante o entrelaçamento das narrativas, uma visibilidade mais profunda dos modos como a Aids está sendo representada, mais amplamente na sociedade e nos sujeitos em particular, constituindo cultura e subjetividades que revelam modos de agir no âmbito das práticas sociais.

A pesquisa com grupos focais baseou-se na realização de um debate provocado por um dinamizador a partir de um estímulo previamente selecionado. A intenção era deflagrar um debate que não buscasse consenso, mas trabalhasse com a emergência plural de discursos, com opiniões que podem convergir ou se confrontar, deixando vir à tona toda a complexidade do tema trabalhado, incentivando uma postura crítica em que a organização autônoma do pensamento é o elemento-chave de todo o processo.

Nessas oficinas esse debate desenvolveu-se por meio de uma dinâmica lúdica, descrita em detalhes adiante. Aqui cabe ressaltar que nessa dinâmica a estrutura criada para mediar a exibição do filme (divisão do grupo em subgrupos, sorteio de cartelas com personagens do filme e, no final da exibição, produção de um *slogan* que representasse o universo afetivo da personagem) permite que se exercitem as categorias mencionadas no referencial teórico quanto à identificação e ao intercâmbio de experiência.

No jogo os grupos tinham que descobrir a personagem dos outros por meio do *slogan* criado, e, a partir desse estímulo, estabeleceu-se um debate em que cada grupo defendeu a tradução feita, e os demais tiveram que se colocar em relação a essa leitura. Esse debate deflagrou um processo interativo, impregnado de reflexão, identificação, posicionamento e exposição, que conduziu a narrativa para a sua dimensão dialógica e evidenciou a característica alteritária da experiência de narrar.

Assim, em cada grupo focal, selecionado a partir de traços sociais comuns, foram produzidas por meio da narrativa fílmica, experiências que sedimentam tanto a especificidade da voz desse grupo quanto as especificidades das diversas vozes dentro do próprio grupo e, em última instância, permitiram também – se configurando aí uma pesquisa-intervenção – construir um novo discurso pela da colisão dessas diversas vozes com as vozes trazidas pelas personagens do filme.

No evento, o confronto de todas essas experiências discursivas, mais do que denunciar um panorama definitivo de nichos culturais, permitiu expor a pluralidade que emerge quando a interação subjetiva surge pela narrativa.

Essas experiências permitem também repensar novas abordagens educativas não só para a Aids, mas para a Contemporaneidade. Alternativas que contemplem outras experiências discursivas e formas de consumo que não as veiculadas oficialmente. As oficinas foram filmadas e a transcrição desse material será aqui utilizada. Dada, entretanto, a riqueza do material oferecido pelas oficinas, foi realizado um

documentário a partir dessas filmagens; anexo desta tese, como outro tipo de registro que acrescenta, nessa nova mídia (vídeo) mais informações sobre o estudo como um todo. O documentário – patrocinado pela Faperj em função da relevância acadêmica de seu conteúdo – tem ainda o papel de divulgar a natureza dessa pesquisa em outros contextos menos acadêmicos por conta de sua linguagem mais acessível.

Sendo assim, os passos descritivos dessa oficina são:

Primeira etapa: Seleccionamos grupos focais, com o mínimo de 6 participantes e máximo de 24, escolhidos pela acessibilidade de reunião dos integrantes durante o tempo de duração da oficina (quatro horas). Foi realizada uma oficina piloto, com amigos e colegas do grupo de estudo, e depois outras cinco: duas com professoras da zona rural da rede pública de Juiz de Fora em um evento da Secretaria de Educação, uma com portadores do vírus da Aids integrantes do grupo Sim à Vida e seus terapeutas (um médico e uma psicóloga), uma com estudantes universitários de Psicologia da PUC-Rio e uma com membros da comunidade da Favela de Canoas, em São Conrado. Dessas oficinas apenas as três últimas foram filmadas e transcritas no corpo desta tese.

Segunda etapa: Realização das oficinas

Passo 1 – Objetivos do trabalho

Apresentamos ao grupo os objetivos gerais do encontro e os dinamizadores.

Passo 2 – Apresentação

Dinâmica de apresentação dos participantes.

Passo 3 – Aids e publicidade

Apresentamos algumas peças publicitárias que representem o discurso oficial sobre a Aids como estímulo para a seguinte discussão:

- “Quais dessas campanhas vocês conhecem?”
- “Você lembra de outras campanhas sobre Aids? Comente.”

Passo 4 – Introdução ao tema a partir do filme previamente selecionado

- Divisão os participantes em seis subgrupos.
- Apresentamos a sinopse do filme *Noites Felinas*, de Cyril Collard, escolhido para exibição.

Passo 5 – Introdução dos personagens do filme numa dinâmica de sensibilização

- Sorteamos confidencialmente as cartelas com as fotos e as primeiras falas de seis personagens (Jean, Laura, Samy, mãe de Laura, mãe de Jean e o travesti).

- Estimulamos o grupo a fazer prospecções sobre o personagem sorteado em função apenas do conteúdo da cartela.
- Advertimos aos integrantes para manter sigilo sobre os personagens.

Passo 6 – Exibição do filme

Passo 7 – Produção das campanhas

- Confrontamos a realidade dos personagens com as expectativas criadas nos participantes e discutidas em grupo na etapa 5.
- Solicitamos a produção de uma campanha de prevenção que expressasse o universo afetivo do personagem sorteado.

Passo 8 – Apresentação das campanhas

- Cada grupo expôs sua campanha para que os demais tentassem adivinhar a que personagem se refere.

Passo 9 – Debate final

- Os subgrupos justificaram suas campanhas, em confronto com as demais opiniões.

Passo 10 – Encerramento

- Os dinamizadores analisaram o conjunto do trabalho, apontando a construção de novas narrativas, relacionando-as com as premissas teóricas.

Aqui, no corpo do trabalho, as transcrições dessas oficinas e as reflexões por elas suscitadas serão misturadas ao referencial teórico e aos trechos de *Noites Felinas* selecionados para a análise, objetivando construir uma transversalidade entre esses discursos.ⁱ

ⁱ Tentando identificá-los de forma mais fácil no corpo do texto, optei por uma formatação particular da diagramação, em que a tipologia e características do parágrafo ajudassem visualmente.

Assim, para passarmos para a análise da obra, seguem algumas instruções que facilitarão a identificação dessas diversas vozes representadas.

1) Citações de autores que são referencial teórico serão apresentados como feito até aqui, utilizando recuo de texto de 1cm, em corpo um ponto menor e utilizando a mesma fonte em itálico.

Ex:

Mas o que sucedeu no Ocidente para que o morrer se tornasse esse acontecimento assustador, traumatizante e odioso, e não já purificador? Mero evento, ele é doravante destituído de sentido espiritual: o morrer não é mais do que a intrusão do não-sentido na vida. Como se o homem se houvesse tornado naturalista sem querer: acredita exclusivamente em si mesmo e sabe que só se vive uma vez. Do choque desta crença com essa consciência nasceu a

angústia do homem moderno, indivíduo desamparado perante o evento que já não sente como purificação e uma libertação, mas como uma destruição irreversível e inevitável do ser.

2) Citações de obras dos soropositivos lidas na pesquisa de campo serão apresentadas utilizando as mesmas características acima, modificando, no entanto, a fonte, de arial para times e utilizando o itálico. No caso de trechos de *Noites Felinas* seguirá apenas o número da página, se extraído do romance, ou com a descrição “filme” se retirados do mesmo. No caso de citações de outras obras virá ao final uma nota de rodapé para identificá-la.

Ex.

A minha única necessidade, era encontrar para mim mesmo uma necessidade. A realidade era a minha droga. Para transforma-la, injetá-la em minhas veias, a poesia era indispensável.” p. 34

3) Citações retiradas das transcrições das oficinas aparecerão sem recuo, em itálico, com fonte arial, corpo menor e sempre situadas pela identificação do *timecode* de sua filmagem e identificação do participante em negrito.

Ex.

TC 00:34:39

C: *É até a primeira frase que ele fala, essa aqui: “parei de passar pela vida como turista Americano, tentando visitar o maior número de cidades possíveis.” Realmente, ele tinha esse destaque.*

V

DIÁLOGOS COM *NOITES FELINAS*

O contexto descrito por Lyotard e denominado pós-moderno vem sendo abordado aqui como um conjunto de modificações no campo das artes e das ciências que atravessam o século XX e culminam, em sua segunda metade, numa revolução estética, filosófica e social. Nesse contexto histórico busquei então uma referência conceitual para o objeto de estudo que entrasse em diálogo com esse conjunto de transformações – para isso retomei a conceituação de narrativa presente na obra de Benjamin. O desejo de desenvolver uma reflexão sobre as implicações dessa experiência narrativa na Pós-Modernidade possibilitou um recorte temático, desenvolvido no capítulo anterior, que nos permitiu situar o texto quanto a questões essenciais a esta tese, como a morte e a epidemia de Aids.

Com esses recortes foi feita a escolha do estudo de casos em função de vários aspectos que dialogavam com os capítulos anteriores. *Noites Felinas*, de Cyril Collard, por sua natureza multimídia e suas características de afinidade com meu próprio trajeto pessoal e profissional, foi a obra escolhida e o foco principal da pesquisa.

No entanto, a releitura dessa obra com o objetivo de gerar uma reflexão produtiva sobre a experiência narrativa na Pós-Modernidade demandou sistematização que gerasse categorias pertinentes à pesquisa. A leitura de uma obra pode ter diferentes abordagens, e era preciso não perder a intenção inicial de ver nessa epidemia, bem como em um movimento recorrente de narrar algo diante de seu enfrentamento, circunstâncias próprias à elaboração de uma teoria sobre o narrar.

Sendo assim, a concernência de nossa condição pós-moderna e da dualidade da obra de Benjamin – em que contrafluxos, mãos duplas e contrapelos indicam sempre a noção de movimento e tensões –, em vez de induzir à construção de categorias estanques, levou a buscar em

Noites Felinas figuras de análise que indicassem essa perspectiva de análise.

Partindo então da releitura exaustiva da obra, das oficinas e do referencial teórico pude observar que esse referencial discursivo denunciava algumas construções mitificadas dessa condição pós-moderna e as recolocava em um sentido muito particular. Por conta disso, comecei a agrupar essas denúncias em díades que desdobram algumas categorias estanques, oferecendo, em seu confronto, tensões. Tensões úteis para uma análise da produção narrativa que transcendesse o mero registro formal e, ao mesmo tempo, me conduzisse a uma sistematização em uma leitura com tantas possibilidades de abordagens e reflexões.

Foram quatro as díades elaboradas nessa leitura, sendo a primeira **continuidade/ruptura**, que parece redimensionar e ser redimensionada por essa trajetória do século XIX ao XX, como um diálogo permanente entre as premissas modernistas e as considerações pós-modernistas, sendo propriamente uma das razões que justificam a apropriação da expressão pós-moderno.

A segunda díade discutida, **realidade/ficção**, advém também do conceito de pós-moderno e é calcada nas crises dos padrões de representação da realidade objetiva. Essa crise, já introduzida na díade anterior – como veremos adiante –, assume uma propriedade particular neste contexto e encontra uma discussão muito original no registro biográfico do trabalho de Cyril Collard.

Encaminhada pela discussão da representação da realidade, não poderia faltar neste estudo uma elaboração mais aprofundada do conceito de mídia e suas implicações na pós-modernidade. Dessa necessidade surge a terceira reflexão que coloca em tensão **mídia/multimídia** como dois pólos oferecidos à representação no século XX e com inúmeras conseqüências no ato de narrar.

A última díade encontrada como um evento pertinente ao pós-moderno é a interação e seu desdobramento em **interação objetiva/interação subjetiva** que gera tantas confusões na academia, no

mercado e no cotidiano quanto a um conceito fundamental para a elaboração dessas questões teóricas.

Essas tensões amarram importantes conceitos que atravessam o estudo da narrativa na Contemporaneidade e dentro da obra de Cyril se desvelam em um arsenal muito próprio de reflexões.

A epidemia da Aids emerge então nessa obra trazendo inúmeros desdobramentos que na verdade concretizam essas díades em instâncias idiossincráticas que contribuem para dar consistência a nosso pensar sobre a experiência de narrar.

O início deste trabalho já introduziu que o recorte temático da morte deflagrou-se apenas como um disparador, revelando em suas questões tantas outras como essas agrupadas em díades conceituais. Assim, retomaremos constantemente o viés da morte presente na experiência narrativa, mas ele sempre nos conduzirá a inúmeros desdobramentos colocados agora a partir de especificidades de *Noites Felinas*.

Como falar em continuidade e ruptura pelo viés de alguém que vê sua sexualidade, seu tempo, sua afetividade fragmentados e com conexões extremamente originais? Como discutir a representação da realidade em um contexto marginal de escolhas em que a farsa se impõe como uma condição imprescindível? Como falar em mídia senão observando um cotidiano já irremediavelmente atravessado por esse mediador dos fatos? E como será tocar o problema da interação no campo dos estudos da narrativa trazendo as noções de 'amor', 'desejo', 'confiança' e 'solidariedade' tão freqüentes na elaboração das questões pertinentes a Aids? São as respostas a essas perguntas que penso, definirão esta parte do estudo como uma reflexão bastante pertinente a minha pesquisa e, ao mesmo tempo conduzida aqui de uma forma original.

Mas para que esse olhar a obra se concretize mais consistentemente, antes de desenvolver as díades na obra de Cyril, propriamente dita, exponho a demonstração de algumas considerações teóricas que justificam sua elaboração.

Na medida em que essas disgressões são razoavelmente longas e atravessadas por vários autores, intitulei-as no corpo do texto, ‘mesas-redondas’ – como descrito anteriormente – a fim de sinalizar ao leitor a construção teórica que me situa na discussão das díades.

Essas díades – geradas na própria trajetória do estudo – propõem na redação final um norte para a pesquisa e estarão sempre vinculadas a um olhar para a experiência humana de narrar na Pós-Modernidade, questão central do estudo. Assim, a díade continuidade/ruptura introduz essa análise trazendo um recurso de balizamento de questões, mas, ao mesmo tempo, uma proposta muito desafiadora.

V.I

Continuidade e Ruptura

V.I.I

Três sentidos para análise

Tanto na obra de Lyotard como na de Benjamin, o problema da continuidade é apontado como sintoma de uma reorganização social.

Benjamin vê na história sempre um movimento de crise com os valores estabelecidos, que, por se tornarem hegemônicos, encerram em si a tirania autodirigida. Ele chega a afirmar que a característica ‘moderna’ pleiteada no início do século XX é uma crise constante das estruturas sociais em seus movimentos de superação de forças instauradas. Mas, apesar de ver nessa ruptura um movimento histórico inevitável de jogo de poder, admite que é no início do século que essa ruptura é reiterada em manifestos artísticos, textos filosóficos e posturas políticas como uma categoria acima das outras. Além de sintoma de uma insatisfação, a ruptura ganha lucidez manifesta e *status* auto-suficiente que Benjamin irá caracterizar como barbárie. Embora esse conceito de barbárie seja sempre redimensionado em sua obra por outros contextos históricos, ele privilegia em sua análise as manifestações do início do século XX.

Esse início de século, em que Lyotard enxerga a semente do que se irá constituir como pós-moderno, tem um de seus alicerces nessa ruptura mais manifesta que Benjamin assinala. E é esse clímax da Idade Moderna, com suas próprias falências (implícitas na descontinuidade), que Lyotard considera ser duplamente o ápice e o estertor dessa época.

Além da ruptura histórica, visível por alternância de estilos e modificações sociopolíticas, a obra de ambos inscreve outra direção de análise para a questão apresentada por essa díade: paralelamente à descontinuidade histórica, ambos apontam nesse século uma descontinuidade intersubjetiva, em mesmos tempo de análise e contexto geopolítico. Essa segunda descontinuidade, tão cara ao estudo da narrativa como a primeira, é analisada por Benjamin também em 'Experiência e Pobreza'.¹ É, no entanto, mais particularmente observada em 'O Narrador' pela circunstância da falência do intercâmbio de experiências, categoria que culminaria em sua definição da própria narrativa – já desenvolvida no capítulo sobre narrativa.

Essa análise também já foi feita com relação a Lyotard, quando destacamos em sua obra a questão do vínculo social. Em oposição às visões obscurantistas de uma sociedade com indivíduos lançados ao caos em movimentos isolados, ele enxerga a possibilidade de novos laços intersubjetivos entre eles: a própria estrutura dos jogos de linguagem, que acabam por impor uma outra forma de vínculo.

A visão dessas duas instâncias cria um terceiro vetor de análise que é a própria fragmentação do indivíduo em relação às categorias de construção de sua personalidade (percepção de espaço e tempo, memória, representação da vida e da morte, etc.).

As obras produzidas por soropositivos no final do século XX vão dialogar intimamente com essa tensão entre romper e continuar, que cada vez mais, enxergo como central na experiência humana de narrar.

A Aids por conta de suas especificidades traz essa díade como um de seus sintomas mais evidentes. A continuidade na Aids aparece em todos os aspectos já mencionados: como uma ruptura histórica para

¹ Benjamin, Walter. *op. cit.* p.114

diversos padrões de comportamento e representação, como um disparador de questões quanto à continuidade entre os indivíduos nas mais diversas instâncias que possamos pensar – afetiva, sexual, social e até orgânica – e como uma fragmentação da percepção da própria identidade em face do enfrentamento da terminalidade – a morte que rompe definitivamente nossa existência.

No cerne de sua gravidade está seu caráter endêmico e as formas pelas quais se estabelece esse contágio. Vinculada a sexo e ao partilhar de instrumentos invasivos, a própria etimologia médica evidencia esse valor simbólico ao definir o risco orgânico na '*solução de continuidade*'. Solução de continuidade é uma categoria biomédica para a possibilidade de contato entre fluidos corpóreos, mas nos interessa aqui como substrato simbólico para toda uma gama de contatos que são afetados pela doença.

Essa continuidade intersubjetiva tão complexa à condição pós-moderna é severamente atingida por conta da Aids, tanto naquilo que ela revela como naquilo que ela potencializa ou ainda naquilo que ela gera de inaugural. Desde questões médicas – como comprovadas formas de transmissão – até mitificações culturais e preconceitos equivocados, ela atravessa permanentemente a entrega afetiva, sexual e social.

Em *Noites Felinas* podemos ver emergir esse contexto de tensão entre continuidade e ruptura tanto pelo viés da doença, propriamente dita, como pelos aspectos histórico-culturais que a emolduram. Mas, para nos debruçarmos sobre essa tensão na experiência narrativa, é preciso retomar a discussão teórica sob o ponto de vista das representações artísticas e produções científicas, campo em que, no aspecto particular do intercâmbio de experiência, essas manifestações trazem muitos elementos para compreensão desse contexto de representação da ruptura. Para isso abro a primeira 'mesa-redonda', que é dedicada a essa diáde no campo da história da arte e das ciências.

V.I.II

‘Mesa-redonda’ 1 – A arte e a ciência gerando rupturas e continuidades

A importância da História da Arte consolida-se neste estudo dando continuidade à elaboração do enquadramento histórico oferecido por Lyotard. Podemos iniciar esse debate por meio do confronto entre três movimentos artísticos do século XIX (Romantismo, Impressionismo e Simbolismo) que serviram de base para a instalação da arte moderna e de toda a noção de pós-moderno – categoria que situa o objeto dessa pesquisa – e servem agora para refletir sobre os alicerces da noção de ruptura.

Em primeiro lugar é fundamental estabelecer a distinção que será utilizada aqui entre Pós-Modernidade e os movimentos artísticos denominados pós-modernistas.

Vimos, em Lyotard, uma conceituação calcada na produção de saber para o período histórico denominado pós-moderno e que, segundo o autor, se inicia no final do século XIX. Aqui, porém, cabe ressaltar que é nesse período – final do século XIX – que surge o Modernismo como estilo de arte e é no pós-guerra (década de 1950) que se consolida o Pós-Modernismo na arte.

Assim, vamos nos referir à era moderna historicamente como o período que se inicia no Renascimento e tem seus estertores no século XIX; e à era Pós-moderna como o período histórico que se alicerça justamente na arte dita moderna e que representa a crise dos valores desse período, incluindo também o movimento posterior denominado Pós-Modernismo.

Mas a Pós-Modernidade seria o período que se sucede ao marco da Segunda Grande Guerra, ficando assim a primeira metade do século XX como um período de transição entre os valores da Idade Moderna que termina e de uma sociedade que será classificada como pós-moderna depois da década de 1950.

Embora as definições desses períodos históricos e desses movimentos artísticos não sejam estanques quanto à cronologia – pois

são concebidos a partir de diversas questões não necessariamente temporais – a concepção de categorias distintas para ambos ajuda a traçar uma metodologia que se pretende interdisciplinar e que projeta um diálogo entre a História e a História da Arte para entender os diversos desdobramentos de ruptura e continuidade.

Não obstante, é preciso esclarecer que a definição de pós-moderno não é unânime e, para muitos, é uma noção inadequada. Contudo, por considerar que sua denominação expõe elementos interessantes a este estudo, optei por utilizar esse conceito no corpo da pesquisa, mas com a preocupação de deixar antecipadamente definido o referencial teórico em que me baseio: a obra de Lyotard.

Feito esse primeiro parêntese em relação ao uso desses termos, podemos nos voltar para o interesse central deste tópico: uma contextualização da crise do sujeito em relação à experiência de continuidade e ruptura. As tensões geradas no campo da História da Arte, nesse sentido, remetem diretamente à narrativa como uma experiência de representação desses aspectos.

A perspectiva simbolista de pensar a arte gerava uma fusão entre forma e conteúdo e foi amplamente contestada pelos formalistas e as demais vanguardas modernistas que inaugurariam o século XX como um lugar de crítica a essa análise do discurso.

No entanto, o *fin du siècle XIX* – como semente para o Modernismo – constituía-se mais complexo do que pode sugerir o estudo apenas da perspectiva simbolista.

Intercruzados e aparentados, dois outros movimentos se relacionam com o Simbolismo nesse período, ambos com enorme relevância para a compreensão do tratamento dado à narrativa pela arte moderna e pós-moderna. São eles o Impressionismo e o Romantismo.

Hauser relaciona o Simbolismo a esses estilos e introduz o dilema vivido pela arte nesse período:

O simbolismo representa, por um lado, o resultado final do desenvolvimento que começou com o romantismo, ou seja, com a descoberta da metáfora como célula germinativa da poesia, e que culminou na riqueza das imagens impressionistas; entretanto repudia

*não só o impressionismo, em virtude de sua visão materialista de mundo, e o parnaso, por causa de seu Formalismo e racionalismo, como também rechaça o romantismo, por conta de seu emocionalismo do convencionalismo de sua linguagem metafórica.*²

Assim teríamos nesse período três eixos de ruptura manifesta para a representação artística: o Romantismo (anterior) com o uso da metáfora de forma alegórica,³ criando um primeiro embate ao discurso racionalista; o Impressionismo, privilegiando a percepção em função do tema, resultando em outra forma de reagir ao discurso vigente, e o Simbolismo, dialogando com ambos na busca do símbolo como substituição à alegoria romântica e ao materialismo impressionista.



A Liberdade Guiando o Povo (1830). Eugène Delacroix.

² Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998, p.923.

³ Como figura de linguagem – no campo dos estudos sobre arte – na alegoria se particulariza o universal e no símbolo se universaliza o particular. Ambos têm a importância de propor representações alternativas ao discurso denotativo. Na obra de Walter Benjamin é enfatizada a alegoria como categoria criadora de expressões mais polissêmicas – de maneira distinta, portanto, da concepção da crítica de arte simbolista

Marco do Romantismo, esse quadro de Delacroix é um exemplo da metáfora alegórica expressa pelo Romantismo. O pintor decide registrar a revolução não apenas por meio de seus combatentes ou de um retrato fiel do campo de batalha. Delacroix inscreve em sua representação uma figura alegórica para representar os ideais republicanos.

O Romantismo é também um período inaugural quanto a uma categoria em particular que surge em sua produção: o sujeito. Talvez, por essa dimensão, esse movimento tenha primado por inserir figuras mais polissêmicas em sua representação (como uma maneira de enfatizar a subjetividade pelo do questionamento da múltipla interpretação da realidade). A preocupação central da arte romântica, em qualquer suporte, é realizar mediante a ênfase na subjetividade, um questionamento da realidade objetiva proposta pelo discurso positivista. O que, junto com diversos movimentos sociais, caracteriza uma crítica à visão de realidade discutida em um capítulo adiante e que se constitui como mais um local de ruptura manifesta.

A metáfora alegórica como embate é apenas um dos meios para essa crise em relação aos processos de representação da realidade e da produção de saber científico na Modernidade. Crise que coloca o sujeito como modificador dessa realidade não mais hegemônica.



A Rua Saint-Denis, Festa de 30 de Julho de 1878 (1878). Claude Monet

Em comparação com a pintura romântica de Delacroix, podemos ver mais claramente, nesse quadro de Monet, a perspectiva impressionista. O deslocamento do tema para a percepção é o princípio essencial desse estilo. Sensações ópticas são mais importantes do que a representação de elementos figurativos (contorno, figura e fundo, etc.). O que importa é o sensorial em sua instância quase que pura, tornando esse movimento outro grande marco na ruptura com antigas formas de representar.

Embora o Impressionismo tenha um enfoque científico, ao se voltar para os processos fisiológicos, é também um movimento de questionamento da realidade mediante a ênfase no perceptivo. Um novo caminho para abordar a continuidade entre o sujeito e seu meio.

Se o sujeito “emocional” do romantismo é preterido nesse movimento, surge, por meio de seus mecanismos de percepção, o sujeito

fisiológico como reorganizador da realidade. O desafio central ainda é a fidelidade entre discurso e objeto, entre representação e realidade. Dilemas diretamente ligados à reflexão da experiência de narrar como uma reelaboração do percebido e, agora, como proposta clara de um movimento para abolir antigas estruturas históricas de visão de mundo que não dão mais conta desse novo contexto.

Descrever não é mais necessário, pelo menos não como na tradição calcada no objeto. O tema é colocado em segundo lugar, e o grande *frisson* é pelos sistemas que traduzirão esse objeto (impressão).

Nessa atenção impressionista podemos destacar também o incômodo com o estático visto por um ponto de vista já influenciado pela fotografia. É no Impressionismo que se exacerba a noção de movimento, tanto pelos enquadramentos que remetem ao movimento de ponto de vista no instantâneo fotográfico (Degas) como pela técnica que expõe as pinceladas e que permite imprimir uma nova impressão de movimento (também referenciado na fotografia).

Essa nova forma de atenção ao movimento traz em si também uma tensão com a representação do tempo, já impregnada pelos avanços tecnológicos que redefinem a relação do homem com seu meio sob um dos aspectos de sua continuidade, a matriz temporal.



The Caresses (1896). Fernand Khnopff

Nesse exemplo do Simbolismo, o pintor belga Fernand Khnopff reitera a necessidade de romper com uma representação realista por meio de uma conotação simbólica em oposição, agora, à alegoria do

Romantismo ou ao materialismo do Impressionismo, começando a caracterizar esse final de século como uma sucessão de *embates* manifestos.

As figuras emergem de um universo onírico em que a associação de elementos remete ao simbólico como figura de linguagem criadora.

Como no sonho, essas representações criam associações particulares que pretendem ir além de seu significado singular. Para o Simbolismo a metáfora que utiliza o símbolo tem uma ligação menos óbvia com seu sentido por não remeter tão explicitamente ao universal – uma oposição estilística à alegoria romântica.

O tempo, nesse contexto onírico, é também alvo de tensões. A falta de referencial temporal dessas imagens busca uma realidade outra, livre também do tempo como limite de representação datando o tema e o objeto.

Essas três formas de representar o mundo esboçam então os primeiros contornos para uma crise das antigas formas de elaborar a realidade que irá atravessar a cultura ocidental até o Pós-Modernismo: a oposição entre metáfora e denotação (Romantismo), percepção e narração (Impressionismo) e símbolo e alegoria (Simbolismo) vai-se constituir como as sementes do que viria a ser denominado Arte Moderna e também como os fundamentos de uma rejeição à representação integrativa da realidade já abordada – a oposição entre o sujeito e o dito mundo objetivo – mas agora passível de uma estruturação clara de ruptura estética.

Para Hauser, nesse outro movimento (Arte Moderna) dá-se o clímax dessa tensão iniciada no século anterior, que podemos ver com clareza na discussão sobre a representação do sentimento de ruptura, reação.

O grande movimento reacionário do século (XX) ocorre no domínio da arte como rejeição do impressionismo – uma mudança que, em alguns aspectos, forma uma incisão na história da arte desde a Renascença, deixando a tradição artística do naturalismo fundamentalmente incólume. É verdade que sempre existiu um vai e vem entre formalismo e anti-formalismo, mas a função da arte como retrato fiel da natureza jamais fora questionada, em princípio, desde a Idade Média. A esse respeito, o impressionismo foi o clímax e o término de um desenvolvimento que tinha durado mais de 400 anos.

A arte pós-impressionista é a primeira a renunciar a toda ilusão de realidade por princípio e expressar sua visão geral de vida através da deformação deliberada de objetos naturais. O cubismo, o construtivismo, o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo afastam-se com igual determinação do impressionismo... Mas o próprio impressionismo prepara o terreno para esse desenvolvimento...⁴

Esses movimentos integrantes da arte moderna vão levar ao extremo à ruptura com a natureza enquanto realidade autoritária. *A arte pós-impressionista não pode mais ser considerada, em qualquer sentido, uma reprodução da natureza; sua relação com a natureza é de violação.* (Hauser, 961).

Incluindo em seus manifestos o tom político de libertação que pressupõe privilegiar a subjetividade em oposição às realidades opressoras, os modernistas acentuam ainda mais essa experiência de transgressão ou subversão.



Personagens Invertidas (1949) Joan Miró

⁴ Hauser, *op.cit.*, p.960.

Quando chegou a Paris proveniente dos EUA, Miró produziu vários quadros no estilo que confirmaria o grafismo tão representante de sua obra.

Eu poderia ter selecionado para esta reflexão qualquer obra dos inúmeros movimentos que se organizaram em torno dessa tensão (as vanguardas modernistas), todos trazendo de alguma forma a manifestação concreta de um sentimento de ruptura. Em Miró, por exemplo, vemos a proposta de violar uma realidade unívoca quanto à representação, dando, de certa forma, continuidade ao embate entre arte e representação discursiva, como descrito por Hauser. Apropria-se, assim, da discussão embrionária oitocentista e coloca como definitiva essa cisão apenas esboçada.

Além disso a arte moderna é anti-impressionista quando renuncia ao belo, propondo-se uma arte “feia”. *Destrói os valores pictóricos na pintura, as imagens cuidadosa e sistematicamente executadas na poesia, a melodia e a tonalidade na música.* (Hauser, 961). E assim dialoga, subverte, em suma, propõe afastamentos, rupturas.

Independente das particularidades dos diversos movimentos que tentam cindir com a tradição artística oitocentista, o que se estabelece nesse início de século é uma ruptura drástica e manifesta com a organização discursiva vigente, propondo mediante os dos diversos movimentos de oposição entre forma e conteúdo uma série de outras dicotomias: imagem e texto, autor e leitor, estética e narração, percepção e elaboração, etc.

Muitas vezes essas dicotomias modernistas eram formas de resistência a uma sociedade em crise, cujo principal embate é a valorização do sujeito, instância particular e original desde o Romantismo. E, por conta dessa subjetivação do mundo, as linguagens seriam *romanticamente* questionadas. Hauser propõe que enxerguemos, na verdade, um gesto *contínuo* de *rupturas*, no sentido de uma sucessão de rupturas que resgatam uma mesma dimensão subjetiva perdida.

... o dadaísmo, um fenômeno do tempo de guerra, um protesto contra a civilização que levara o mundo à guerra e portanto uma forma de derrotismo... O dadaísmo tal como o surrealismo e , com o

*qual concorda totalmente a esse respeito, é uma luta pela expressão direta, espontânea, ou seja, é um movimento essencialmente romântico... Desde o romantismo todo o desenvolvimento da Literatura consistira numa controvérsia com as formas tradicionais e convencionais da linguagem, pelo que a história literária no século XIX é, em certa medida, a história de uma renovação da própria linguagem.*⁵

Ou seja, uma trajetória de continuidades e rupturas historicamente construídas para falar a respeito da ruptura e da continuidade entre o sujeito e a realidade. Essa visão consolida uma rede entre os três vetores apresentados no tópico anterior (continuidade histórica, intersubjetiva e intra-subjetiva).

Para concretizar a ruptura com a linguagem o Modernismo valeu-se também da dicotomia entre percepção e elaboração consciente, colocando por vezes a primeira no campo da estética e a segunda no da narrativa. É nesse aspecto que nos interessam as propostas das vanguardas modernistas, como um marco na atenção à expressão pura em detrimento da narrativa e da consolidação dessa cisão como uma instância teoricamente possível. Se ambas ainda estavam conceitualmente amalgamadas no século XIX, movimentos como o Formalismo Russo e a Arte Moderna não deixariam dúvidas nessa postura para o começo do século XX.

As vanguardas desse período projetam uma revolução formal que almejava uma instância social de libertação. A ruptura definitiva com o discurso instaurado até então era fundamental para essa revolta. E, embora, *a posteriori* relida por teóricos, essa ruptura possa ser considerada uma nova forma discursiva, nos manifestos futuristas, por exemplo, estava clara a intenção de destruição do discurso e não necessariamente a instauração de um novo.

Surge então a arte metapictórica no campo das artes plásticas, a poesia concreta ou, por aliteração, o *jazz* na música e diversas outras expressões que vão buscar na autonomia do suporte um meio de concretizar a revolução contra a linguagem escravizada pelo sentido, ou, pelo menos, um sentido único para uma realidade também única.

⁵ *Idem*, p.963.

Essa revolução artística era diretamente relacionada com revoluções científicas, como o advento da psicanálise e da concepção freudiana de inconsciente; com revoluções políticas, como a Primeira Grande Guerra; e tecnológicas, como a disseminação da fotografia pelo *off-set* e o advento do cinema. Questões sociais, como a reorganização do capitalismo, o desenvolvimento da malha urbana e dos processos de telecomunicações, também contribuíam em sua velocidade para a consolidação dessa crise.

Assim, representavam essas vanguardas, além de uma revolução estilística, a expressão de uma revolução cultural. A preocupação com o tempo é enfatizada também, já influenciada diretamente pela simultaneidade e outras conquistas de representação do cinema.

No entanto, a Arte Moderna, mais do que servir apenas ao fim de uma nova era, parecia concretizar o início de outra, à medida que com ela dialogava tão inexoravelmente por meio do culto à ruptura. E é esse aspecto prioritário da arte moderna que vai ser problematizado, no final da Segunda Grande Guerra, por diversas correntes artísticas que geram o Pós-Modernismo.

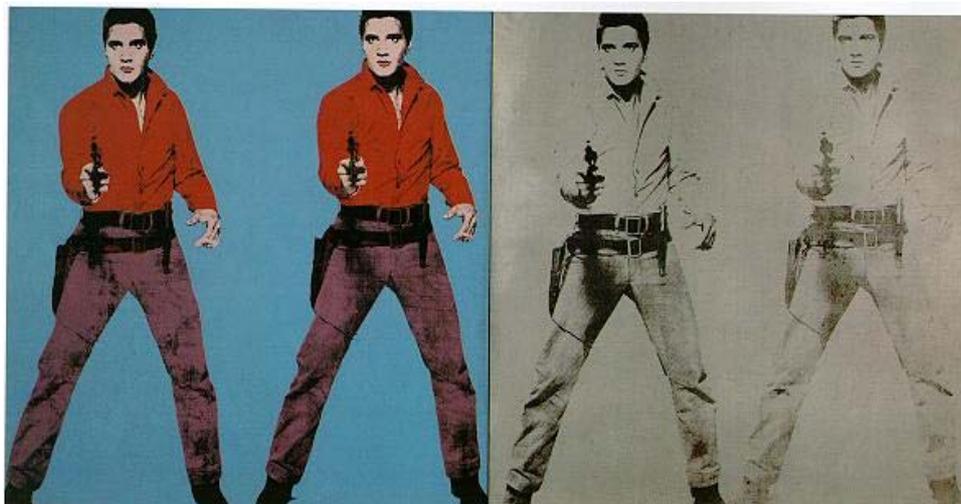
O Pós-Modernismo vai-se deter nesse diálogo implícito nos pressupostos de rompimento revolucionário e questionar, portanto, o sentido original das vanguardas. Os movimentos que surgem nesse contexto vão-se organizar em torno de uma volta a períodos anteriores aos das vanguardas, propondo um diálogo explícito entre diversas escolas, estilos e períodos, como relativização do conceito de ruptura e, em função dessa prerrogativa, do próprio conceito de História. O diálogo que vemos *a posteriori* nas análises de Hauser ou, mais visionariamente, nas reflexões de Benjamin, dá às rupturas oitocentistas e modernistas uma certa continuidade paradoxal.

O pós-guerra colocou definitivamente em xeque as aspirações ideológicas do Modernismo quando criados os museus de arte-moderna e as galerias especializadas. Podia-se comprar um Van Gogh por bilhões de dólares ou ver uma obra dadaísta exposta como uma pintura neoclássica. O pós-modernismo na arte se revela-se, então, uma

problematização da utopia modernista, de sua força revolucionária e de suas conseqüências sociais. Por conta disso, a fusão de estilos era implementada ora satirizando os movimentos anteriores, ora buscando novas formas de questionar os modos de representação.

Além da fusão de estilos, o pós-modernismo irá propor também a mistura descompromissada de materiais e suportes, redirecionando a atenção dada ao material pelas cisões promovidas pelo Modernismo. Os avanços tecnológicos no campo da representação vão possibilitar o desenvolvimento dessas experiências. Assim, se o século começa com a disseminação do cinema e do *off-set*, a sua segunda metade vai ser invadida pela televisão e pela revolução da informática, dando os substratos para uma arte que questiona também a autonomia do suporte, aspecto aprofundado em outra díade.

Assim, tanto por questionar o sentimento manifesto de ruptura utópica como pela continuidade entre diferentes materiais, a condição pós-moderna organiza a tensão ruptura/continuidade sob um ponto de vista mais crítico e menos dicotômico, como pretendo apresentar todas as categorias listadas aqui.



Elvis (1961) Andy Warhol

A *pop art* na segunda metade do século XX vai problematizar os manifestos modernistas, questionando a suposta ruptura com o discurso. O desenvolvimento das mídias de massa no pós-guerra é representado pela ênfase na reprodução e na diversidade de suportes. O tema

reencontra-se com a arte, e a forma figurativa retorna realista – como nas representações antes do século XIX –, resgatando o papel do retrato, como nessa obra de Warhol.

Mas essa figuração consegue ao mesmo tempo expressar as formas de uma suposta realidade objetiva (usando a fotografia como base) e ser manipulada e desautorizada, como nas perspectivas modernistas. Fundindo, misturando e multiplicando, mas deixando evidentes as diversas etapas – figuração e interferência –, de uma maneira complexa que só a pós-modernidade, em um diálogo com a problematização histórica da representação nas artes, poderia gerar.

Assim, se seria complicado colocar no Modernismo a fronteira de uma nova era, esta seria ainda mais difusa no Pós-Modernismo por sua proposta de ruptura na continuidade. Mas o fundamental é poder contextualizar historicamente a relação cultural com o conceito de ruptura.

No trajeto dessa história da representação encontra-se também o desenvolvimento de um capitalismo ligado às forças de produção eletrônica, cujo o grande poder é o poder de consumo. A segunda metade do século XX consolida-se como um período em que o capitalismo gera – por meio dos valores de troca que regem a sociedade de consumo – outras formas de transmissão cultural onde a ruptura é uma necessidade do mercado.

Por sua capacidade de teletransmissão e abrangência, a mídia consolida-se como o quarto poder modificando cada vez mais os aspectos da continuidade espacial. A comunicação instaura-se ao lado da arte, conduzindo diversos elementos pertinentes a essa trajetória de representação, e, depois de tantos dilemas quanto a sua função, chega-se a propagar o fim da arte em detrimento do surgimento de uma nova mediação social: a comunicação. Outra denúncia de ruptura.

Sem pretender deter-me nessa consideração como uma verdade histórica, utilizo-me de sua sentença para elucidar mais um aspecto dessa Pós-Modernidade em relação à sucessão de embates do homem moderno diante de seus processos de representação do mundo.

Para essa contextualização da Arte Moderna e Pós-Moderna, pelo viés da continuidade/ruptura, a obra de Walter Benjamin oferece uma categoria de análise particular, a **barbárie**.

Em ‘Experiência e Pobreza’, Benjamin refere-se a essa tensão descrita entre os estilos do século XX como uma mixórdia, do qual é subtraída *hipócrita ou sorrateiramente...*⁶ a experiência, categoria intimamente ligada à narrativa. Essa condição de pobreza de experiência ele vai denominar de **barbárie**.

Barbárie necessária, que iria gerar o sentimento de ruptura explícito no Modernismo e que é visto pelo autor não como um decadentismo, mas como a proposta de uma nova forma de organização social. E, assim, traduzindo a perspectiva de ruptura das vanguardas modernistas como uma necessidade sociopolítica daquele início de século – destruído pela Primeira Grande Guerra –, o autor vê em 1933 algo que será, em minha opinião, a grande análise da Arte Moderna.

*Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.*⁷

Mais adiante, Benjamin reencontra essa contextualização também quando relativiza o pressuposto de ruptura moderna com um visionarismo que já fala, na década de 1930, sobre o que seria problematizado pelo Pós-Modernismo:

*...é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século.*⁸

É interessante observar nesse texto de Benjamin a clareza de sua análise sobre o Modernismo, o que poderíamos pensar só ser possível com o distanciamento temporal dos movimentos pós-modernistas depois da Segunda Grande Guerra.

⁶ Benjamin, *op. cit.*, p.115.

⁷ *Idem*, p.116.

⁸ *Idem*, p.116.

Se os manifestos modernistas pregavam uma anulação do passado (como Mário de Andrade, em ‘A Escrava que Não era Isaura’, fala de uma mulher antes soterrada pelas tradições e que é exposta nua por um chute energético de Rimbaud), Benjamin consegue outro olhar para sua época e cria outra metáfora sobre esse período:

*...rejeitam a imagem tradicional do homem solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.*⁹

São essas fraldas sujas – intencionalmente esquecidas por Mário em seu manifesto e pelas diversas vanguardas modernistas – que vão acompanhar, segundo o autor, esse homem com a pretensão do inaugural. E talvez seja a ignorância das mesmas fraldas pela cultura de consumo – quando insere no mercado a experiência modernista – que vá levar à crise apontada pelo Pós-Modernismo. Mas são elas – as fraldas sujas de uma época – que a condição pós-moderna precisa problematizar dentro dessa tensão entre romper e continuar que angustia a sociedade no final do século XX.

Assim, podemos, à luz dessa análise desenvolvida em ‘Experiência e Pobreza’, olhar para esses exemplos no campo particular da representação pictórica de maneira a relê-los e reler toda a produção cultural de uma época. Pois, colocados lado a lado, caracterizam a crise da era moderna em relação ao discurso e à experiência narrativa de forma menos cindida, como etapas de um mesmo movimento: uma barbárie cultural cuja pobreza de experiência pode ser revisitada com menos ingenuidade:

⁹ *Idem*, p.116.



*Ao cansaço segue-se o sonho...*¹⁰

E desse sonho nascerá uma forma de narrar inovadora e antiga ao mesmo tempo e, por conta disso, complexa aos olhos dos estudos teóricos que sobre ela se debruçariam.

De maneira paralela ao problema da arte, tão explicitamente discutido por Benjamin e Hauser, a obra de Lyotard coloca o foco na produção de conhecimento, na organização das ciências, ainda identificando a tensão continuidade/ruptura.

Embora na obra de autores como Kuhn essa vertigem epistemológica – que traduz as alternâncias de correntes filosóficas – possa ter um sentido maior de gerar novos movimentos dentro dos antigos por meio de continuidades escondidas, essa própria clareza trazida pelo Círculo de Viena não é senão uma semente de uma crise com a própria noção de crise.

Utilizando a metáfora de uma situação perinatal, Richard Tarnas¹¹ demonstra que Kuhn e Popper traduzem a consciência com os ciclos de uma forma menos evolucionista, mas anunciando algo de inexorável em sua condução:

...a busca do conhecimento sempre ocorre num dado paradigma, dentro de uma matriz conceitual – um ventre que proporciona uma estrutura protetora, que promove o crescimento e o desenvolvimento de uma complexidade e sofisticação – até gradualmente sentir-se a contração da estrutura, como que aprisionada, produzindo uma tensão de contradições insolúveis, culminando com a crise. Aparece

¹⁰ *Idem*, p.118.

¹¹ Tarnas, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

*então algum gênio prometéico inspirado e lhe é concedida a graça de um rompimento interior para uma outra visão que dá ao espírito científico uma nova sensação de estar cognitivamente ligado – religado – ao mundo: ocorre uma revolução intelectual e nasce um novo paradigma.*¹²

O conceito de paradigma revela nas crises suas continuidades obscuras. A visão desse movimento, que Campbell assinala como *religar-se*, pode ser enfatizada como a tal reorganização libidinal da cultura em torno de uma nova visão de mundo e em face da opressão que a reprodução de uma outra pode ter gerado.

O século XX experimenta-se com paradigmas que dialogam com essas crises e, na lucidez para com as mesmas, revela-se por vezes exausto. As rupturas modernistas na cultura e tantas outras manifestações de explicitação dessa característica mutante do conhecimento são, neste estudo, um pano de fundo para um novo processo – talvez também paradigmático – que se exaure da própria condenação prometéica. Primeiramente com a tentativa de descontinuidade e *a posteriori* com o niilismo diante até mesmo da salvadora ruptura. Um religar exausto e pessimista, opaco e condenado, oprimido e inevitável.

Não é à toa que inúmeras obras ficcionais no início do século XX apontarão para um futuro opressor inevitável. É a opressão da liberdade de mudança, um certo *tudo* contínuo que, relido pela cultura de consumo e laicizado, acaba por correr o risco de se transformar em um *nada* descontínuo – o grande problema da legitimação apontado por Lyotard.

John Lecchte em seu compêndio didático vai buscar um olhar sobre esse movimento, traçando um vetor que vai dos autores estruturalistas aos pós-modernos. Para Lecchte, o estruturalismo é o primeiro rompimento com as perspectivas essencialistas que permeavam a produção de saber no Ocidente na Idade Moderna, e no capítulo de abertura desse movimento ele coloca:

Um foco na sociedade como um sistema em que certos fenômenos constituem um 'fato social total', ou na base epistemológica do

¹² Tarnas, *op. cit.*, p.465.

*conhecimento (Canguilhem), começa a deslocar a ênfase de uma explicação essencialista da sociedade ou do conhecimento, para esta como sendo o resultado da natureza estrutural (isto é, diferencial, relacional) desses eventos. A história da ciência, portanto, não é mais a expressão de uma mente; em vez disso, por intermédio de uma configuração epistemológica, a história constrói a estrutura intelectual que a compreende. além disso, alterações na experiência presente de uma sociedade ou de um indivíduo (cf. Freud) alteram o significado do passado. O passado não pode mais ser compreendido em seus próprios termos, porque agora ele deve ser compreendido em termos das preocupações do presente.*¹³

Assim, Lechte descreve os estruturalistas como um começo para os paradigmas apontados acima, que se continuarão nos outros movimentos passíveis de serem reconhecidos por uma perspectiva epistemológica.

A importância dessa visão nesta pesquisa é que autores de períodos e orientações epistemológicas distintas conviverão como parte integrante de um vetor histórico cultural que consolida a Pós-Modernidade. Batkhin e Freud com referenciais estruturalistas, Benjamin definido como moderno e Lyotard como Pós-moderno são algumas classificações duras de Lechte que podem incomodar, mas que me interessam sobremaneira.

Eu os cito da mesma maneira que fiz com os diversos movimentos artísticos desse período: salvos de serem historicistas. Embora seja paradoxal que em um tópico sobre a díade continuidade/ruptura eu me preocupe em me defender do historicismo, é fundamental abrir agora um parêntese que falará da dinâmica que permeia a redação deste estudo: sua perspectiva histórico-cultural.

Esse ponto de partida que considera os movimentos artísticos ou de produção de conhecimento como organizações que justificam essa sistematização só é possível nessa era de paradigmas por conta de uma noção que já explicitarei (p.11): “atenção”.

Atenção é a consciência manifesta de um movimento que passa a ser mais freqüente justamente nesse período que circunscreve o final do

¹³ Lechte, John. *50 Pensadores contemporâneos essenciais*. Rio de Janeiro, Difel, 2002, p.13.

século XIX e o século XX. Atravessados pelo conceito de paradigma, os movimentos intelectuais ou artísticos desdobra-se para definir seu ponto de vista, opondo-se ou congruindo em manifestos explícitos em que declaram sua posição, o lugar de sua fala.

Autores, pesquisadores e artistas organizam-se também em função desses manifestos, consolidando-os, defendendo-os ou se opondo, em um exercício de consciência de balizamentos que só é possível em uma era de crise do essencialismo e em que, portanto, é fundamental elucidar o lugar, a posição de seu gesto ou de seu olhar – adicionando, assim, a dimensão histórica aos Estudos Culturais, e sendo, então, esses lugares, peças de um mosaico e não categorias apartadas.

A existência da noção de uma *atenção* explícita obrigará o historicista a naturalmente fazer o que Benjamin nos provoca permanentemente: “Escovar a história a contrapelo”. Mas é preciso assinalar que, para que esse contrapelo exista, é fundamental a premissa de uma história, de uma organização defendida não postumamente – como se dá com outras eras –, mas em seu próprio fazer, pela consciência da instabilidade não só das antigas visões de mundo, mas também das novas visões de mundo.

Assim, esses movimentos já nascem batizados, com manifestos que os acompanham elucidando, refletindo sobre seu nome, o termo que os norteia. Ignorar um manifesto modernista de Mário de Andrade, por exemplo, como uma atenção clara de afinidade a um movimento, é não ter substrato possível para o contrapelo benjaminiano.

Por isso esta tese se preocupará tanto com as vertentes impregnadas de atenções conflitantes, que vão do final do século XIX ao período escolhido para o estudo – final do século XX – como também com as releituras dessas atenções, que geralmente identificam outras atenções. E isso nos livrará de um historicismo simplista, mas nos aliará a uma perspectiva histórica possível e redimensionada pela própria História.

Essa trajetória de continuidades e rupturas no campo das artes e das ciências com profundos reflexos socioeconômicos, afetará

diretamente, como explicitado acima, o sujeito em suas representações do mundo.

V.I.III

A morte, apenas uma das rupturas da Aids em *Noites Felinas*

Aos meus pais, pelos netos que se dependerem de mim, eles jamais terão.

dedicatória no romance *Noites Felinas*

Para além de uma culpa moral diante dos cânones sociais, essa dedicatória de *Noites Felinas* expressa algo complexo e recorrente na geração do autor e extensamente abordado na 'mesa-redonda': uma angústia com a descontinuidade. Assim, coloca-se essa obra no fluxo de movimentos apresentados então por meio da História da Arte e das ciências.

Um passado (*pais*) que cobra um sentido que lhe deve ser dado por sua releitura e propagação (*netos*). Cyril coloca-se nesse lugar desconfortável de um presente que, em sua cultura, se revela descolado, solto, como propunham os modernistas, e frágil, como eles não pressupunham; incapaz de resignificar o passado e acanhado diante de um futuro sem conexões. Em sua história particular esse estar solto parece agravado pela iminência da morte, que o descola ainda mais da continuidade histórica.

Os anos 80 e o Ocidente em seu capitalismo dito tardio, a consolidação da era digital, os avanços das tecnologias de representação e, junto com tudo isso, a Aids, falam neste estudo de duas décadas em que o pós-moderno assume sua concretude indubitável. O conceito difundido por inúmeros autores como Lyotard desvela-se alheio a modismos e corruptelas. Um sentido explícito, psicológico, sociológico e antropológico atravessa nossa história recente nos dizendo muito sobre o homem e a sociedade neste novo *fin de siècle*, justamente em relação a essa tensão de se continuar e romper.

A tuberculose e a sífilis exterminaram vidas no final do século XIX, e essas experiências terminais produziram obras angustiadas em

descobrir na doença a enfermidade de se estar vivo. Cem anos depois, a Aids coloca os refletores – já controlados por computadores – sobre a revelação já citada de Fontenelle, que, no leito de morte, questionado sobre a angústia de morrer confessa sentir, na verdade: ...*uma grande dificuldade de ser*. Nada mais revelador na experiência terminal do que a doença da própria vida, uma certa crítica ao estilo escolhido para conduzir os dias supostamente eternos.

Em uma canção popular desse período, uma pergunta ingênua e capturada do cotidiano *O que você faria se o mundo terminasse amanhã?* parece revelar de fato uma mudança de ponto de vista, ainda que apenas simulada. Paulinho Moska traduz nessa canção uma mudança gerada não apenas pela urgência, mas também pelo novo sentido que um fim concede a um meio ou a qualquer início. *Trepava sem camisinha...* é uma das respostas dadas pela música a essa pós-modernidade anunciada e vivida diante da Aids.

Bem, mas o que essa mudança de ponto de vista da experiência terminal tem a ver com a narrativa, com o fenômeno de contar histórias?

Tudo, poderíamos dizer nesta altura do estudo, mas prefiro responder, com os referenciais teóricos que permitem a sistematização deste estudo agora em diálogo com a obra de Cyril Collard e as oficinas.

1) A década de 1980 e a questão da continuidade – Além da Aids e de todas as transformações diretamente ligadas a ela, os anos 80 inauguram um período de profundas modificações sociais que continuam na década de 1990. Essas modificações mudam o panorama mundial com diversas rupturas, como:

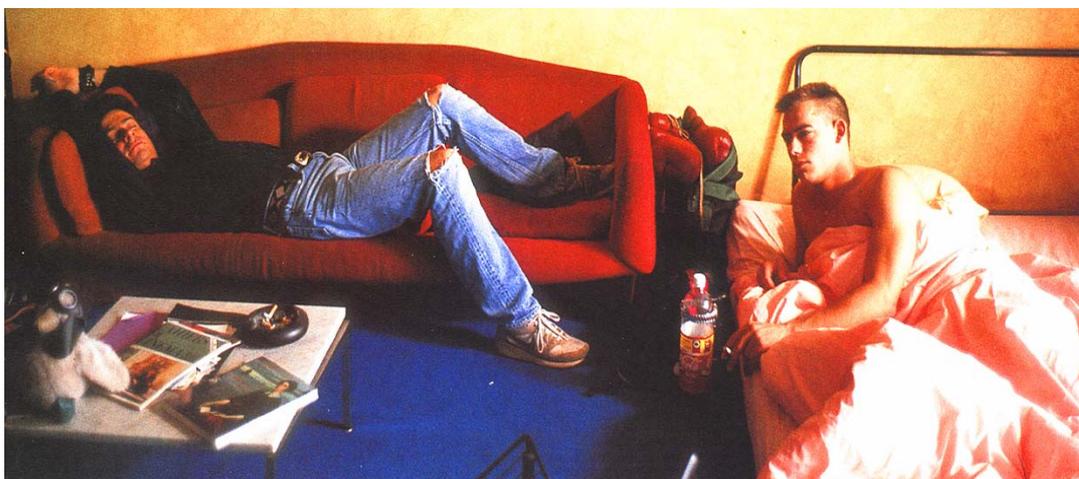
- o fim da guerra fria pela dissolução da grande potência comunista;
- o individualismo neoliberal como uma nova ideologia de vida acarretada pela gradual hegemonia do capitalismo;

- o descaso com as utopias, diretamente vinculado à falência do inimigo político (fim dos regimes autoritaristas na maioria das nações que experimentaram ditaduras na década anterior e fim da dicotomia bélica entre comunismo e capitalismo);
- a substituição quanto ao uso das drogas dos ideais lisérgicos dos anos 70 pelas perspectivas materialistas e esvaziadas de ideologia da geração *yuppie*;
- a alteração das relações sociais face do individualismo vigente;
- a revolução na telecomunicação mediante o desenvolvimento da microinformática e da plataforma doméstica associada aos avanços na tecnologia de conectividade (tevéis a cabo, internet, telefonia móvel, etc.).

Esses acontecimentos sociais montam gradualmente duas décadas de revolução ideológica e estética em relação ao início da condição pós-moderna (décadas de 1950 e 1960). Esse contexto histórico é descrito pelo próprio conjunto da obra de Cyril. Podemos ver essas modificações também nas discussões sobre as outras díades, mas, particularmente neste tópico sobre continuidade, introduzo algumas considerações do autor que ajudam a descrever esse período como uma época de reestruturações.

Em primeiro lugar há uma noção de desordem que Cyril expressa em seu romance lançando contra seu tempo um olhar que denuncia perplexidade. Uma desordem que nos fala aqui (dentro do contexto das tensões) de reorganização também.

Fui para o outro quarto e me deitei. A desordem, o colchão estendido no chão, a sujeira me fizeram pensar no início da década de 80... (p.76)



Nessa desordem, ele faz algumas reflexões mais detalhadas, como o incômodo com um individualismo crescente:

Vejo uma geração de angústia, que se revolta assim que as liberdades individuais são ameaçadas. (p.104)

E revisita a década de 1970 para comparar os movimentos sociais que vê emergirem como, por exemplo, a nova função que a droga assume em um contexto menos ufanista.

Eis-nos em plena década de 70, salvo que, com o extasy, não se pode fazer amor, pois os carinhas não conseguem ficar de pau duro. Anos psicodélicos revisitados, com a AIDS e o sexo seguro (p.168)

Ele consegue em diversos momentos um olhar crítico e implicado diante dessas transformações que organizam o mundo sociopoliticamente. Mas em um trecho em específico, ao analisar um menino de rua imigrante, ele vê em seus conflitos particulares uma metáfora para esse período pleno da fragmentação pós-moderna que é situado a partir da falta de compromissos ideológicos e uma certa desconfiança com as utopias e os projetos da coletividade.

Sinto Jamel perdido numa total confusão. Ele se agarra em alguns pontos fixos, para não afundar. É essa confusão dos garotos de rua,

na qual a colagem de pequenos fragmentos de princípios substitui a ideologia: uma pitada de Islã destilada pela família e por imãs histéricos que explicam aos fiéis que foi Alá que explodiu a nave espacial americana porque não quer que os homens se aproximem muito dele, uma pitada de americanização, com um código verbal, sobrenomes em inglês, Coca-cola e, durante o dia inteiro, a música do Run DMC ou do Public Enemy martelando no ouvido; um pouco de boa consciência planetária, de não-violência e de anti-racismo, mas repetidas agressões à noite, no metrô e nos trens de subúrbio; grafitar seus nomes de guerra em todos os lugares, como um grito, um SOS, inscreve-lo no metrô, nos caminhões, em tudo aquilo que se move e que o faz viajar, ser um fora-da-lei, fazer o que é proibido, mas chamar desesperadamente a atenção da sociedade para que ela te note, sonhar em fazer parte dela, em se tornar artista, gravar discos de rap ou expor, nas galerias chiques, grandes telas cobertas de grafitos (...) Jamel não bebe álcool, é proibido. Mas no que diz respeito à maconha e à heroína, não há problema. Alá deve ter dado permissão. (p.201)

Esse final de século que concede substrato e moldura para sua obra é definitivamente um espelho de sua história. Desde sempre implicado com sua época, Cyril acaba por oferecer um retrato contundente da cultura pós-anos 80 no Ocidente e suas idiossincráticas questões, que serão desenvolvidas em cada díade discutida aqui.

E, inserido nesse contexto fragmentado, acaba por vê-lo esvaziado de um sentido mais mensurável, como se seus dias se organizassem em uma sucessão de datas perdidas. O que o angustia até quanto à possibilidade de encontrar marcos em um era que busca avidamente referências, o que introduz o segundo tópico dessas descontinuidades, a angústia com o tempo:

A cada ano é pior: cada vez menos festas, cada vez mais comércio... Pronto, meia-noite passou, é outro ano. Abraços, gritos, serpentinas, cantos, uma alegria feita de papier mâché. (p.124)

2) As alterações na percepção do espaço e do tempo – As conseqüências dessas transformações sociais na condição pós-moderna para o indivíduo são intensas e complexas. Em *Noites Felinas* podemos observar o autor reincidentemente referendar uma situação em que a fragmentação do tempo e do espaço alteram constantemente a percepção do mundo e as dinâmicas de construção da experiência

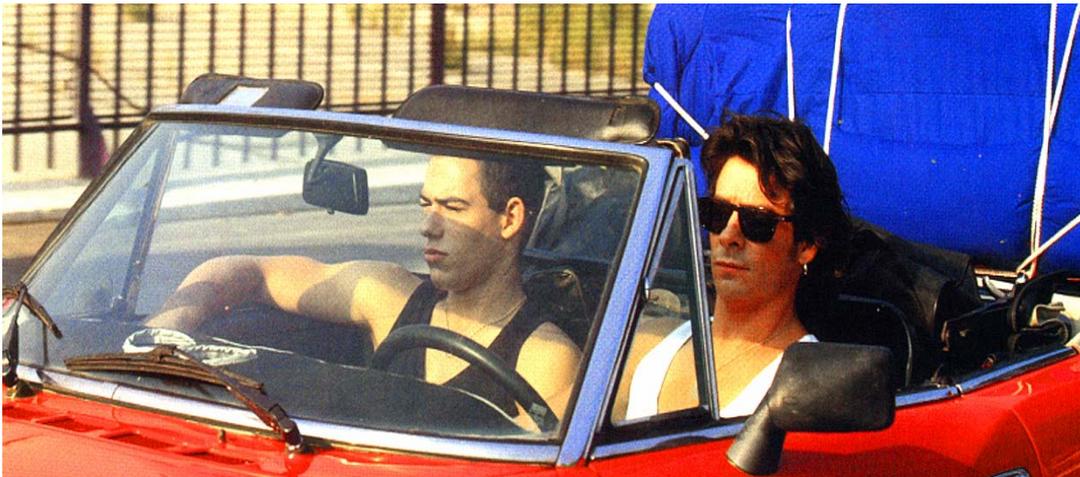
benjaminiana. É a experiência narrativa sendo diretamente afetada por novas organizações da percepção do mundo.

A possibilidade da construção de uma experiência parece impor a tensão da díade e não a vivência unívoca. Podemos voltar ao conceito de deprecimento e rever nele a noção de *história* e *cesura* proposta por Gagnebin, em que uma certa dimensão de destruição temporal concede ao fato sua dimensão finita e por meio desta, sua representação eterna. A fragmentação (cesura) e a continuidade (história) dialogam como ruptura e continuidade tanto com a representação de tempo como com o de espaço.

A velocidade é um primeiro componente contemporâneo que é freqüentemente trazido para redimensionar o tempo. Na primeira página de seu romance, Cyril já anuncia essa perspectiva:

Ela trazia em si o próprio frio lá de fora, multiplicado pela velocidade da moto que a transportara. (p.7)

Essa alteração da dimensão temporal provoca um estranhamento que ele caracteriza por essa metáfora de uma *frieza* que é detonada no objeto de desejo (Laura) maculado por uma exposição prévia à alta velocidade. É como se ela trouxesse da rua uma cicatriz do tempo vivido de forma acelerada. E essa cicatriz pode conceder-lhe uma certa falta de calor, que leio como impessoalidade, uma ausência de profundidade tão comum no olhar que dá a sua geração. A velocidade é uma categoria compulsiva em *Noites felinas*, e podemos ver que Cyril se utiliza no filme de inúmeras tomadas em que a câmera persegue, veloz, o carro do protagonista.



Em uma cena, um carona, incomodado com a velocidade com que Jean dirige, pergunta-lhe sobre essa maneira de dirigir, questionando se ela é circunstancial ou se ele sempre o faz assim. Jean responde acelerando ainda mais o carro. Em outro momento do filme, Jean sai da casa de seus pais depois de um contundente diálogo com sua mãe, e assume na rua ainda mais velocidade. Sofre um acidente ao passar por um cruzamento sem diminuir a marcha e depois culpa o outro motorista, alegando que ele estava andando muito rápido. A velocidade, portanto é um recurso contemporâneo de mobilidade espaço-temporal, mas, sem dúvida, transforma-se em veículo simbólico para diversas pulsões, e o que destaque aqui é uma certa capacidade de nos conduzir a um tempo e espaço abreviados, cada vez mais necessários e terapêuticos.

Essa trajetória de vínculo a uma matriz temporal alterada é também trazido no imediatismo, um desdobramento da velocidade:

Para mim era preciso que tudo fosse imediato. Dizia quais eram minhas preferências; se a resposta fosse não empurrava o outro com um gesto bruto; se fosse sim, eu o seguia até o outro lado da ponte, onde uivava meu prazer sobre os degraus de uma escada de ferro. (p.15)

Nesse caso, o imediato concretiza a superficialidade de um *tempo* que não concede *tempo* para um aprofundamento de questões que precisam dele, *tempo*. O pássaro do tédio de Benjamim parece ter acelerado seu vôo, e nessa mudança estrutural vemos o risco da experiência sem tempo de sedimentar. O próprio desejo sexual organiza-

se em torno dessa premência em que as preferências pessoais são colocadas como circunstâncias inabaláveis em um contexto individualista que retroalimenta a natureza dessas premências.

E essa alteração da matriz temporal é vista muito próximo do problema espacial. A alteração da matriz temporal traz em *Noites Felinas* conseqüências diretas na subversão do espaço, tanto em sua continuidade quanto em sua fragmentação.

Neste trecho é como se Cyril citasse Benjamin. Suas reflexões sobre a relação entre o tempo distendido e a dimensão complexa da experiência – introduzindo nele a relação com a percepção do espaço – parecem dialogar com o autor:

Antes eu tinha a capacidade de não me apressar. Eu me abandonava à vida e, uma vez concluída a experiência, refletia sobre ela. Mas eu já estava animado por um movimento perpétuo: os nativos de sagitário sempre querem estar em um outro lugar que não aquele que estão. Eu via nisso uma espécie de moral de defesa; que me levava a fugir das pessoas e dos lugares, quando contaminados pelo conformismo ou pela ordem estabelecida. (p. 44)

E é a distorção de ambos (espaço e tempo) que gera a tensão entre fragmentação e totalidade, o que nutre diversas angústias no exercício de narrar. A questão apontada em história e cesura como nuclear na construção da noção de experiência é sem dúvida potencializada pela terminalidade enfrentada pelo autor. A terminalidade faz reverberar o deperecimento, que parece oferecer um caminho para perpetuação pela experiência, mas que encerra em si a incômoda finitude ao mesmo tempo.

Eu era movido por um frenesi, uma necessidade de novidades e acabava por não estar mais disponível para mais nada. Essa moral do movimento que, para mim, aparentava ser um instinto de conservação, iria me encerrar na imobilidade absoluta. Para onde ir quando se pensa ter esgotado todos os trajetos? (p.44)

Essa finitude é uma metáfora de uma finitude libidinal também, que Cyril concretiza pela autofagia, tanto do tempo (...frenesi, uma necessidade de novidades) quanto do espaço (...ter esgotado todos os

trajetos). O tempo e o espaço oferecem uma oportunidade narrativa para você se perpetuar contrapondo-se à fragmentação da percepção da vida, a qual coloca em risco essa noção de continuidade da experiência. No entanto, ao mesmo tempo, suas dimensões finitas (do tempo e do espaço) mais à frente o devoram inevitavelmente. O mito de Cronos é a mais perfeita representação dessa tensão que se expressa aqui em um diálogo particularmente angustiado com a morte e a narração: um Deus que o define e o devora ao mesmo tempo.

O tempo parecia feito de duas matérias irreconciliáveis: a fatalidade e a descontinuidade. Eu vivia uma história escrita pelo meu passado, a doença e as profecias de Kheira, mas vivia também a multiplicidade de histórias de vontades e de desejos, ilhotas de acontecimentos que jamais se ligavam uma as outras. (p.79)

Esse Cronos mitológico e essa citação de Cyril são reiteraões da díade que pede permanentemente a referência de história e cesura de Gagnebin.

Podemos estender essa experiência temporal de Cronos para o espaço – com a mesma questão da representação que o faz existir apenas por meio de sua própria finitude. A eternidade respinga suas aflições no espaço, recolocando-o nessa tensão entre continuidade e ruptura como limite para definição da própria subjetividade, tornando-o também motivo de angústia para a experiência.

Para mim o horizonte não passava de uma doença. Sobre essa linha achatada eu via uma imagem de mim mesmo, que se tornara microscópica. No horizonte eu nada mais era do que um vírus. (p.38)

Na oficina, uma cena do filme diretamente relacionada a essa percepção do espaço é destacada por um participante. Ele vê no olhar perdido de Jean em um istmo em Portugal esse problema da finitude espacial e o vê como uma tentativa do personagem de resignificar sua existência a partir do espaço. Vamos poder começar a observar aqui o fato de que aspectos que perdem sua textualidade na adaptação ao filme sejam tão consistentes na leitura durante as oficinas – apesar de nelas só expormos o filme. Essa cena, de uma viagem de Cyril e seu olhar perdido

em uma paisagem, induz o leitor a praticamente uma transcrição de sua fala no romance, citada acima, sem que no filme ela seja transcrita:

TC 00:37:16

C: *No começo ele era muito egocêntrico, preocupado com ele mesmo, com as paranóias da cabeça dele, o drama pessoal dele, e quando aparece ele na ponta do mundo, eu acho que ali era Portugal, se não me engano, foi ver que ele era uma pequena gota ali, inclusive na história da expansão marítima ali era considerado o fim do mundo, mesmo, uma visão que sempre houve muito mais coisa além daquilo.*



É muito instigante perceber que essa leitura de aspectos sutis revela que é como se houvesse um *genoma* da narrativa, permitindo que aspectos que perdem sua obviedade na adaptação ressurgam no olhar implicado do leitor. Como se ele pudesse achar os vestígios do texto mais descritivo que gerou aquela cena mais alegórica. Uma continuidade que observo em diversos momentos das oficinas – alguns descritos aqui – segundo o qual na adaptação de suportes, embora com tantas alterações formais e estilísticas, se mantêm ainda questões nucleares, mesmo que por revelações tão distintas.

Mas, voltando à angústia que nos fornece essa análise, essa erosão da vida espacial e temporal é trazida exemplarmente em um trecho do romance, associando-a definitivamente ao dilema da morte:

Diariamente a erosão tornava cada vez mais tênue a camada de terra que cobria as sepulturas. A poeira dos mortos e aproximava do ar livre, do céu, mas o que significa alguns centímetros diante do infinito do céu? (p. 53)

É como se fosse evocada a destruição da tanatomorfose por meio da metáfora da poeira que se mistura ao ar e da diminuição da camada de solo que protege a sepultura da atmosfera. O centímetro diante do infinito do céu evoca essa destruição de uma existência. A poeira aos poucos destrói o que o divide espacialmente e o que ainda pode caracterizá-lo como indivíduo. É a tanatomorfose que destrói esse receptáculo espacial de nossos organismos, misturando-nos definitivamente ao infinito. O tempo e o espaço finalmente nos consomem nesse viés existencialista.

Essa morte, no entanto, não tem sua representação exclusiva na experiência com a epidemia da Aids, como lembra alguém na oficina:

TC 00:41:36

A: Ele fala isso no filme. Tem um momento que ele diz que ele não pode se deparar com a realidade, ele está mudando a cada dia. Você pega essa frase e, vem cá, discordo. Ele não é único só porque ele tem Aids (...)

Embora esse fenômeno exemplar de ruptura (morte) seja comum a todos, o fato é que sua representação oscila por diferentes fatores, como já descrito nos primeiros capítulos.

O que Cyril coloca no romance como uma resposta a esse comentário na oficina é justamente a especificidade de certas experiências (como a Aids) acentuarem essa questão. Questão que, segundo ele, não é de fácil representação em nossa cultura; nesse universo de dificuldades em encarar a morte. O que se mostra de idiossincrático em sua experiência é o fato de estar forçado a oscilar entre a percepção cultural e essa revelação particular de estar ameaçado por uma doença:

A exemplo do que acontece com toda a humanidade, o absurdo dos meus gestos só adquire sentido porque estou impregnado da certeza de minha imortalidade. Sei também que o tempo está contado, mais do que para todo mundo. (p.183)

Essa especificidade do enfrentamento da epidemia é que gera este estudo, como forma de trazê-lo à tona como idiossincrasia ou como apontamentos de questões mais amplas, sendo ele (o enfrentamento da

Aids) uma situação profícua, mas não exclusiva dessas circunstâncias de redimensionar a vida.

Ao acentuar o problema da representação espaço-temporal na condição pós-moderna, essa especificidade de sua condição de soropositivo potencializa algumas angústias. As conseqüências da experiência de potencialização dessas duas dimensões narrativas em um contexto histórico confuso e oscilante não impedem, no entanto, um movimento tão caro à construção de uma história pós-moderna: o resgate dos rastros, ainda que fragmentados pela barbárie. E, assim, quando Cyril retorna a um antigo apartamento seu, onde agora mora Laura, ele reconstrói seus rastros de uma maneira muito particular, distorcendo esse tempo e esse espaço, tomados agora não mais como ameaçadores, mas como produtores de reminiscências. Faz como Proust, redimensionando o fato por seu resgate, criando, enfim, narrativa.

Ao entrar na casa de Laura tenho a impressão de que estou entrando em minha casa. Ela se instalou no meu antigo apartamento. As paredes e o chão conservam minhas marcas: poeira; sangue; palavras; gestos repetidos ao infinito, na esperança de fundar ritos; imagens de corpos, o meu e o de outros, aprisionados no espelho do banheiro; mijo e merda despejados na privada sempre no mesmo horário. (p.140)

3) A tensão na construção da auto imagem – O risco do amálgama que liga tempo e espaço é vivido também na construção da subjetividade sem soluções satisfatórias para essa díade, ou seja, a percepção da realidade quanto a esses dois aspectos interfere na organização da personalidade desse sujeito pós-moderno e em sua experiência de se narrar. O conselho que Benjamin requisitava, já explicitado em uma citação (p.19), descreve esse duplo movimento de descontinuidade que trafega na dimensão intersubjetiva e intra-subjetiva. Em *Noites Felinas*, Cyril não deixa de identificar uma descontinuidade interna:

Será que eu nascera dividido a esse ponto? Ou então fui cortado em pedaços, pouco a pouco, porque unificado, constituindo um único bloco, eu teria me tornado por demais perigoso e incontrolável. (p.74)

Sou feito de pedaços de mim mesmo espalhados e em seguida juntados não se sabe como, já que é preciso ter a aparência de um corpo. Não passo de um amontoado de células aterrorizadas.
(p.103)

Essa fragmentação tão perigosa quanto à unidade, pode promover uma reação de passividade perplexa:

Sou passivo. Os acontecimentos se encadeiam e eu me submeto a eles. (p.98)

ou gerar uma angústia em experimentar compulsivamente, como já mencionado no trecho acima; um *frenesi* de novidades por ver nos dias uma terminalidade crônica. Essa descontinuidade intrínseca acaba por conduzir a um estilo de vida que nas oficinas foi sublinhado:

TC 00:31:37

S: *Levo a vida dia após dia, essa frase foi dita pelo personagem.*

TC 00:39:26

E: *Viva o hoje, porque amanhã você pode não viver mais. Foi isso que a filha dela fez, viveu hoje até o quanto pôde.*

Mas, se Lyotard nos preparou para reconhecer inovadores meios de legitimação, enxergo em *Noites Felinas* uma legitimação inusitada para essa fragmentação. Cyril vê na melancolia criada por essa dissolução uma nova matéria que amalgama. Só se permite um vínculo por intermédio dessa própria tristeza escondida em sua (do vínculo) ausência.

Quanto a mim, acredito que só estou ligado à vida pelo fio dos nossos sofrimentos. (p.179)

Ou mesmo através da própria busca que gera essa angústia, que nos torna todos novamente vinculados pela ausência de vínculos, que em sua dor gera um movimento de busca pertinente a esse contexto.

TC 00:20:50

J: *Eu acho que o que você tem que fazer é procurar ajuda, nessas horas, pra poder se erguer na vida. É o que ele queria no fundo, mas ele não*

estava conseguindo , ele falava: “eu quero alguma coisa que me motive, que me prenda à vida.”

Essa visão de fragmentação intrínseca é algo que contamina a leitura que Cyril faz das demais personagens. E podemos ver uma nova tensão, especialmente quando uma delas se volta para o outro e nele enxerga a sua própria fragmentação, ficando, assim, obrigada a enxergar, por oposição, essa continuidade por meio do fragmento. Evidencia-se então um *vínculo* social pleiteado a partir da falta de *vínculo*. Mas há também a dor de encontrar esse parceiro de descontinuidade, uma certa Medusa que, ao revelar algo de especular, aponta nessa imagem uma identidade estranha.

Esse garoto é louco. Ou me ama ou apenas quer se arriscar, obedecer o chamado do vazio, desafiar os hábitos. (p.160)

Ela não consegue dormir, vomita a noite inteira: um pouco de álcool, os salgadinhos da amaldiçoada festa, bilis e mais bilis. É a única substância que preenche o vazio dos eu corpo. (p.118)

Mesmo que essa medusa seja tão angustiante, que incite a própria negação da proximidade:

Você tem a impressão de que os acontecimentos são isolados, independentes uns dos outros; eu vejo entre eles ligações que você nem percebe. (p.60)

O que importa é a inserção do outro nessa fragmentação interna, como um vínculo social frágil e questionável, mas, sem dúvida, um elo.

TC 00:41:13

A: ... é viver, pelo menos eu vejo isso assim. A gente aprende do sofrimento, a gente começa a pensar em coisas, a gente se depara com coisas que antes a gente colocava fora da gente e de repente a gente vê na gente.

Essa implicação com o outro é uma leitura identificada de fato, não se pode negar. Implicada em rejeições, afinidades e por vezes até solidariedade. E sua existência nesse contexto também pode transformar os limites espaço-temporais nesse movimento permanente que damos a

nossa experiência em direção a do outro, e vice-e-versa. O que introduz o próximo tópico.

Marc está sem notícias minhas há meses, mas quando me vê na soleira da porta, é como se tivéssemos nos separado na véspera. (p.77)

4) As conseqüências dessa tensão no que o move em relação aos outros – uma última análise da díade deste tópico em *Noites Felinas* é essa intersubjetividade. O dilema da continuidade em relação a sua interface com o outro. No tópico anterior já foi possível ver que o sentimento de fragmentação intrínseco pode ser, quando percebido no outro, uma forma de vínculo social. Essa continuidade na fragmentação do outro, contudo é mais complexa.

A alteridade revela-se lugar inequívoco de um conflito pós-moderno. E, ao mesmo tempo, é ela também matriz indelével do gesto narrativo, em sua possibilidade de intercâmbio.

Nessa obra, Cyril conduz a discussão por meio de algumas características de sua personalidade, incluindo a própria promiscuidade que fala a respeito dessa questão no campo das relações que não se aprofundam em um sentido mais tradicional. Essa profusão de identidades que seu desejo e sua prática sexual deflagram aponta, aliás, a ausência de um autor propriamente dito para sua contaminação:

Eu me perguntava quem me contaminara, mas não censurava ninguém, apenas a mim. Revia os rostos que se misturavam, rapidamente substituídos pela imagem do vírus, esfera eriçada de pontas, arma de combate medieval. (p.22)

Nessa sexualidade partida, que parece impossibilitar a reminiscência de identidades, Cyril vê não só a dimensão fragmentada do outro, mas também uma experiência de continuidade – que ele busca por caminhos bem particulares, mas que tem na sexualidade um canal intenso em sua vida.

‘Corpo e alma’: que palavras infelizes! A alma e o corpo são uma única mesma coisa. Quando Kader me comia, até mesmo em El Esmam, quando o nosso amor já estava terminando, primeiro ele

penetrava meu corpo e depois, para além dele mas no interior dele, era em minha alma que seu pau entrava fundo. (p.44)

E dessa forma ele oscila entre a percepção do outro ora como lugar da descontinuidade e da fragmentação, ora como o aceno de uma possibilidade de comunhão. E o uso do sexo e da escatologia como incremento do contato pelas secreções corpóreas é freqüentemente um veículo simbólico, requisitado para essas oscilações.

...que nada me deixaram além de seus socos, seu esperma ou seu mijo. (p.68)

Após o amor chegamos a um acordo. Eu não usaria mais camisinha., pois Laura queria sentir a pele do meu pinto. Eu também queria sentir tudo dela. Nossa vida culminava, nessa penetração e não permitiríamos que um pedaço de látex revestisse nosso prazer com um véu. (p.79)

Ele cuspiu nos meus lábios, mijeí nas suas mãos e ele esfregou o mijo no meu rosto. Eu esqueci de tudo. (p.74)

Nessa exposição ele recupera todo o simbolismo de ruptura presente na Aids (solução de continuidade), fazendo a questão ampliar-se no problema particular do risco do contágio como um grande impeditivo a essa vivência particular de continuidade:

Aí está: minha doença é uma prisão sem guarda. Pensei em Genet e disse a mim mesmo: 'A doença é o meu presídio, minha Guiana, minha Caiena. Um mundo paralelo que desafia a sociedade, na primeira página dos jornais, e que de vez em quando a encontra, quando o sangue e o esperma estabelecem para o vírus uma ponte aérea. (p.84)

O contágio calcado na continuidade entre secreções afeta diretamente essa construção de sexualidade que é anterior à Aids. A entrega proposta pela escatologia e a exposição de mucosas na sexualidade de Cyril e seus parceiros parece uma conseqüência natural do desejo exacerbado de se continuar, de entrar em contato com o outro em uma cultura tão apartada. O esperma, o mijo e o contato entre as mucosas e peles simbolizam, na sexualidade, uma possibilidade de contato que atravessa o imaginário das pessoas, e, sinceramente

questiono a possibilidade de campanhas técnicas conseguirem revertê-las integralmente. Parece que ignoramos o valor simbólico dessas continuidades, e propomos o uso de preservativos e certas técnicas de prevenção que proíbem o contato com as secreções ignorando esse valor implícito nelas.

Fatos posteriores à obra de Cyril revelam esse problema. Recentemente, já no contexto da disseminação da Aids, têm sido criados grupos que pleiteiam um teste anti-HIV e a construção de uma sociedade fechada, com o objetivo de praticar sexo sem o uso de preservativos, e, portanto, com exposição tanto à mucosa do parceiro como às secreções. Mais recentemente ainda (em um contexto pós-coquetel) foi divulgada a informação de que em Nova York se realizam festas denominadas 'solidárias', em que indivíduos contaminados e não contaminados ferem o corpo e colocam em contato o sangue para distribuir a contaminação, acabando com as fronteiras entre soropositivos e soronegativos e resgatando uma condição de exposição sem esse obstáculo da contaminação. Esses eventos dão seqüência à problemática levantada por Cyril diante de sua doença: é preciso enxergar o sexo em toda a sua dimensão, sem preconceitos e tabus, para poder enxergar nele essa amplitude de funções psicológicas.

Os grupos que tentam homogeneizar-se quanto à soronegatividade e aqueles que tentam comungar o vírus, ambos deflagram uma insatisfação contra essa prisão instaurada pela Aids e que Cyril menciona tão claramente em sua obra e seus gestos, mas que parece tão distante das considerações oficiais sobre as técnicas de prevenção. O intercâmbio de experiência e suas máculas mais ou menos simbólicas precisam ser reconsiderados.

Esse problema do contato em *Noites Felinas* coloca em tensão, ao longo de toda a obra, o desejo entre proximidade e distância como sintomas de continuidade e ruptura, respectivamente. Continuidades e rupturas que têm na Aids e seu risco uma vitrina ampliada de elementos ancestrais, como ética, amor e confiança:

Existe uma força vaga que nos liga aos outros e que nos fez ultrapassar todos os desentendimentos. Que nome dar a ela? (p.188)

Essa angústia da continuidade alteritária encontra também reflexos no campo das relações familiares, onde se reconstrói essa díade como na epígrafe do capítulo, na qual Cyril se culpa pela impossibilidade dar continuidade aos pais por intermédio de netos. Esse comentário é reincidente pela impossibilidade de procriação que a Aids revela:

Não posso mais ter filho por sua causa, nunca mais poderei ter, será que isso não basta? (p.165)

A procriação, que tão bem evidencia a continuidade, é intensamente afetada pela Aids, e Cyril vê nos laços sangüíneos um símbolo de continuidade que ele também identifica nas relações fraternais:

Jamel e Samy se encontravam no sangue. (p.209)

Para além das continuidades sangüíneas e as heranças genéticas, há também a educação e, com ela, as continuidades familiares que influenciam sua construção subjetiva. Um exemplo dessa herança que nos faz continuar é a ameaça de sua mãe ao evidenciar o que ele carrega, apesar de tantos pressupostos revolucionários e subversivos, dos ideais de seu pai:

Você tem uma dívida com o seu pai e espero que não pague.
 – *Que dívida?*
 – *A de ter enfiado as idéias dele na sua cabeça!* (p.92)

Esse papel do núcleo familiar – e de seus elos – é desdobrado por intermédio de vários personagens no romance e no filme; no entanto, uma situação é mais curiosa. Em uma história que aparece ectópica no romance, mas que não é descrita ao acaso, Cyril conta sobre uma mãe que mata os próprios filhos para dar um fim a essa continuidade da descendência, para apagar os rastros de seu marido, que ela abomina:

Você não entende, mas sabe que o que fiz para que ele morresse. No ano passado o pai dele morreu da mesma maneira. Eu jurei que aquele homem desapareceria e, com ele, sua descendência. Consegui. (p.58)

Assim, na família, nas relações afetivas, em uma âmbito social mais amplo, essa alteridade é o território em que se constituirá a tensão entre *ir* e *ficar* que poderá propiciar a dimensão narrativa da vida. Esse outro com tantas implicações é sem dúvida o lugar mais fértil para revelação dessa díade e onde começa um esboço de tensões que sintetizam todas as outras categorias e que geram a última díade: o problema da interação como desdobramento do intercâmbio de experiência.

A condição pós-moderna oferece novas formas de organizar essa interação colocando riscos, ameaças, revelações e novos sentidos, como essa descrição particularmente poética que Cyril faz emergir em sua narrativa e que tanto mostra dessas novas formulações de entrega:

Na primeira noite me deitei na cama de um quarto de hotel e vi uma bíblia em cima da mesa de cabeceira. Eu a abri e a folheei maquinalmente. Na página de rosto encontrei uma declaração de amor que um certo Armand escrevera para uma Juliette que, com certeza, jamais a leria. Outros como eu, a lêem, ocasionais destinatários de um excesso de amor. (p.29)

Essa mensagem escrita em um livro público revela, paradoxalmente, total improbabilidade de eficácia em seu intento de ser lido por 'Juliete' e, ao mesmo tempo, uma esperança gigantesca e irracional que ainda justifica a escrita. Acho esse acontecimento exemplar do problema da continuidade intersubjetiva nesta Pós-Modernidade: uma entrega que revela solidão e encontro em doses muito particulares. Vejo nessa cena o mesmo substrato das relações afetivas *on-line* e do sexo anônimo na pegação, esquivando-me apenas de criticá-los como ausência de contato, mas enxergando inusitados gestos de entrega.

E é essa mesma entrega, confusa e inovadora, que constantemente parece estar por trás de outro gesto poético mais freqüente na obra de Cyril: a ferocidade. Ferocidade que dá nome e

direção a sua história e que, em muitos momentos, revela essa continuidade vivida em limites gerados pela própria angústia de sua complexidade.

Corto seu pau com os dentes, o sangue começa a jorrar, não pára mais de sangrar. O sangue enche minha boca, escorre pelo meu rosto e meu ventre. (p.86)

V.II

Ficção e Realidade

V.II.I

Hierarquia ou anulação

Contrariamente ao que se diz, aos vinte anos é que somos realistas. Com o passar da idade nos compomos, adoçamos, filtramos. Eu amava aquele realismo, cirúrgico, pornográfico. (p. 132)

É da reflexão de Lyotard sobre a deslegitimação dos processos de representação da realidade que surge essa categoria pertinente ao estudo da narrativa, encontrando fortes ressonâncias em *Noites Felinas* e, de uma forma mais ampla, em todas as obras pesquisadas.

A realidade objetiva colocada em xeque pelos processos de representação e produção de conhecimento, tão discutida no tópico anterior, é uma questão diretamente relacionada à experiência narrativa, sobretudo quando essa coloca a dicotomia entre o real e o ficcional, o que faz com frequência.

Em sua obra sobre a condição pós-moderna, Lyotard defende os jogos de linguagem como uma forma de organização da produção de conhecimento que problematiza a hegemonia da ciência como saber denotativo. Mas, como já apontado, essa reflexão não coloca o autor em uma perspectiva de anulação de uma em detrimento de outra. Parece haver apenas uma condução histórica que problematiza essa tensão nas expressões do saber de forma exemplar nessa época. Exatamente o que Ítalo Moriconi ressalta na não feitichização dessa nova condição – descrita a seguir – e que talvez tente precaver algumas leituras que são

feitas dessa tese e que colocam o pós-moderno como o lugar da anulação peremptória do real objetivo.

Por outro lado, na obra de Benjamin essa questão aparece quando defende a alegoria como figura de linguagem em seu 'Prefácio para o Drama Barroco'. Podemos identificá-la também em outros textos em que ele propõe a narrativa como o ato de organizar reminiscências, de lidar com o passado e transmiti-lo, como um conselho de alguém no leito de morte – que por isso terá naturalmente um referencial biográfico. Nesse mesmo espaço de reflexão, ele também vê a possibilidade de essa experiência ser transmitida pelo fabulário da tradição oral, mesclando, assim, essas duas instâncias de representação: o factual do biográfico transmutado em conselho na moral do fabulário ficcional. A valoração das instâncias formais de informação, como o jornal, por exemplo, é outro espaço em que essa tensão é esboçada, como um indício de objetividade que torna o discurso impessoal e distante da subjetividade. E esse aspecto, já comentado no referencial teórico, é que faz com que muitas vezes seja acentuada a leitura de uma hierarquia formal.

Assim também, em diferentes estudos sobre a narrativa, percebo essa reincidência em abordar a questão da realidade/ficção ora conduzindo ao corolário de que não existe realidade objetiva, e por isso todo gesto discursivo é ficção, ora hierarquizando um tipo de produção (ficcional) sobre outro (real), se já aceitos como gêneros discursivos.

No entanto, em *Noites Felinas*, a leitura de ambos os autores me pareceu um ponto de partida a ser desdobrado em outras reflexões mais próximas da obra e que recolocariam essas análises em uma situação menos dicotômica.

Em *Noites Felinas* vou encontrar alguns aspectos que permitem a continuidade da discussão em uma direção original. Na leitura da obra relaciono cinco aspectos específicos que considero intimamente ligados a essa discussão:

- 1) o não-compromisso de separar nitidamente a factualidade biográfica de sua obra ficcional tanto no romance quanto na adaptação para o cinema;
- 2) os veículos de comunicação mediando a elaboração da realidade e colocando o autor em uma posição ainda mais complexa quanto à representação do real;
- 3) a mentira mais ou menos consciente que se associa a um padrão ético esvaziado de uma geração em crise com ideologias ou pelo menos distante da idéia de uma verdade legítima;
- 4) a marginalidade de certas condutas sociais que criam uma perspectiva de farsa e colocam os indivíduos em esferas de experiências não compartilhadas, por isso respingadas de matizes ficcionais, apesar de biográficas;
- 5) o uso de drogas como um filtro para a realidade.

E é preparando a discussão desses aspectos que abro então a segunda ‘mesa-redonda’, propondo um diálogo com outros autores.

V.II.II

‘Mesa-redonda’ 2 – O real filosófico e os gêneros discursivos

Partindo da reflexão instaurada pela condição pós-moderna quanto aos jogos de linguagem como legitimador das produções de conhecimento, poderia conduzir toda a reflexão para um desfecho monoparadigmático, utilizando para isso a sentença que estabelece que a experiência objetiva não existe, e, sendo assim, a noção de realidade em si é mera fantasia. Como parece fazer, por exemplo, em *Natureza e Espírito*,¹⁴ Gregory Bateson. O autor, atravessado por essa condição pós-moderna, reserva o menor tópico de seu estudo para essa discussão, onde resume uma concepção bastante aceita em diversos ramos da filosofia de que toda experiência é subjetiva, já que *A experiência do*

¹⁴ Bateson, Gregory. *Natureza e Espírito*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

*exterior tem sempre como mediadores determinados órgãos dos sentidos e os carreiros neuronais.*¹⁵

Mas, logo adiante, na pequena redação, o mesmo Bateson surpreende e problematiza essa questão deslocando-a do campo da Filosofia e trazendo-a mais próxima da Psicologia e dos Estudos Culturais com a consideração não menos consensual de que *No entanto, ...a nossa civilização está profundamente baseada nessa ilusão.*¹⁶

Bateson, pinçado aqui nesse pequeno trecho, produz em sua obra uma reflexão de fato pós-moderna. Ele situa o problema considerando seu contexto filosófico, mas coloca-o em diálogo com os diversos níveis de representação social do mesmo, reconstruindo-o com diversas camadas de organização. Outros autores, como Canclini, vão fazer o mesmo, relativizando as fronteiras dessas condições históricas (modernidade, pós-modernidade, etc.), demarcando a importância de suas categorias para justamente observar suas inserções sociais e seus paradoxos. Na publicação de *A Condição Pós-Moderna*, de Lyotard, Ítalo Moriconi também nos alerta para a perspectiva de não inculcar na tese do autor algo que ele não defendia e que, na verdade, se opõe à própria reflexão.

Lyotard escreveu um livro sobre a condição pós-moderna e não sobre o pós-moderno. Nos anos 80, falar em pós-moderno como algo pronto e acabado era um sintoma de abordagem fetichista, estilo 'Nova Era', que ia completamente contra o espírito do texto de Lyotard. O filósofo irritava-se profundamente com esse tipo de apropriação de seu pensamento, bastante comum entre intelectuais 'pós-modernistas' norte-americanos.

... Daí a centralidade do termo condição. Um termo nada ingênuo, que opera uma fusão específica entre elementos de kantismo e marxismo. Lyotard sempre foi o mais eclético dos filósofos de 68.¹⁷

É nessa relativização sintetizada na obra de Bateson e nas considerações de Moriconi que encontro o ponto de partida para minhas categorias de análise.

¹⁵ *op.cit.*, p.37.

¹⁶ *Idem*, p.37

¹⁷ Lyotard, *op. cit.*, orelha.

Como discutir o problema da oposição entre ficção e realidade sem ser engolido pela questão e sem que ela engula a tese que se pretende outra? E, por outro lado, como não ser reducionista com algo que aparece tão inquietante nas obras que pesquisei e que, como categoria, tanto pode falar sobre a experiência humana de contar histórias?

Bateson continua a clarear a discussão quando adiciona ao problema da percepção sensorial o problema da representação discursiva. A partir do princípio de Alfred Korzybski de que o mapa não é o território e o nome não é a coisa nomeada, Bateson nos esclarece que:

*A distinção entre o nome e a coisa nomeada, ou entre o mapa e o território é talvez de fato feita só pelo hemisfério dominante do cérebro. O hemisfério simbólico e afetivo, normalmente situado do lado direito, é provavelmente incapaz de distinguir o nome da coisa nomeada.*¹⁸

Utilizando esse pequeno grande deslocamento feito pelo autor entre percepção sensorial e representação (mapa ou letra), encontro outro autor muito envolvido com o conteúdo de minha dissertação de mestrado: Umberto Eco. Em seu ensaio *Seis passeios pelo bosque da ficção*¹⁹ que também enfrenta o tema, Eco nos lembra de Platão ao mostrar como já em *Crátilo* está claro que uma palavra não representa uma coisa em si, mas uma fonte ou o resultado de uma ação. Sendo assim, parece que independente da sofisticação dos suportes que permitem acentuar a discussão sobre o real, quando voltamos aos alicerces da filosofia ocidental, encontramos já a semente da tensão entre realidade e ficção colocada em um recurso primevo: o discurso.

Se a Filosofia começa a discutir o real a partir da interferência do próprio discurso usado para representá-lo – inicialmente com o conceito de um mundo das idéias no ideal platônico –, seu trajeto propõe inúmeras outras questões, mas chegaríamos até os “Jogos de Linguagem”, de Wittgenstein, reincidentemente colocando o homem em face do conceito indissociável de sua natureza discursiva. Seja como

¹⁸ Bateson, *op.cit.*, p.35

¹⁹ Eco, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Editora Schwarcz LTDA., 1994.

instrumental apartado e ineficiente para representar o mundo, seja ele mesmo (discurso) como próprio produtor de um mundo.

Assim, delinea-se nessa tensão um duplo movimento de aproximação e distanciamento de algo. É como se a subjetividade se constituísse nesse constante fluxo com duas direções mais evidentes. Aproxima-se e distancia-se do alteritário, e, dessa perspectiva, constroem-se ambas, tanto a noção de real objetivo quanto a de ficcionalidade.

Ainda no mesmo ensaio, ao abordar a origem etimológica de “*antrophos*” (homem), Eco informa ser a palavra uma corruptela de um sintagma mais antigo que significa ‘aquele que é capaz de **reconsiderar** o que viu’. Nesse momento Eco retoma a perspectiva interpretativa do homem presente em *A Obra Aberta*,²⁰ e que aqui nos instiga a repensar o papel da natureza narrativa do homem como pressuposto de uma organização inevitavelmente narrativa da realidade.

Mas o que me interessa sobremaneira nessa visão é o **reconsiderar** o percebido como uma categoria sintonizada com um limite colocado por esses diversos autores nas conceituações sobre o real. Reconsiderar, na obra de Eco, pressupõe uma construção narrativa, em que os fatos são agrupados de uma determinada forma para gerar um sentido maior do que a simples soma de seus sentidos isolados. *Ninguém vive no presente imediato; ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito)*.²¹ Reconsideramos, em suma.

Sendo assim, cabe notar que essa não-realidade inerente ao discurso, em que o homem reconsidera o real, apesar de nos aproximar das categorias de análise propostas pelo tema, pode, sim, nos seduzir novamente no sentido do postulado de responder a nossa pergunta com a amalgamadora resposta: não existem limites entre ficção e realidade; tudo o que é percebido é ficção devido a esse reconsiderar, e, assim, o real é o resultado das diversas possíveis alteridades perceptivas e discursivas.

²⁰ Eco, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

²¹ Eco, Umberto. *op. cit.*, 1994, p.136.

No entanto, essa resposta parece frágil diante da complexidade de formas que esse recontar assumiu em diversas culturas ou da própria intenção de não contar por parte de algumas vanguardas.

Sendo assim, proponho um duplo estágio de discussão; o primeiro momento de ordem filosófica, coloca o real como instância discutível por conta da representação do mundo pelo homem – seus processos perceptivos e sua capacidade interpretativa – diretamente relacionada com os jogos de linguagem. O segundo, menos ontológico, *reconsidera* esse *reconsiderar* como capacidade narrativa e não ficcional, e vai debruçar-se então sobre as formas narrativas buscando nuances de experiências que se distinguiriam como reais ou ficcionais para o sujeito e para a cultura. Ou, ainda, diversos matizes de combinações possíveis para essas práticas funcionalmente diferentes, aproximando o problema da realidade/ficção do campo dos Estudos Culturais.

Em outras palavras, o homem e sua capacidade de reconsiderar criam histórias e representações para um real filosófico; no entanto, a distinção entre as experiências de um autor de biografias e de um romancista, entre os afetos envolvidos em uma matéria jornalística e num conto fantástico, entre a tensão colocada no horário do telejornal e a que se apresenta no horário da telenovela ou a de um autor do século XIX e aquela dos aqui estudados ainda precisa ser percebida em suas especificidades, criando permanentemente novas categorias para o real e o ficcional, apesar das eternas sombras na caverna descritas por Platão.

As diferenças, éticas, estilísticas, afetivas definirão então o problema na contemporaneidade e, dentro da análise da produção cultural discursiva, falarão também a respeito da experiência subjetiva com essas especificidades.

Encontramos então Benjamin na distinção possível entre informação e narrativa, pelo maior ou menor grau de desejo cultural desses gêneros em representar a realidade objetiva. Encontraremos também Lyotard em sua oposição entre saber denotativo e saber narrativo por conta de diferentes níveis de comprometimento em representar o real de forma objetiva.

Desdobrados nessas duas instâncias, o real e o ficcional ontológico que abordamos no início estarão sempre em diálogo com suas representações culturais – que podem obedecer a classificações de mercado ou, até mesmo, acadêmicas.

Para continuar nesse sentido, permito-me trazer o outro autor que toca essa especificidade trazida pela cultura. Trata-se de Freud em seu texto *O Estranho*,²² obra que se inscreve na transição já apontada por Lyotard (final do século XIX e início do XX) e, portanto, de relevância contextual para o recorte do tema e que, além disso, traz o problema da morte para essa categoria de forma particular.

A importância psicanalítica do conceito de estranho não me interessa aqui, mas podemos retirar desse momento específico da obra do autor, em que ele se permite um pensar estético, contribuições para esta análise.

Um dos elementos que vão ser usados na definição do estranho é a noção de “duplo”, resumidamente, é a duplicação, divisão ou intercâmbio do eu (*self*). Freud apresenta, por meio da obra de Otto Rank, exemplos de “duplo” presentes nas experiências com espelhos, sombras, com as crenças na alma e com o medo da morte: o “duplo” surge no homem primitivo como uma segurança contra a destruição do ego, uma energética negação ao poder da morte pela representação do *Anima* – tendo sido a alma imortal o primeiro exemplo de “duplo” do corpo. Freud estende ainda mais a questão do duplo, como na representação simbólica dos sonhos, mas acaba por categorizá-lo como oriundo do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo.

No entanto, quando essas etapas são superadas – como pelas culturas racionalistas e seus conceitos de maturidade – o “duplo” torna-se, em vez de um protetor contra a alteridade assustadora da morte, seu estranho anunciador. Essa sobreposição do intelecto a uma construção primitiva estaria, para Freud, nas bases de uma forma de conceituação do estranho: algo que era familiar e que perde esse aspecto, e, então, se torna assustador.

²² Freud, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud (CD-ROM)*. Volume XVII – ‘O Estranho’, Imago, 1919.

A concepção animista do universo corresponde, para o autor, a uma supervalorização narcísica do sujeito, de seus próprios processos mentais, pela crença na onipotência dos pensamentos, e também um estágio de desenvolvimento em que esse homem se empenhou para evitar as expressões manifestas da realidade, especialmente aquelas, como a morte, que fugiam ao controle do homem sobre essa realidade.

Para Freud essa expressão foi, como já citado, reprimida pelo intelecto; todo homem porém, em algum estágio de sua evolução, viveu esta experiência e, por conta disso, às vezes a repressão falha e o antes reprimido emerge como estranho. Esse choque vai denunciar um momento de “supervalorização da realidade psíquica em comparação com a realidade material – um aspecto estreitamente ligado à crença na onipotência dos pensamentos”.

Apesar da evolução da importância das funções ditas intelectuais em nossa cultura, da valorização da razão em detrimento dessas acepções primitivas, Freud considera que nem tudo que preenche essa dimensão (invocadora de desejos reprimidos pelo intelecto) é, por conta disso, estranho. É nesse ponto que seu artigo encontra nossas preocupações. Para Freud a ficção é o gênero de discurso que permite desrepressão do intelecto sem gastos de energia e no qual experiências ancestrais surgem sem a criação do “estranho”. É como se houvesse uma instância criada culturalmente para a vivência desse ponto de vista.

*Os contos de fadas adotam muito francamente o ponto de vista animista da onipotência dos pensamentos e mesmo assim não consigo imaginar qualquer história de fadas genuína que tenha em si algo de estranho.*²³

Mais à frente Freud relativiza o ponto de vista, definindo que é um novo **estranho** esse **não estranho** da ficção. Ele possui a mesma substância constitutiva de desejos reprimidos, mas na ficção assume nova consistência.

Quase todos os exemplos que contradizem a nossa hipótese são tomados do terreno da ficção, da literatura imaginativa. Isto sugere

²³ *Idem, ibidem.*

*que devemos distinguir entre o estranho que realmente experimentamos e o que simplesmente visualizamos ou sobre o qual lemos.*²⁴

Dessa forma, ele define formas distintas de viver o estranho, a primeira calcada na eterna relação do homem moderno com suas experiências primitivas, como a representação do universo animista:

*Nós – ou nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, superamos esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. (...) A coisa toda é simplesmente uma questão de ‘teste de realidade’, uma questão da realidade material dos fenômenos.*²⁵

A segunda, por intermédio do estranho presente na experiência de desejos recalçados.

*A situação é diferente quando o estranho provém de complexos infantis reprimidos, do complexo de castração, da fantasia de estar no útero etc. mas as experiências que provocam este tipo de sentimento estranho não ocorrem com muita frequência na vida real.*²⁶

E, uma última definição que o autor toma a cautela de colocar como uma categoria ainda mais distante dessas noções importantes para a psicologia, o estranho ficcional:

*O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade.*²⁷

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

Colocando à parte o estranho da ficção, Freud vai permitir considerações importantes mais à frente. Em primeiro lugar, quanto ao autor:

O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares ou afastar-se delas o quanto quiser. ²⁸

e, posteriormente, em relação ao leitor:

Nós aceitamos as suas regras em qualquer dos casos. Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. ²⁹

Fato é que a ficção propõe culturalmente esse caráter lúdico de não precisar sofrer um teste de realidade. Assim, mesmo que se submetam algumas realidades às fraudes, elas se distinguem das ficções porque lá a fraude não seria encoberta, pois não é uma categoria pertinente.

É óbvio que a distinção colocada por Freud no campo da psicologia é apenas um enfoque para a construção desta discussão, mas creio ser útil, como resistência à visão redutora de todo reconsiderar como peremptória ficção. E – sendo esse texto de Freud datado do período que aqui nos interessa como recorte de produções do conhecimento que forjam a condição pós-moderna de Lyotard – utilizaremos sua referência para ajudar a construir esse mosaico de reflexões, em que a legitimação do conhecimento não pode mais buscar uma instância única, mas a polifonia das obras de um determinado tempo.

A visão animista de mundo que se encontra supostamente invadida pela razão no final do século XIX é sem dúvida uma circunstância reincidente em diferentes abordagens teóricas do período, e é dela que vão surgir categorias que pensam a produção narrativa em gêneros dicotômicos entre o real e o ficcional.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

Mas, na segunda metade do século XX, especialmente nas duas últimas décadas, podemos voltar a refletir sobre esses pressupostos e encontraremos uma sociedade que organiza essa razão em diferentes contextos: já solapada pela revolução modernista, já desconstruída pelos movimentos pós-modernistas, redistribuída e reproduzida pela mídia de massa e associada agora a avanços tecnológicos de produção que continuamente recolocam esse estranho freudiano.

Dessa primeira 'mesa-redonda' posso listar alguns caminhos afins nessa categoria.

- A condição pós-moderna aponta para uma crise dos esforços de representar de uma realidade objetiva, valorizando paralelamente os jogos de linguagem que inexoravelmente constroem essa noção.
- Apesar da impossibilidade de sua representação e das angústias geradas por esse limite, podemos encontrar o registro do real em oposição ao ficcional em diferentes contextos da cultura como uma representação reincidente.
- Um dos aspectos que nutrem essa oposição é a circunstância da prova. O evento caracterizado como real é submetido a testes que pretendem evidenciar fraudes, enquanto a experiência ficcional se reserva culturalmente à liberdade da não prova.
- O resultado do teste não garante a confirmação, e talvez seja a circunstância repetitiva da fraude que caracterize a condição pós-moderna de descrédito da realidade, mas que não inviabiliza ainda o

jogo da prova em algumas instâncias culturais.

Diante desse problema da prova como categoria ainda renitente para a representação da realidade, podemos observar claramente no mercado essa circunstância. Algumas experiências, nitidamente pós-modernas, como o documentário de Eduardo Coutinho *Santo Forte*,³⁰ têm um papel de denúncia, quando os entrevistados aparecem sendo remunerados. A mesma denúncia surge no programa piloto de Marcelo Tas,³¹ que mostra os bastidores da programação televisiva, especialmente dos programas com alegações não ficcionais (telejornais e programas políticos). Ambos trazem em si esse ideal de questionamento das provas que se pretendiam absolutas.

Já as manipulações do real por programas simulados como *No Limite*,³² ou as entrevistas compradas do *Ratinho*³³ parecem valer-se dessas categorias para gerar uma reafirmação paradoxal da realidade objetiva, reforçando as dicotomias agora não mais como postulados estilísticos, mas sim como atrativos de mercado.

Sendo assim, nessa mixórdia pós-moderna de desconstruções denunciadoras e reafirmações mercadológicas, as obras dos portadores do vírus da Aids trazem aspectos muito idiossincráticos que nos recolocam o problema.

Em primeiro lugar, o conjunto da obra traz um volume muito maior de narrativas autobiográficas em detrimento de obras passíveis de serem classificadas tradicionalmente como ficcionais. E, por conta dessa segmentação, as obras dos soropositivos nas duas últimas décadas do

³⁰ Nesse documentário, Eduardo Coutinho inclui cenas em que aparece remunerando as pessoas que deram depoimentos, denunciando seu próprio esquema de produção e, nele, as prerrogativas realistas ou de tradução do real de um documentário.

³¹ Em um evento realizado em 2001 pelo GIPS e intitulado Mosaico, Marcelo Tas exibiu o piloto de um programa que nunca foi ao ar e que desnudava os bastidores da produção televisiva. Nesse primeiro programa o alvo era os *teleprompters* que permitem que jornalistas e políticos discurssem com propriedade olhando para a câmera quando na verdade estão lendo nesse equipamento. Mostrando o funcionamento do aparelho para inúmeros espectadores que o desconhecem, ele denunciava um esquema por trás da realidade pleiteada por esses programas.

³² *Reallity show* exibido pela Rede Globo de Televisão em 2002.

³³ Programa de auditorio do SBT.

século XX são analisadas em muitos estudos em função dessa prerrogativa. É essa característica não ficcional *a priori* que aparece como tensão para crítica literária feita em *Os Perigosos*,³⁴ de Marcelo Secron Bessa. Em sua tese de doutorado – também sobre narrativas produzidas por soropositivos diante do enfrentamento da Aids – Bessa apresenta esse problema, de uma certa forma, até como caminho para balizar seu objeto de estudo: literatura produzida por portadores do vírus HIV.

É evidente em seu estudo o recorte feito na literatura e, para deixar consistente esse universo de observação, Bessa organiza uma discussão em que a literariedade de um texto possui paradigmas passíveis de serem dimensionados mediante vários elementos, em meio aos quais encontramos a tensão entre romance realista e ficcional agregada à discussão do autor incidental e do autor literário, tecnicamente profissional.

Para desenvolver essa discussão Bessa vai se apoiar basicamente em Flora Sussekind³⁵ e Silviano Santiago.³⁶ Nos textos críticos de ambos coloca-se novamente uma degeneração da narrativa nos anos 80 em função da substituição do caráter ficcional das obras literárias por uma febre biográfica (Sussekind) e uma oposição entre narrativa ficcional e narrativa jornalística (Santiago).

Ambos determinam um gênero não submetido culturalmente às provas (narrativa ficcional) em oposição a outro naturalmente vinculado a uma idéia de prova, relato, verdade, em suma, realidade (jornalismo e biografia).

Santiago, em seu texto 'O Narrador Pós-Moderno', apóia-se em 'O Narrador' de Benjamin para falar sobre a valorização da informação objetiva em detrimento da narrativa ficcional como um sintoma pós-moderno. Santiago aparece em *Os Perigosos* por dar continuidade em sua obra à trajetória apontada por Benjamin, em que o romance

³⁴ Bessa, *op. cit.*, 1991.

³⁵ Sussekind, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista Brasil*, Rio de Janeiro, ano 2, n.5.

_____. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

³⁶ Santiago, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In _____. *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

demonstra o declínio da narração por uma gradação do subjetivo para o impessoal.

Se Benjamin aponta a narrativa ficcional de Nikolai Leskov oposta ao romance do século XIX, Santiago acrescenta a ambos o jornalismo como a mais recente instância da desvalorização da experiência pessoal em função de uma preocupação crescente com a descrição de uma realidade neutra, impessoal. Nos primeiros capítulos desta tese comentei os riscos de olhar, na obra de Benjamin, para essa crítica ao romance isoladamente, sem contextualizar a teoria benjaminiana sobre a narrativa. Em *Os Perigosos*, essa tensão entre estilos é desdobrada em parceria com as reflexões de Santiago, que vão em uma direção diversa a este estudo por várias razões.

A mais importante é a de entender, como já expressei, que a oposição entre romance e fábula em Benjamin é de cunho essencialmente histórico. Já mencionei a influência da crítica formalista do início do século e, a partir dela, a reflexão de que, por mais que pensemos na obra de Benjamin como visionária, temos que levar em conta os matizes dessa forma de construção crítica em alguns de seus textos. Na verdade, é esse mesmo contexto histórico inexorável presente em algumas de suas colocações que faz com que sua obra seja visionária, por transgredir-se em seu próprio texto, desdobrar-se em sua própria obra. Benjamin desnuda o futuro ou até o extemporâneo pela maneira atávica como se coloca diante de seu presente – não se esquivando de ser atravessado por ele! Benjamin parte de seu contexto na oposição que faz nos suportes, mas expande-o pela dimensão subjetiva.

A releitura de alguns autores que, por conta da transversalidade de sua obra, se tornam imprescindíveis a outras épocas parece por vezes macular justamente o que a redimensiona: o lugar de onde ela vem e o fato de que só esse lugar pode de fato constituí-la como transgressora. A descontextualização histórica de uma leitura em uma tese científica só não pode ser pior do que a fragmentação estruturalista de uma obra sem essa intenção.

É assim que reitero a necessidade de redimensionar a discussão entre romance e narrativa em Benjamin para não tingir sua obra com mais influência formalista do que ela possa ter ou para não negligenciar – nessa tensão usada pelo autor – toda sua preocupação com a dimensão subjetiva da experiência de narrar.

Se nesta tese já me anuncio mais atento às experiências subjetivas diante do contar histórias, percebendo gamas dessa personalidade para além do registro formal ou do suporte, é de fato a discussão quanto ao valor literário trazido por Sussekind na obra ficcional que me direciona de forma ainda mais divergente.

Em diversos trechos trazidos por Bessa, Sussekind coloca sua visão da valorização da realidade em detrimento da ficção como um declínio da experiência literária, e trago aqui exatamente um desses trechos para dar continuidade a esse diálogo.

*E o Romance teatraliza uma espécie de conversa ao pé do ouvido, na qual esse “ego narrador” ocupa a boca de cena evidentemente. Este [é] o narrador preferido também por prosa com direção autobiográfica que dominou o panorama literário brasileiro de fins dos anos 70 e início da década de 80. Um pouco a reboque da voga de depoimentos políticos e do tom biográfico marginal, constitui-se um gênero específico de narrativa, próxima ao confessional, ao “diário adolescente”, ao testemunho, marcada por um eterno tête-a-tête com o leitor, e cuja preocupação principal nem de longe é com o trabalho literário, mas sim com a “sincera” expressão dos fantasmas de quem escreve. E que se utiliza assim terapêuticamente das letras [...] Porque sequer se permite ao leitor a separação entre ego scriptor e eu biográfico. Narrar passa a ser sinônimo de auto-expressar-se, funcionando à maneira de uma carteira de identidade para quem escreve.*³⁷

Bessa vai desenvolver magistralmente uma discussão com esses autores. Ele não só traz a importância literária da biografia utilizando as obras que apontam o drama da Aids como um exemplo, como problematiza as tensões colocadas pela crítica literária em função da oposição entre realidade e ficção.

Santiago, na crítica à valorização da informação jornalística, e Sussekind, em sua oposição às publicações biográficas hegemônicas na

³⁷ Sussekind, *op. cit.*, p.55.

virada da década de 1970 para os anos 80, trazem, com certeza, aspectos da narrativa que são caros a esta tese pela preocupação comum com uma crescente impessoalização da experiência discursiva e uma valorização paralela de gêneros que suscitam provas. Nesse aspecto, todos nós convergimos na preocupação, antes de qualquer coisa, humanística. Sussekind, Santiago, Benjamin, Lyotard, Bessa e tantos outros mencionados nesta pesquisa, debruçam-se sobre uma mesma questão em tese: a subjetividade da experiência humana, especialmente quanto a sua construção narrativa, que corre riscos na tensão entre o romance e a fábula de Benjamin, entre o romance e o jornalismo de Santiago, e entre a ficção e a descrição biográfica em Sussekind (em que a personalidade biográfica não contribui para o redimensionamento da subjetividade de uma obra por ser redutivamente descritiva).

O que proponho aqui, porém, é uma alternativa para olhar essas questões, nas quais a dimensão formal de um gênero ou a valorização de um suporte não é causa exclusiva dessa impessoalidade, mas, sim, um sintoma. Para isso, um método de estudo que me parece válido é pensar o atravessamento dessa crise para além e dentro das especificidades dos gêneros. Penso que a epidemia da Aids traz um conjunto de obras e produções discursivas, no qual em diversos registros formais e diferentes suportes, podemos observar a questão desse outro ângulo. Mais uma vez recoloco que esse desafio é complexo porque não é monoparadigmático: não reside neste texto a intenção de abolir as questões formais ou de suporte, mas sim, a de adicionar-lhes um permanente questionamento que relativize sua manifestação.

Logo, por sua valorização, a notícia, a biografia, depois da ficção ou o romance depois da fábula circunscrevem em suas formas uma trajetória de perda da subjetividade que serve para analisar a experiência narrativa. Também acenam uma trajetória de valorização de gêneros realistas que querem as provas. Mas a tensão entre a realidade e a ficção, enquanto representações culturais do final do século XX, pode ser abordada como sintoma de uma impessoalidade que transcende suas

expressões estilísticas, podendo assim gerar movimentos de transgressão, em biografias altamente expressivas, ou de reiteração do processo, em ficções burocráticas.

É, portanto, fundamental rever a culpa desse distanciamento por uma ótica menos formalista, que não acabe por encerrar a classificação em gêneros como origem ou consequência inevitável, mas sim como seqüela exemplar.

É nesse sentido que as obras biográficas descritas por Secron e comentadas neste estudo apresentam uma revolução no estilo, mostrando ser ele muito mais abrangente do que se previa. O tom biográfico nas obras dos soropositivos parece opor-se a heroificações documentalistas, elas trazem outras revelações.

Trago então para este debate um último autor, evocado freqüentemente por Sussekind, que se debruça especificamente sobre esse tema. Trata-se de Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*. Essa obra extensa e complexa pontua um aspecto que nos tange nessa díade. Ele também vai colocar-se nesse texto diante desse problema, anunciando em sua teoria sobre o autor e o herói que, de fato, a biografia suscita mais realismo por desfavorecer uma exotopia plena.

A forma biográfica é a forma mais 'realista', pois é nela que de fato transparecem menos as modalidades de acabamento...limitando-se a exotopia a ser quase que só espaço-temporal...³⁸

Mesmo assim, desenvolvendo sua teoria sobre a exotopia entre o autor e o herói, ele abre uma brecha nessa questão para uma análise mais pós-moderna da biografia:

*O Modo tranqüilo em que se efetua a rememoração de meu passado remoto é de natureza estética e a evocação se aproxima formalmente da narrativa (as recordações aclaradas pelo futuro do sentido são recordações penitentes). A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral.*³⁹

³⁸ Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1997. p.166.

³⁹ Bakhtin, *op. cit.* p.167

É como se a reminiscência como exercício de distensão temporal pudesse gerar uma experiência exotópica quanto à temporalidade. Bakhtin recoloca o problema benjaminiano da matriz temporal fazendo-nos questionar esses limites entre a autobiografia e uma experiência dotada de exotopia.

Nossa lembrança é naturalmente exotópica; reconstrói-nos e nos apresenta ao outro.

*Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida de valores que assegurem a unidade biográfica.*⁴⁰

O que poderia gerar uma hierarquia de gêneros quanto ao valor narrativo, na verdade, aparece em diversas considerações suas como uma maneira de organizar suas categorias (autor e herói). Mas é enfaticamente colocada à disposição das nuances reivindicadas nesse estudo quando comenta:

*A autobiografia, no sentido de uma comunicação, de uma informação sobre si mesmo, ainda que se apresente na forma de uma narrativa organizada, mas que não realiza seus valores biográficos num plano artístico e persegue qualquer outra finalidade prática ou objetiva, não reterá nossa atenção nesse trabalho.*⁴¹

O autor considera, assim, diferentes modalidades de biografia e aponta, na própria estruturação do gênero, a sua matização com outras formas expressivas. Distinguindo na biografia a finalidade prática ou o plano artístico, Bakhtin orienta-me nessa tentativa de refletir sobre as narrativas para além de seus gêneros e inevitavelmente a partir deles.

Logo, deste último debate, a ‘mesa-redonda’ demonstra que:

- O problema colocado pela díade realidade/ficção pode ser deslocado em meu campo de análise para dois gêneros usualmente confrontados: a narrativa

⁴⁰ *Idem*, p.169.

⁴¹ *Idem*. p.165.

biográfica (ou autobiográfica) e a narrativa ficcional.

- O enfrentamento da Aids traz um enorme volume de produções autobiográficas que reforçam a relevância de se abordar a especificidade do gênero.
- A exotopia é um parâmetro útil trazido para análise da produção narrativa com o objetivo de descrever esse gênero.
- A própria exotopia pode propor para alguns autores novamente uma hierarquia do valor literário, mas aqui será abordada apenas como uma categoria de análise.

V.II.III

Noites Felinas, uma biografia fauvista

A essas imagens, mescladas por um diretor invisível, se sobrepunha o rosto de Laura, mulher criança. (p.12)

Já redimensionada por essa ‘mesa-redonda’, a discussão sobre realidade e ficção na Pós-Modernidade introduz os aspectos listados no início deste capítulo em relação à obra de Cyril Collard, permitindo nela enxergar novos focos para a mesma questão.

1) Real e ficcional, gêneros propositadamente misturados – Se as obras lidas na primeira fase desse trabalho já suscitam vários desdobramentos para a dualidade realidade / ficção, *Noites Felinas* potencializa essa experiência. No romance impresso, Cyril narra em primeira pessoa acontecimentos autobiográficos, neles incluindo a elaboração de um roteiro ficcional cujo personagem principal se chama Jean. A descrição da história de Jean evidencia a exotopia dos sentimentos do autor em relação à trajetória do herói pela maneira como ele aparta a trajetória de ambos – ou até pela proximidade dos

conteúdos que se desvelam aos poucos nas duas histórias (solidão, desejo, homossexualidade, etc.), mas que são *factualmente* apontados como distintos. Essa exotopia também é marcada nas faltas de afinidade, como quando ele menciona não ter nenhum ideal revolucionário como o da personagem.

No entanto, ao adaptar o romance para o cinema, Cyril subverte nossas certezas e, certamente, as dele. Constrói um roteiro no qual a primeira pessoa do texto impresso é substituída por sua atuação como ator, e os fatos de seu herói – Jean – e da sua se misturam. No filme nenhum roteiro é mencionado, e ele – Cyril – assume o nome Jean para conduzir a história. Casos amorosos, profissão e desejos seus são agora misturados aos de Jean, e não podemos mais ter as tais provas de maneira explícita. Fatos modificam-se claramente, como a origem de Maurice, o cão que, no romance, Laura compra e, no filme, lhe é dado por Jean/Cyril.

Um jogo interessante a fazer é colocar lado a lado o filme e o romance e enumerar no primeiro o que é dito em primeira pessoa e o que é atribuído a Jean no segundo para checar o que é *factualmente* de Cyril e o que é ficcionalmente apenas de Jean. Além disso, cabe comparar fatos e descrições em ambos, pois encontraremos distorções para acontecimentos comuns. Esse jogo, confesso, foi feito por mim, mas contribuiu em minha análise apenas para poder afirmar esse movimento da distorção com consistência. Fora dessa função, perseguir Jean e Cyril no filme ou tentar descobrir mentiras e verdades quanto a quem comprou o cachorro Maurice seria uma violência que impediria a análise que continuo. O melhor é viver a vertigem de fatos que se misturam entre as duas versões.

Cyril já anuncia esse movimento em seu romance quando, logo nas primeiras páginas, menciona um diretor invisível e que nada mais é do que um Deus *midiatizado*⁴² (ver epígrafe p.116).

Esse diretor inevitável dá ao autor, em seu exercício autobiográfico, a liberdade de tratar a própria vida a partir desse jogo de edição, que

⁴² Usarei o termo 'midiatizado' para referir uma representação mediada por aparelhos técnicos (*media*), ou mídia.

nada mais é do que o reorganizar da realidade proposto pelos jogos de linguagem, um reconsiderar mediado agora por circunstâncias técnicas de edição.

A opção estilística de transgredir, em duas obras homônimas, as correspondências factuais faz de Cyril um caso exemplar dessa permissividade entre realidade e ficção, e no jogo em relação ao gênero biográfico. No entanto, esse exercício de transposição não é a única situação em que ele questiona essa díade; o próprio texto do romance pontualmente instaura esse questionamento, seja em uma fala sua;

*Teria sido no final de uma dessas noites que eu inventara aquela cena com Eric, a última? Será que eu a filmara, concentrando meus novos sofrimentos no centro da imagem?
Não, nós a vivemos de verdade. (p. 32)*

seja na de outros personagens

*...Seria possível escrever romances sobre tipos como o meu pai.
(p.31)*

Além de *Noites Felinas* – central nesta tese – uma outra obra mencionada na bibliografia também traz esse recurso: *Aquele Rapaz* de Jean-Claude Bernadet.⁴³ O Posfácio de Roberto Schwarz utiliza, aliás, o termo “ficção biográfica” para definir a narrativa que descreve a vida de um rapaz em terceira pessoa, mas que evidencia as relações com a vida do autor por meio do tom confessional, a ponto de o leitor não saber até a última linha quem é esse rapaz.

Um dos aspectos que influenciam a facilidade em conduzir essa mescla talvez seja o histórico de conviver com a farsa instaurada por opções marginais. A marginalidade propicia o território do mistério, do não-revelado que será abordado mais detalhadamente em tópico à frente, mas que aqui contribui para essa biografia impregnada de ficção.

No caso particular de Cyril, entretanto, sua origem profissional (artista multimídia) o coloca exemplarmente diante da questão: como olhar para a realidade sem o filtro da montagem?

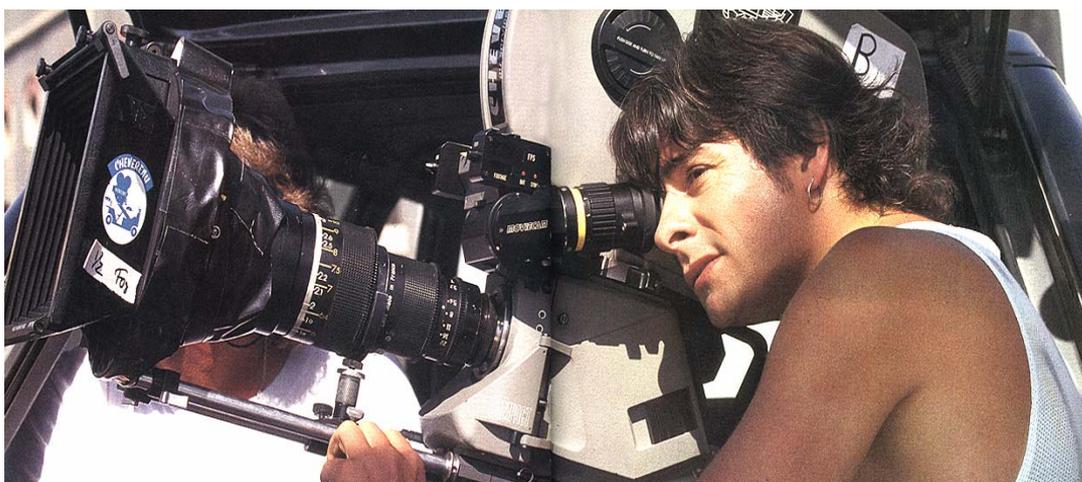
⁴³ Bernadet, Jean-Claude. *Aquele Rapaz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Questão que introduz o próximo aspecto discutido aqui.

2) A mediação da representação da realidade por instrumentos técnicos – Desenvolverei em outro capítulo as questões que dizem respeito especificamente ao problema do veículo na produção narrativa, mas, ao discutir realidade e ficção, não poderia continuar sem introduzir esse problema que atravessa a condição pós-moderna e que chamo aqui de *midiatização* da vida. Problema amplo e complexo, mas que toca a questão central deste capítulo: a tensão entre realidade e ficção.

Os anos ditos pós-industriais, que construirão o pós-moderno de Lyotard, são esses dias de Cyril, apresentados por essas extensões perceptivas e de representação: a mídia. Sendo assim, a obra de Cyril reverbera a tensão entre ficção e realidade nesse aspecto em particular.

A mediação da realidade pelo aparelho técnico perpassa o problema da produção narrativa para além de *Noites Felinas*. Mas é dela que vamos extrair uma análise consistente para revelar esse aspecto, até porque a particularidade da experiência profissional desse autor multimídia – que já nasce mediada por uma câmera – lhe permite mais lucidez ao relatá-la.



O interessante é observar que esse aspecto emerge claramente também em uma das oficinas. Dois integrantes, conversando, constatam essa questão na obra de Cyril. Eles percebem que no início do filme Cyril

utiliza diversas vezes o recurso de mostrar cenas através do visor da câmera do personagem, Jean. Além disso, surge também a reflexão de que, no decorrer do filme, esse recurso desaparece. E, então, no final, diante de um pôr-do-sol cinematográfico, ele coloca a personagem paradoxalmente sem aparelhos (máquinas fotográficas ou câmeras de vídeo), evidenciando, assim, por meio dessa transformação, uma subjetivação da linguagem. É como se essa mídia pudesse gerar um distanciamento, uma impessoalização que esses integrantes colocam paralela ao desejo de tornar a vida uma experiência menos distanciada por conta da terminalidade da Aids.

TC 00:34:13

P: ... muito no início do filme, depois ela desaparece. E eu até fiquei pensando “o que será que aconteceu, será que ele não está com ela mais?”, enfim, cadê a câmera, né? E agora já estou fazendo uma viagem, já estou achando que no início do filme a câmera representa a distância a qual ele está vendo a vida, quer dizer, a vida estava ali pra ser fotografada, filmada e tal.

TC 00:34:39

C: É até a primeira frase que ele fala, essa aqui: “parei de passar pela vida como turista Americano, tentando visitar o maior número de cidades possíveis.” Realmente, ele tinha esse destaque.

TC 00:34:57

P: Isso. E eu diria até que é um sagitariano. A última cena do filme, aquele pôr-do-sol que vai rápido, desce e sobe de novo, vai e volta, é bem uma cena fotográfica, é bem uma cena que você tiraria uma fotografia, que você filmaria aquilo, e aí a câmera não aparece, e ele fala do sentimento de estar incluído na vida. Foi isso que eu entendi, eu não entendi nada de segurança, não.

Eu entendi que ele antes se sentia excluído na vida e que esse processo de transformação faz com que de alguma forma ele se sinta incluído na vida. Essa segurança eu não vejo em lugar nenhum, porque eu acho que a vida não é segura, é por isso que... e aí eu vou fazer um discurso, acho melhor eu parar e deixar mais a discussão avançar, mas eu acho que não é, não vejo uma mensagem de segurança. Eu vejo da exclusão pra inclusão, e como é que isso se passa e no caso dele foi a partir do vídeo, né.



É fundamental assinalar novamente que, embora isso fosse apenas sugerido no filme, esse diálogo da oficina (onde só se teve acesso ao conteúdo do filme) parece reconstruir um trecho do romance não mencionado explicitamente no filme. É como se eles reconstruíssem um sentido textualmente colocado pelo autor em seu romance por meio – e apesar – de sua ausência na narrativa cinematográfica exatamente como exemplificado também na díade anterior. O trecho do romance que parece ter sido lido pelos integrantes da oficina é:

Via a cor laranja de um sol que se punha e a Cabília escurecendo aos poucos: exatamente um clichê de cartão postal. Mas se abrisse esse primeiro véu, descobriria outra visão, bem diversa: uma cor dominante, vermelho sangue, corpos mutilados, ao longo da história, perto da cidade de Djemila, corpos que minha recordação juntara nas ruínas de Cuicul. (p. 25)

Tive o cuidado de perguntar na oficina se essas pessoas tinham lido o romance e fiquei perplexo de saber que não. Eles praticamente elaboraram o conceito de forma idêntica, sendo que no filme ele é apenas forjado sutilmente na edição.

Mas, enfim, no romance é fácil encontrar várias referências explícitas a sua origem profissional e a essa angústia com a tradução da vida como representação *mediatizada*.

Saí do escritório. Estava sozinho, via a cidade através da câmera a qual havia filmado Laura. (p.11)

Ela encarou a objetiva; voltei a pensar que era para mim que ela olhava. (P. 11)

Revi os olhos de Laura, em grande plano, no visor da minha câmera de vídeo; revi um rosto pálido em branco e preto, como que dourado interiormente por uma permanente queimadura. (p.23)

Eu rodava pelo Marrocos e tinha a impressão de ser um ator americano interpretando uma cena dentro de um carro, em um estúdio de Hollywood. Via desfilas uma estrada, um céu, paisagens, mas eles não possuíam mais realidade do que as cópias em mau estado de um filme projetado sobre uma tela na frente do pára-brisa de um Plymouth 1950. (p. 45)

Apesar de no filme ele utilizar apenas o recurso de filmagem para situar o problema (com essa câmera que se interpõe entre o sujeito e a realidade), o que emerge em ambos (filme e romance) é essa câmera necessária e incômoda que ele parece às vezes querer retirar de sua interface entre a realidade e suas representações. Essa câmera, que no momento da terminalidade anunciada pela Aids sugere algo artificial e incapaz de coloca-lo em contato com o que já se anuncia finito, sua vida.

É como se a morte incluisse realmente a qualidade do deprecimento nos fatos e, fazendo com que busquemos neles uma experiência mais consistente em função de sua finitude. E essa consistência fala de uma *continuidade* do sujeito com essa realidade, um romper de farsas.

A relação com a realidade trazida pela mídia aparece em outras situações como no caso que descreve como toma conhecimento da Aids, pela imprensa.

Ela estava lá desde que eu li os primeiros artigos sobre AIDS. Tive imediatamente a certeza de que a doença seria uma catástrofe planetária, que me levaria embora com milhões de outros condenados.(P.14)

A mídia realmente apresenta esse mundo de forma incontestável. Tanto quando gera novos mecanismos para nos relacionarmos com o mundo, como quando nos influencia na maneira de lê-lo. Cyril já se sabia doente antes de qualquer diagnóstico médico – o jornal adoeceu-o primeiro. A maneira como esse autor/ator vê a vida surpreende freqüentemente na oficina:

TC 00:36:12

C: *Agora, é engraçado que também no final eu também (...) a situação da câmera e de imagem, pôr-do-sol, o mar como se estivesse a Terra girando em alta velocidade, aquele oceano correndo.*

E é nesse aspecto que voltamos a misturar esses discursos e não podemos mais falar de uma informação absolutamente neutra, mas, sim, de um universo que mistura representação e factualidade em uma desordem complexa e indissociável.

Além dessa questão, a função terapêutica da biografia mencionada por Sussekind assume também um novo dado no caso das obras de soropositivos: a necessidade de existir pela exposição na mídia já denunciada por diversos autores. O que, na verdade, é outro aspecto da mediação da vida pelos suportes técnicos. Essa função potencializa-se no paciente terminal – ou na vida de qualquer um que luta de forma explícita por algum tipo de sobrevivência.

A mídia, além de poder fixar sua imagem, seus gestos, seus sentimentos – o que traz naturalmente uma idéia de eternidade –, gera também em seu valor agregado de existência uma esperança simbólica de ser mais vivo, ou seja, no caráter póstumo de uma obra acaricia-se o paciente terminal com um gesto de consolo – como o escrito em uma lápide que o perpetua –, mas soma-se a isso o valor crescente dado aos veículos de comunicação de massa em relação a nos fazer existir no imediato de sua exibição.

Existe-se mais se exposto na mídia e, agora, não só por sua possibilidade de documentação póstuma, mas também por ser uma vitrina eficaz.



Preciso expor-me ao outro e a mim mesmo. E essa auto-imagem torna-se aos poucos tirânica. Um novo tipo de narcisismo revela-se na exibição necessária à existência. E essa imagem pode quase significar a vida real:

Entre certos povos o azul é a cor de luto e, assim, o pano preto não indicava unicamente a morte. Ele era a ausência de imagem. (p.23)

Pus a câmera de vídeo no tripé e me filmo nu. Bato uma punheta diante da objetiva, mas essa nudez não é triunfal, acho que o meu corpo está decaindo. (p.231)

Se levo o homem para aquele lugar iluminado não á apenas para contemplar seu rosto, para saber se ele é bonito ou feio, de pele lisa ou deformada pela doença. É para que meu próprio corpo seja visível. Me exibo, mas acima de tudo, sou um voyeur de mim mesmo. (p.95)

Nesses trechos tento destacar essa imagem como produtora de vida, realidade em suma. O antigo provérbio de que na vida um homem precisa plantar uma árvore, escrever um livro e ter um filho é sintomaticamente pervertido por Cyril para relatar esse poder potencializado:

De qualquer modo acho que você já disse tudo o que tinha a dizer: fez a iluminação de alguns filmes, escreveu um roteiro...Você não tem mais nada para fazer.(p. 154)

Vive-se na esperança dessa vitrina e sua falta pode excluí-lo de uma representação fundamental para continuar a se pensar vivo.

Como estar vivo sem as fotografias no álbum de família, os vídeos de aniversário e casamento? E, além dessas possibilidades mais democráticas, o que é viver e ser reproduzido em jornais e revistas, ser exibido em uma tela de cinema ou de televisão?

E mesmo o mais inacessível desses recursos se confunde com o banal, e quando perguntamos em uma das oficinas na Favela das Canoas sobre o direito de utilização da imagem, a resposta foi certa, traduzindo esse contexto de exposição:

TC 00:01:38

S: *A gente já foi tão filmado aqui, né?*

Nessa nova matéria-prima que nos é dada para pensar a realidade, os aparelhos técnicos oferecem-nos imagens editadas por seus recursos. Se o início da relação do homem com uma mídia de representação sempre postula uma idéia de realismo, sua difusão social geralmente reverte esse papel.

Assim, podemos ver no surgimento do instantâneo fotográfico uma capacidade quase mágica de apreender a realidade objetiva, como antes nenhum recurso poderia. No entanto, o domínio gradual de sua linguagem vai permitir enxergar seus artefatos, que construirão – no decorrer de sua difusão – uma lucidez com seus limites de tradutibilidade do real, ou seja, sua alteração do real por conta de seus limites em representá-lo e de seus artefatos subversivos. A farsa do aparelho técnico!

Isso aconteceu também com o movimento no cinema, com a telepresença na televisão, e se revela recorrente em um fenômeno recente: a ‘realidade virtual’ e sua capacidade de produzir realidade. Por isso, a importância de investimentos recentes que democratizem o conhecimento da técnica e seus artefatos como um caminho para ler o aparelho técnico com mais aparato crítico e menos ingenuidade quanto a sua capacidade de revelar a realidade objetiva.

Mas a profusão com que somos atingidos por esses veículos faz com que não possamos de fato trafegar entre os dois universos com

tamanha lucidez, pelo menos com a lucidez de nos saber irremediavelmente confusos.

É a clareza sobre nossa inevitável constituição midiática (que será mais amplamente discutida no próximo tópico) que *Noites Felinas* traz, às vezes, como um manifesto explícito e, por outras, como um desafio quase ético no qual se misturam situações ficcionais e biográficas sem possibilidades de balizamentos precisos.

Assim, esse conflito diante da presença da mídia aponta também problemas de outra ordem. A oposição ficção/real aparece na autobiografia de Cyril como uma questão ética, colocando também essa realidade ou seu oposto, a ficção, como categorias de mercado úteis na manipulação de verdades absolutas e reacionárias e, ao mesmo tempo, misturando ambas em interesses cada vez mais complexos.

Na medida em que não é propriamente o gênero (biografia, notícia ou ficção) que definirá a proposta ética contida e nem a lucidez de seus interlocutores, o mercado vale-se de uma experiência social fatigada por essa realidade eternamente representada, propondo, então, muitas vezes um elixir precioso para nos estimular: realidade. Uma realidade pura como droga refinada em um contexto de drogas malhadas.⁴⁴ Mas Cyril, ao contrário, revela lucidez ao problematizar essa realidade como droga, buscando nela outra dimensão: a poesia.

A minha única necessidade, era encontrar para mim mesmo uma necessidade. A realidade era a minha droga. Para transforma-la, injetá-la em minhas veias, a poesia era indispensável.(p. 34)

Portanto, quando se torna necessário dizer que o *reality show* é um *reality show* é para saciar um certo indivíduo extenuado com uma ficção sem fim na eterna representação de uma mídia que não descansa da tarefa de criar artefatos.

Mas, como esse indivíduo parece ter ofuscada a lucidez de diferenciar o nome daquilo que é nomeado, poderá deixar escapar o

⁴⁴Malhado é, na gíria do usuário, a droga adulterada, sem efeito e quimicamente perigosa.

distanciamento crítico para categorizar esse real; ele então consumirá mais ficção uma embalagem de realidade. Mais droga adulterada.

Dessa forma, outro diretor invisível estará lá no *reality show*, dirigindo, escondido as cenas, programando os desfechos, mentindo sobre os fatos e mostrando o que lhe interessa em uma conseqüência nefasta de nossa capacidade de reconsiderar. O nosso *big brother* contemporâneo.

Essa fadiga vem desse reconsiderar da edição permanente, dos artefatos mais ou menos tecnológicos que propiciam as mídias, mas que são apenas reflexos de nossa crise ética expressos em um contexto particular. A vontade de editar uma vida que parece impregnada de fraudes até nas palavras e que, por conta disso, já procura outras formas de ser narrada:

Queria que ele compreendesse tudo aquilo que se refere à minha vida em alguns segundos, enquanto eu, para conhece-lo, fui obrigado a interrogá-lo sobre seu passado, a fazer muitas vezes as mesmas perguntas, a ajudá-lo a afastar a náusea que acompanha certas palavras. (p. 212)

E, já consciente de que a cultura assume a realidade e a ficção como recursos de representação, começa-se a estranhar na ficção o que não é realidade e a se acostumar com o que é ficção na realidade.

As provas são caçadas aleatoriamente, e por isso não as vemos sucumbir onde se instauram as fraudes.

É nesse momento que emergem também as mentiras, o terceiro aspecto listado da obra de Cyril que parece descrever uma geração inteira em crise ética diante da experiência narrativa.

3) A mentira mais ou menos consciente como afastamento da idéia de uma verdade legítima – Lyotard aponta o risco do incomensurável: sua apropriação pelas regras do mercado. O capitalismo pós-industrial parece não empreender muitos pudores em assimilar a legitimação dos valores pelo lastro da moeda. Assim, ideologias desfalecem sem possibilidades de se gozar o ganho do pós-moderno anunciado pelo autor: essa capacidade de lidar com o incomensurável.

O problema da fraude é o surgimento da mentira como o fenômeno no qual faltam as provas, apesar de terem sido prometidas. E aí essa prática de narrar (mentir) sai do campo dos gêneros de representação e chega consistente à factualidade da vida, quase como um espelho das outras fraudes. Mentir é agora bastante diferenciado do exercício da ficção – do qual se retira previamente o tal teste de provas. Mentira é a prática em que a prova é oferecida, valorizada e, simultaneamente, fraudada.

Imaginava que ela mentia para obter um efeito imediato. Sua mentira era mais fluida, mais global. Era uma variação em torno da verdade, um modo de disfarçar a realidade para que essa fosse menos prosaica. Era também um meio de romper o equilíbrio e colocar o mundo – ela e os outros – em uma posição instável. (p.24)

Nesse trecho do romance Cyril enxerga a mentira de Laura, que, no filme, porém, é quem confessa sem pudores que mente para tornar a vida mais suportável. Em *Noites Felinas* essa mentira aparece intimamente relacionada aos meios de comunicação. Seja na perpetuação de conteúdos de forma inconsciente

Não sei porque, mas tenho a impressão de que Laura mente, que repete as palavras que me ouviu dizer ou que leu nos jornais. (p. 215)

ou no exercício lúdico de um conhecimento sem legitimações,

...não era possível saber se era verdade ou invencionice, assim como não se sabia quando ele se iludia com o personagem que interpretava e quando zombava de si mesmo.(p.36)

ou ainda naquilo que foge ao controle,

Você imagina? Ser tomada exatamente pelo contrário do que se quer mostrar? (p.125)

chegando mesmo a definir um estilo de vida para essa geração reincidentemente cutucada pelo autor:

Viver significa fazer uma experiência de vida e dela retirar algo artificial. (p.39)

As oficinas e o estudo de *Noite Felinas* suscitam, no entanto, que essa mentira pode ser também uma maneira de lidar com algo extremamente doloroso. A própria morte ou o risco da contaminação, no caso específico da Aids, trazem diversos momentos em que essa mentira serve para fugir da dor da revelação.

Em uma primeira instância, para se iludir:

No entanto, em meu braço esquerdo , a tumoração malva aumentava de tamanho. Eu me recusava a acreditar nela. (p. 65)

Ou quando ela não é mais um mecanismo para se iludir, mas atua em um outro nível: serve para não se expor. Exposição de algo que pode afastar o outro ou colocá-lo em uma posição de te machucar:

Cuspia nela o meu vírus e nada dizia. Esse silêncio me perseguia. (p. 75)

Eu não ousava contar e minha covardia me enojava, mas tinha sonhado tanto com um amor tranquilo... (p.78)

Na oficina esse apontamento sobre o medo da perda do outro também aparece:

TC 00:54:21

P: *Eu tenho uma filha, de 20 anos, que já foi criada dentro do sistema de propaganda anti-Aids, e camisinha tudo mais, e parece que na cabeça dela isso não tem grandes mistérios, não. Mas na cabeça das mulheres da minha geração é complicado, e a gente sabe quantas e quantas mulheres tem se contaminado porque não sabem se colocar, têm medo. Por causa do amor, que aí tem o risco de perder o homem*

Em capítulo à frente o problema da exposição será trazido pela interação, mas já podemos vislumbrar aqui que mentiras surgem de aspectos complexos que se encerram nesse movimento de ir em direção ao outro. Ir buscando sua aceitação, sua companhia. E, por isso, constitui-se naturalmente em elemento contemporâneo no estudo na experiência narrativa – um certo tabu ao abordar essa noção (mentira) por parecer

que ela se opõe naturalmente a outro, em desuso: verdade. A verdade como indicativo de uma realidade objetivamente provável não é compatível com essa reflexão teórica, mas a mentira pode, sim, surgir como um processo de fraude em nossas expectativas culturais da prova. Como um engodo em que se oferece algo (provas) que, mesmo improvável ontologicamente, não pode ser prometido e negado, concretizando um problema ético de fato.

O exercício de narrar então, impregnado dessas corruptelas pós-modernas, chega às mãos de pacientes terminais como mais um dado com que se digladiar – como tantos outros aspectos na vida – na busca de um novo sentido. O tal novo sentido que, dada a terminalidade, urge. Esse novo sentido que gera tantos esforços, o questionamento das mentiras entre eles, aparece também em um cartaz da oficina e no comentário de seu criador, apontando para esse sentimento recorrente de reorganização da realidade:

TC 00:17:07

L: *Eu não sei se aquilo de repente é uma escapatória. Mas pra mim, ele marca muito essa finitude, sabe, essa coisa que de repente com a Aids parece que todo dia você sabe que vai ter um fim, na verdade você sabe que a vida tem fim, mas você procura não pensar nisso.*

TC 00:17:34

L cont.: *Mas quando você está, eu imagino, quando você está com esse vírus que você sabe que com certeza vai diminuir muito a sua vida e tal, acho que você pensa mais nisso, até porque essa finitude, essa coisa que parece que não tem fim, passa a ter um fim.*

TC 00:17:55

Gamba: *Por isso esse corte no infinito?*

TC 00:17:57

L: *Por isso esse corte no infinito, que parece que muitas vezes a gente deixa de viver, que a gente sobrevive, ou vive, mas parece que você não vive mesmo, sabe. Quando tem alguma coisa de muito sério, que muda a sua vida, aí você fala: “agora eu vou viver.” como se não fosse pra viver sempre, todo dia. Aconteceu tal coisa, então agora eu vou viver. Foi o que eu pensei.*

E essa mudança de valores geralmente, apesar de todas as circunstâncias complexas do exercício de se narrar, parece modificar algo

– como mencionado pelos integrantes das oficinas no início do tópico anterior –, que se revela em Cyril numa modificação, por exemplo, de sua relação com a mídia. Essa tentativa de ver por trás da mídia algo menos fraudado é uma constante e representada em trajetória que vai de uma inevitável dependência;

Eu andava pela cidade sempre puxado pela minha câmera de vídeo.
(p.31)

passando por uma paralisia decorrente de sua falta,

Não filme mais a cidade com a minha pequenina câmera de vídeo. Não suporto mais as tardes. Depois do almoço me deito na cama e fico paralisado. (p. 241)

até chegar à fala final do romance, que é mantida no filme e que denuncia uma certa liberdade:

O Tempo está bonito como nunca. Estou vivo. O mundo não é apenas algo colocado lá fora, exterior a mim. Participo dele. Ele me é oferecido. Provavelmente vou morrer de AIDS, mas não é mais a minha vida: eu estou na vida. (p. 254)

Esse “estar na vida” recoloca o problema de realidade e ficção como uma questão pós-moderna de romper com os filtros artificiais. Porém, paradoxalmente, essa frase é dita em um filme...

A inevitável trajetória do olhar de Cyril – que nesse aspecto final se torna quase circular dentro de sua relação com a mídia – transforma-se então, aos poucos, em um exercício expressivo, apesar de biográfico.

Nas oficinas essa natureza é reafirmada ao definirem o próprio autor (em vez do suporte ou do gênero) como arte,

TC 00:47:34

JV: ... ele mesmo sentiu falta de uma certa forma do filho nessa parte dos quadros, da arte, isso é Jean, a arte é Jean, ele sentiu falta dessa continuação de vida dele, perguntou à mãe e a mãe pescou isso e jogou, de uma certa forma foi uma comunicação (...)

resignificando sua autobiografia e, por meio dela a noção de realidade, como um gesto de expressão muito particular:

TC 00:50:00

JV: *Foi o sonho se realizando, então era um momento da vida dele que como esses resgates, mesmo que pareçam ser inúteis, ou então pequenos demais, eles fazem parte de uma grande semente pra que ele pense nos outros acontecimentos com os outros papéis sendo vividos.*

As narrativas de soropositivos se chocam-se então contra essas mentiras, esse controle inevitável da mídia e colocam os dois últimos aspectos já mencionados (a marginalidade de certos atos e o uso de drogas) em uma circunstância particular de contrição que introduz outro aspecto relacionado a essa díade: a dimensão confessional dessas narrativas.

4) A marginalidade confessada – O testemunho confessional que Sussekind menciona é sem dúvida uma constante nessas obras. E esse tom confessional se relaciona-se diretamente com à idéia de culpa.

Vários cartazes e falas nas oficinas trazem o tema da responsabilidade:

TC 00:24:41

Cartaz: *“Você não sabe amar. Você deveria respeitar as pessoas assim tendo um só parceiro para ter um sexo mais seguro. Você é muito irresponsável.”*

TC 00:41:43

P: *Eu acho que o filme fala muito mais da questão amorosa do que da Aids, a Aids se tornou tão importante não é porque ela é uma doença, ou chegou a nós como uma doença mortal, ela se tornou tão importante porque ela atravessou completamente a questão amorosa, e ela passou a revelar coisas, aspectos, situações de diversos tipos de relação amorosa que estavam todas debaixo do tapete até então.*

TC 00:39:48

C: *... tem grupos que se discute isso, mas isso aí não é discutido em lugar nenhum. Ninguém quer discutir isso, tem medo, tem vergonha, acha a questão incluída(...) no contexto Aids, a verdade é essa, ninguém quer discutir isso. Qualquer ambiente gay, o máximo que se coloca é um cartaz numa boate, e as pessoas têm até vergonha de olhar, a verdade é essa.*

Têm medo de se identificar com aquele cartaz e ver que a pessoa tem algum interesse (...) e vai questionar alguma coisa sobre isso. Então é uma coisa complicada.

A idéia de que a culpa atravessa a Aids não é nenhuma novidade, e não precisamos de muitas linhas para delinear-la. A doença que envolve sexo e uso de drogas, atividades tabus em nossa sociedade, oferece-se como terreno para o aparecimento de questões como ética, confiança, auto-estima, etc.

Aqui a culpa do soropositivo servirá para dar seqüência à reflexão sobre a díade realidade/ficção que continua nas questões relativas à autobiografia.

Por encerrar em si revelações tão difíceis como a promiscuidade, a homossexualidade ou o uso de drogas, a Aids coloca o paciente em uma situação, de risco social – exposição perigosa e desconfortável. Dessa situação duas manifestações podem surgir: o silêncio que ajuda a esconder ou a revelação que tenta defender uma identidade seriamente ameaçada.

Na autobiografia, o que encontramos, além de todos os movimentos mencionados acima, é também uma reafirmação identitária, às vezes uma rebelião, uma revolta, e quase sempre um ato de confissão. A morte física não é mais assustadora do que a morte social. E, assim, as reminiscências reiteram o valor da experiência.

Como um Quincas Berro d'Água às avessas, que, antes de morrer fisicamente, ainda vê possibilidades de se salvar socialmente, esse homem, se for homossexual e usuário de drogas, vem a público impor sua identidade, em vez de fugir, como era um costume confortável. Na verdade, dois componentes permeiam essa revolução: a morte física – como um alarme naturalmente transformador de valores – e a exposição arbitrária da doença, cujas seqüelas físicas são uma denúncia involuntária.

Sobre esse aspecto, é interessante observar que esta pesquisa se deteve nas produções de soropositivos até o advento do coquetel anti-Aids, porque, depois dele, o número de produções com essa

característica reduz-se quase à nulidade. A ausência desse *páthos* da doença faz com que a conduta sexual e, agora, também, a doença possam ser novamente camufladas.

Os catálogos das mostras de cinema param de registrar produções que incluam Aids em suas sinopses a partir de 1997. Só voltei a encontrar obras sobre o tema em 2001, já abordando as conseqüências prejudiciais do coquetel, mas, mesmo assim, o volume de produções não é comparável. O mesmo podemos observar na circulação do assunto na mídia em geral, quer seja em matérias jornalísticas ou em ficções.

Por conta dessa constatação pós-coquetel, percebo que as autobiografias pré-coquetel tinham a força particular de um exercício de constrição. Uma confissão na qual só o outro, que oprime e regula, é que poderá paradoxalmente salvar. É a sociedade que o exclui que deverá saber de sua condição marginal para dela o retirar ou, pelo menos, dos seus aspectos nocivos.

Assim, essas autobiografias colocam na neutralidade do fato apontado por Santiago ou no gesto terapêutico apontado por Sussekind um importante papel social de revelação. As confissões dos soropositivos mudam, por exemplo, o quadro da representação das sexualidades no final do século XX. Há um movimento de reafirmação da identidade homossexual aliado à necessidade de informação e prevenção, que são conseqüências diretas dos gestos heróicos desses pacientes que se expõem na mídia como insetos colidindo com vidraças.

O ator Tom Hanks, por exemplo, ao receber o Oscar por sua atuação no filme *Filadélfia* – exemplar típico de uma das vertentes desse contexto de exposição do tema – em pranto hollywoodiano agradece a todos os amigos perdidos nessa epidemia e chama-os de anjos. Anjos que anunciam ou são usados para anunciar uma modificação de paradigma.

Pode ser que o coquetel e suas conseqüências sociais tenham retrocedido o quadro revolucionário do final dos anos 80, mas as obras deixadas por esses autores já perdidos serão sempre um documento

muito particular sobre aspectos relevantes para compreender a Pós-Modernidade e suas interferências na cultura e na subjetividade.

Nesse sentido, esses textos, mais ou menos biográficos, servem para montar um panorama de exposição. Exposição dos aspectos de uma realidade que, de tão velada, também contribui para nossa dificuldade em falar a respeito dessa categoria (realidade).

Na obra de Cyril o problema da identidade velada é uma constante. A própria metáfora da noite traz em si a dissolução de uma história como a organização de fatos mensuráveis:

No jargão do cinema se diz que o 'cão-lobo' é aquele momento entre o dia e a noite, aquele momento que se situa entre 'o cão e o lobo'.
(p.11)

Cyril usa a noite em diversos momentos para nublar os fatos narrados, ainda que biográficos, para colocá-los perpassados por sua perplexidade e estranhamento que não trazem uma biografia de fatos, mas, si, de *não-fatos*.

Em suas descrições da pegação noturna, ele traz esse elemento que corrói a história de todos.

Regularmente, em plena noite, eu me dirigia para um local santificado, ávido de mártires. Era uma grande galeria sustentada por pilares de concreto armado, à beira do Sena, na margem esquerda, entre as pontes de Bercy e de Austerlitz. Como na Caverna de Platão, a luz ali só se percebia pelo reflexo e os seres só se divisavam por suas sombras. (p.15)

Minhas descidas aos infernos não passavam de jogos de sombra.
(p. 37)

levanto e sigo pelo cais afora, em direção ao mundo da superfície.
(p. 90)

Ainda vou àqueles lugares onde a população não passa de sombras furtivas, corpos e olhares que se cruzam, que trabalham incansavelmente em favor da sua própria perda. (p. 103)



Essa pouca nitidez dos contornos dos sujeitos é que dá subsídios para o título deste capítulo (autobiografia fauvista), especialmente quando o próprio autor justifica o uso de *Fauves* em sua obra por conta do Fauvismo como estilo de pintura.

Essas noites encerram as cores de um pintor fauvista do passado: pastéis suaves e fugidios dos blusões que roçam as colunas de concreto, degrados cinza dos rostos severos, tiras azuis dos jeans que moldam bundas, caralhos e culhões. A poeira, as manchas úmidas, uma lágrima sob a pálpebra. Nada disso é mais colorido do que o azul escuro da noite, o negrume do rio ou o laranja difuso das lâmpadas de sódio, na outra margem do rio.

Restam as manchas fauvistas sobre a memória em preto-e-branco dos corpos que se confundem... (p. 40)

Esse aspecto distorcido da realidade descrito por Cyril é apontado reincidentemente nas narrativas de soropositivos.

*Cinema Orly*⁴⁵ é obra que foge ao meu estudo de casos – por ser posterior ao advento do coquetel –, mas, escrita por um soropositivo na transição do surgimento da associação de medicamentos antivirais, cabe perfeitamente para dar continuidade a essa minha colocação. Esse livro de Luís Capucho (1999) também tem na falta de luminosidade o grande recurso para a descrição dos fatos.

Não por outra razão é um cinema de pegação escolhido como cenário do romance, e sua atmosfera escura, um recurso inexorável à história que se quer contar da mesma maneira fauvista. Além da

⁴⁵ Capucho, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro, Interlúdio Editora, 1999.

necessidade de vivência de certas realidades afastadas dos burgueses, esses ambientes e cenários servem freqüentemente para falar sobre uma autobiografia diferente, em que a marginalidade dos fatos gera uma inconsistência incompatível com a idéia do real construído culturalmente, e o exercício da subversão reclama – como na obra de Passolini e Jean Genet – uma subversão da própria realidade. É desse movimento que surge outra consistência:

*No Orly, sente-se que somos répteis milenares, e então, a vida na penumbra no porão, do cinema, com sua camada de concupiscência em torno de tudo, é mais espessa: a luminosidade, o movimento, o oxigênio, o odor, tudo é mais espesso porque os sentidos se aguçam.*⁴⁶

É interessante opor essas biografias às citadas por Sussekind e ver como a narrativa de uma vida interpenetra-se agora com diferentes experiências de “prova”. Nesses casos, a própria condição da vida narrada era o esquivar-se das provas. Como Luís Capucho continua:

*Era muito diferente olhar para aqueles homens no claro, sem as correntes de luz escura que corriam entre a gente, vindas do filme passando na tela e que nos deixavam a todos sob o julgo intenso da pegação. No claro, os homens se olhavam com olhares disfarçados, subentendidos, fugidios, parecendo que não estavam com tesão, tal o impacto da luz acesa.*⁴⁷

Há na biografia dos soropositivos freqüentemente a emersão de histórias obscuras e marginalizadas, e muitas vezes tabus para os próprios autores, que acabam por criar em seus quotidianos uma vida dupla:

A dupla vida, no sentido que eu afirmei na teoria e na prática, é uma cisão consciente, sistemática e tendenciosa da personalidade. (p. 39)

Assim, o testemunho, a confissão desse eu biográfico mencionado por Sussekind, é desconstruído não por um exercício estilístico ou formal, mas sim por que sua própria natureza é de matriz ficcional. Ficcional no sentido da marginalidade, da ausência de provas, da cisão, do lúdico, do

⁴⁶Capucho, *op. cit.*, p.17.

⁴⁷*Idem*, p. 23.

cruelmente afastado, das desconexões, do esfumaço do que não se aprendeu a representar, da farsa inexorável.

É essa reminiscência de uma vida 'real/ficcional' que Capucho evoca em um trecho exemplar no qual registra que, atravessando a Cinelândia, ele passa por manifestações políticas, paraplégicos pedindo ajuda e se dirige para o cinema escuro, onde esquece tudo isso, sua vida redimensiona-se na ausência dos fatos.

Onde se encontra então essa história factual que define as narrativas como biografia, ou autobiografias? Cyril, ao descrever uma favela, procura na infelicidade da fragmentação contemporânea algum aceno dessa factualidade ou consistência. Mas, por conta da exclusão, a lama, que ninguém documenta, parece apontar em seu oposto para um sol capaz de iluminar toda essa realidade, mas que só caberia à ingenuidade da infância, representando com essas metáforas, a impossibilidade de uma realidade pura na maturidade:

No entanto, quando chegam as chuvas, quando a água escorre pelos tetos de zinco enferrujados e os rios de lama deslizam entre os barracos, indagamos em que cromossomos desconhecidos foi-se refugiar a memória do sol, por meio da qual, apesar de tudo, as crianças desabrocham, com um viço particular. (p.18)

Sendo assim, voltamos à epígrafe do capítulo, em que Cyril menciona que só se é realista na juventude. A dor nos encharca de mentiras, as reminiscências parecem nos recolocar permanentemente a vida como uma farsa e as mídias nos ajudam a desconstruir a clareza das provas procuradas até o século XIX.

Já não é mais apenas o estilo que define a ficcionalidade de uma obra nem os nichos tão reincidentemente apontados pelo mercado, mas sim uma existência esvaziada de sentidos e conexões, solta, fragmentada e avessa a se construir como tradicionalmente se concebe a realidade, narrada ou não.

Há de fato uma sombra que paira sobre esses fatos autobiográficos. Nem a confissão consegue dar-lhes a consistência retirada por sua não-legitimação social.

Cyril no filme freqüentemente revela sentir-se construído por fragmentos sem conexões (os toques dos parceiros sem rosto, a contaminação que não pode dizer de onde vem e até mesmo a destruição causada pelo vírus, inúmeros seres invisíveis). Essa falta de conexão é discutida na primeira díade, mas um último aspecto também toca essa fragmentação como questão para a construção de uma noção de realidade: o uso de drogas.

5) O uso de drogas alterando a percepção da realidade – Em *Noites Felinas* e em diversas outras obras, a droga não só é um ato presente na confissão, mas também um sintoma extra dessa ficcionalização da vida. Ficcionalização no sentido já mencionado de distanciar-se da polaridade em que idealmente se pressupõe um ‘objetivo puro’, e fazê-lo por sua reconsideração.

Por meio de um efeito poético, em meio aos vapores de álcool e às marteladas da dança, eu associava a palavra ‘felino’ às minhas noites de perversão. (p.200)

Entro na farmácia e compro insulina. Nu da cintura para cima na frente do espelho do banheiro, repito cem vezes os mesmos gestos: enfiar a agulha na veia, à altura do cotovelo esquerdo, puxar o êmbolo para aspirar o sangue da seringa, retirar a agulha da veia. Seguro a seringa como se ela fosse uma arma branca na extremidade de meu braço esticado e ameaço meu reflexo no espelho, como se diante de mim, não estivesse o meu próprio corpo, mas o de Pierre Anton ou o de um dos irmãos de Heliópolis. Digo entre os dentes: ‘vou injetar o meu sangue apodrecido nas suas veias e você vai morrer lentamente, como merece. (p. 239)

A droga aparece descrita freqüentemente como um filtro. Interposta entre a realidade e o sujeito com a função de amenizar tiranias ou frustrações que surgem nessa interface. À escuridão protetora dos atos socialmente escusos abordados no tópico anterior, alia-se a droga se alia nessa fuga impregnada de não-aceitações.

Ao voltar para casa continuava a cheirar cocaína. Seis horas da manhã eu fechava a janela da cozinha para não ver a claridade da manhã. Àquela altura eu suportava mal essa luz fraca e suja. Ela provocava em mim um sentimento de culpa. (p.32)

A vivência da incomensurabilidade pós-moderna apontada por Lyotard aparece exclusivamente viável no encontro com a droga na confissão desses autores marginais, tiranizados, assustados e, acima de tudo, confusos.

Por todas essas razões a autobiografia é realmente necessária para esse autor que quer prorrogar sua existência por meio do suporte, reafirmar sua identidade velada e questionar seus valores. Mas ela será transgredida quando ameaçar algum dos aspectos mencionados, revelando-se, ela também, fruto desse contexto.

Em *Antes que Anoiteça*,⁴⁸ de Reinaldo Arenas, essa transgressão acaba por assumir uma vivência mais explícita ainda. Arenas é outro autor soropositivo que supera obstáculos ainda maiores para concluir sua obra e sua autobiografia.

*De qualquer forma, naquela ocasião sobrevivi a todas essas doenças, ou, pelo menos ao estado de perigo maior. Eu precisava terminar minha pentalogia. No hospital, comecei a escrever El Color del Verano. Tinha enfiadas nas mãos várias agulhas com soro, o que me dificultava escrever, mas resolvi chegar até onde fosse possível.*⁴⁹

E como uma última prova do papel dessa nova autobiografia, Reinaldo se mata ao finalizar sua redação:

*Percebo que estou quase chegando ao fim dessa apresentação, que na verdade é o meu fim...*⁵⁰

Diante dos sofrimentos causados pelas doenças oportunistas e da ineficácia das drogas da época, Arenas suicida-se, mas só depois de concluir sua biografia. Deixa-nos, então, a pergunta quanto à necessidade, diante desses relatos, de repesar o aspecto terapêutico mencionado por Sussekind como crítica às biografias. Não é a narrativa autobiográfica que se apresenta como uma carteira de identidade, mas todas as narrativas que nos atravessam como leitores ou autores que nos

⁴⁸ Arenas, *op. cit.*

⁴⁹ *Idem*, p.13

⁵⁰ *Idem*, p.11

definem, e, assim, dependendo do sujeito por trás delas, surgirão carteiras de identidade (casos) ou expressões artísticas (histórias).

Assim, diante de uma cultura em que já é tão difícil separar o fatos vividos dos mediados, da fragmentação das histórias, das classificações ineficazes do mercado, de nossas vidas muito pouco factuais, onde se encontra a realidade jornalística ou das biografias?

A morte de Arenas, reservada para o fim de sua obra, aponta-me para indivíduos perplexos diante da inexorabilidade da morte. Eles se dedicam, assim, a narrar como sendo seu derradeiro gesto de existência.

Ficcional ou não, biográfico ou não, um derradeiro gesto de existência.

O que nos define novamente, apenas e tão extensamente, definitivamente moldados por narrativas, ou seja, voltamos ao *antrophos* de Eco, em versão pós-moderna, em que a dicotomia volta a gerar estranhamento a esse homem que culturalmente é treinado a valorizar a razão e ao mesmo tempo reconhecer sua ineficácia, como confessa Laura a nosso autor:

Eu te amo mais do que amo a verdade! (p.239)

V.III

Mídia e Multimídia

V.III.I

Conceituação

Eu jamais escrevera um roteiro, mas Omar conhecia minha vida, meus amores, minhas amizades...desconfiava que eu conseguia ler os pensamentos de Jean. (p. 20)

Permeando a relação contemporânea com a narrativa está, desde o início deste estudo, colocada a questão do suporte. Os avanços tecnológicos nas técnicas de representação são responsáveis pela importância desses veículos que se interpõe entre diversas manifestações

da experiência de contar histórias. No entanto, como abordar esse problema central da condição pós-moderna e que gera tantos mitos.

As obras separadas na primeira fase da pesquisa apontam para uma questão muito particular quanto à mídia: uma parcela dos autores é incidental em um determinado veículo, sem nele jamais ter praticado o exercício de narrar. Alguns desses autores acabam por subverter poderosas estruturas mercadológicas e acadêmicas por conta das intenções mais ou menos confessionais, já discutidas no capítulo anterior. Além desses, incidentais, autores profissionais também migram de suportes, sem pudores, ou, então, como no caso da obra selecionada para o estudo de caso, a própria prática do autor já se constitui multimídia, pervertendo um sentido mais restrito de atuação do narrador quanto ao veículo.

Essa subversão das relações culturalmente estabelecidas para a produção sinaliza uma crise em relação aos limites impostos pelo veículo na Pós-Modernidade. Esses limites são de diferentes ordens, mas podemos observá-los se sistematizarmos essa análise dentro de uma tensão entre mídia e multimídia como é intitulado este capítulo.

Essa diáde dá continuidade à anterior, sobre ficção e realidade, em que já se expõem as primeiras questões quanto à utilização dos aparelhos técnicos para a produção de narrativa. Este tópico, pretende apontar no estudo de casos uma reflexão mais aprofundada acerca desses aparelhos no contexto do intercâmbio de experiências. Além da mediação da vida do ponto de vista filosófico e cognitivo – como mencionada no tópico anterior – e até por conta deles, alguns outros aspectos culturais precisam ser refletidos quando se menciona a relação do sujeito com a mídia, seja essa relação como veículo para recepção de conteúdo, seja como suporte técnico para produção ou, ainda, canal de expressão de afetos particulares, como as experiências artísticas, atividades quotidianas, o experimentar lúdico, etc.

Em primeiro lugar cabe aqui falar um pouco sobre etimologia, colocando antes da polifonia a questão da polissemia presente nessa diáde.

Mídia vem do inglês '*media*' e é termo utilizado inicialmente na área de comunicação, como um recorte para o mais abrangente 'meio'. O desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa e da comunicação social (como um segmento da produção técnica e acadêmica na Pós-Modernidade) vai fazer com que a influência do termo inglês sirva para balizar um tipo específico de 'meio', diretamente ligado à comunicação – e, ainda mais diretamente, referente de um veículo físico, propriamente um aparelho técnico.

Assim, mídia se distinguiria do meio por não ser apropriado a outras áreas (meio de transporte) e por não dizer respeito a veículo em um sentido mais abstrato (imagem, como um meio de informação). Mídia era a latinização de uma palavra que, no idioma inglês, tem sentido mais amplo, mas que, no contexto das línguas latinas, envolvia essa definição mais restrita: veículo físico de comunicação. Tanto que na publicidade podemos ainda encontrar a palavra mídia usada nesse sentido mais restrito. Em uma agência de publicidade o setor, ou o profissional de mídia é aquele responsável pela veiculação de uma campanha em um determinado meio físico, aparelho (cultural e mercadologicamente definido): jornal, televisão, rádio, etc. As categorias mais abstratas colocam-se como adjetivos para classificar esses meios (mídia eletrônica, mídia audiovisual, etc.).

O termo multimídia é, conseqüentemente, a associação de mídia com o prefixo 'multi' (vários) para referir situações que possibilitam a junção de vários aparelhos em um único evento, mantendo ainda a relação de mídia com o veículo físico. No entanto, o advento da microinformática, com a possibilidade de sistemas audiovisuais, acabou por modificar o uso da palavra. Os sistemas audiovisuais consumidos nas plataformas de microcomputação simulavam os tais eventos com vários veículos por trazer a experiência típica da televisão e do cinema (imagem em movimento e som em sincronia) junto com a experiência típica do rádio (som teletransmitido) ou da mídia impressa (texto).

Por conta da incipiência desse recurso técnico e pelo fato de a tecnologia advir da cultura americana – que utilizava *media* em um

sentido mais amplo – e por remeter aos tais eventos multimídia – já no sentido mais restrito do uso latino – passou-se a chamar esses sistemas de *multimídia*.

Multimedia, usado inicialmente como a junção de vários recursos físicos de comunicação, é adaptado à microinformática, que acaba se consolidando como um único veículo físico (o terminal de consulta de um computador pessoal – *personal computer*). Assim, nos países latinos acaba-se criando uma contradição: o termo mídia, em sua especificidade, perde o sentido restrito quando se pensa nos sistemas multimídia do computador, já que, na verdade, eles são consumidos em único aparelho técnico apesar de encerrar em si vários *meios* de comunicação (imagem, som, texto, etc.). Melhor seria descrevê-lo como uma mídia multimeios, ou seja um *hardware* (estrutura física única) com vários recursos de veiculação de mensagem (meios). Mas a trajetória da evolução dessa mídia e desses sistemas foi tão rápida, que o que era um refluxo entre dois idiomas e uma analogia acabou por se tornar uma definição mercadologicamente aceita. E passamos a entender que um evento multimídia pode ser consumido em um único aparelho técnico.

Essa trajetória pode ser verificada quando observamos nas embalagens de CD-ROMs, ainda hoje, a associação do termo multimídia com um subtítulo que geralmente informa os meios: 'Multimídia – som, imagem e animação!'

O problema maior dessa resignificação do termo é que o sentido original também se manteve. Se você for a uma agência de publicidade, lá o departamento de mídia ainda trata em suas planilhas as mídias como veículos físicos de comunicação (rádio e tevê, por exemplo). E não será pertinente que televisão seja denominada de multimídia por encerrar várias experiências sensoriais; o termo correto seria veículo audiovisual e não multimídia.

Mas audiovisual – associação correta para descrever eventos ou veículos multisensoriais – torna-se aos poucos obsoleto e ligado simbolicamente a tecnologias defasadas. Assim, como a associação de

mídia a meio em um sentido mais amplo já estava instaurada pela microinformática, passou-se a substituir o primeiro pelo segundo.

O setor audiovisual de um departamento de recursos humanos de uma grande empresa, por exemplo, era – até a década de 1970 – o lugar onde se encontravam os aparelhos com essas funções multisensoriais (retroprojeter, projetor de *slides*, *tapedeck*, televisão, etc.) Hoje em dia, o mesmo setor, com recursos apenas mais avançados tecnologicamente (*datashow*, videocassete, etc.), mas com as mesmas características audiovisuais tem na porta a placa ‘multimídia’. E multimídia passa a ser o termo mais utilizado para o antigo audiovisual, transformando mídia definitivamente em meio como estímulo sensorial, também. Embora existam ainda alguns limites, não é habitual referir –se à televisão como um evento multimídia por ser audiovisual, mas justifica-se o termo nos sistemas computacionais justamente por esse sentido.

Esse paradoxo no uso dessa palavra é decisivo, porque trataremos neste capítulo de mídia como um veículo físico. Um aparelho com trajetória histórico-cultural, função no mercado e lugar definidor no estudo técnico e teórico. E, assim também, multimídia, designará a prática profissional que atravessa diferentes veículos, mesmo que essa possibilidade venha, mais à frente, nos falar da transmigração das linguagens entre essas mídias, pois, ainda assim, teremos como referência o aparelho técnico propriamente dito.

V.III.II

‘Mesa-redonda’ 3 – Um novo paradigma

A partir desse histórico da utilização do termo, ainda são muitas as possibilidades para abordar essa questão, por isso é preciso, antes de mais nada, retomar o referencial teórico escolhido. Se na condição pós-moderna o veículo se apresenta de maneira particular, é possível explicitar essa especificidade mediante uma primeira oposição com as vanguardas modernistas no início do século como já foi descrito junto à díade continuidade e ruptura.

Pois, se as vanguardas modernistas vão-se voltar para a autonomia do material como proposta de ruptura com a representação objetiva do mundo, a arte pós-modernista vai ceder à inevitável promiscuidade dos veículos, propiciada pelos avanços tecnológicos. Os veículos que possibilitam a reprodução em série e a comunicação de massa vão deter uma relevância inaugural que será potencializada para além da mistura dos suportes: promoverão novos materiais e recursos e, principalmente, como veremos já na obra de Walter Benjamin, questionarão o aspecto original do objeto de arte por meio dessa reprodução.

O cinema será elevado à categoria de sétima arte, e a televisão e a microinformática proporão novos padrões de representação do mundo. Essa dinâmica instaurada nos processos de narrar é outro elemento fundamental para uma nova organização da crítica narrativa.

Mesmo com o advento dessas novas tecnologias e, principalmente, das diversas propostas de integração entre elas, o maior problema da Pós-Modernidade é que, em geral, ainda se teoriza a experiência com a narrativa em função exclusiva do suporte, associando-a a uma visão *moderna*. É como se existisse de forma segmentada a narrativa pictórica, a narrativa cinematográfica, a narrativa literária, a teatral, etc. Apesar da tradição dos estudos de História da Arte em fundir formas de representação no estudo do estilo (escultura romântica, pintura romântica, arquitetura romântica e poesia romântica), a crítica especializada em narração que surge no século XIX se mantém fixada ao suporte. Posteriormente ela apenas dialogará com as representações que forcem o contexto multimídia. Um teatro multimídia será assim descrito mas toda sua análise estará, na maioria das vezes, presa às correntes de pesquisa do teatro como uma categoria acima das outras.

Um exemplo claro dessa transposição de suportes é a analepse (*flashback*) ou a simultaneidade gerada pelo cinema. É óbvio que as características do suporte cinematográfico permitiram a construção de experiências que acabaram culminando com a construção dessa figura de linguagem; no entanto, atravessando a cultura, essa forma de narrar o

tempo impregna a representação pictórica futurista, a literatura, o teatro e a televisão indistintamente. E se podemos observar historicamente sua evolução a partir de um meio, parece absurdo não considerar que existe ali uma experiência cultural potencialmente multimídia.

Um olhar para a crítica dessa arte (cinema), que parece impor essa reflexão multimídia, freqüentemente deixa transparecer esse atravessamento dos suportes em suas produções.

E se antes de nos voltarmos para a natureza multimídia de *Noites Felinas* nos detivermos onde essa prática se dá de forma cotidiana (nos cadernos de cultura, por exemplo), poderemos ver já sedimentada essa continuidade por vezes rejeitada como categoria.

A idéia era genial: contar a trajetória dos enfants terribles de uma Inglaterra conservadora, intercalando tudo com frases e diálogos escritos por Shakespeare, uma instituição sagrada na Inglaterra. O plano de Temple começa bem, de forma irônica do jeito que os Pistols gostavam. Porém à medida que eles evoluem nas paradas de sucesso, as intervenções de Shakespeare ficam engavetadas, quase esquecidas, e o filme adquire o ritmo de um bom especial de banda de rock, com algumas entrevistas e muita música.

(Patrick Prado de Moraes. Crítica sobre o filme *O Lixo e a Fúria* publicada em 23 de novembro de 2001 na revista *Programa do Jornal do Brasil*, p. 5)

O segredo do sucesso foi tentar ser o mais fiel possível ao livro e não despertar a fúria dos fãs. Para isso, J.K. Rowling acompanhou de perto o desenvolvimento do roteiro e não permitiu qualquer alteração drástica.

(Patrick Prado de Moraes. Matéria sobre o filme *Harry Potter* publicada em 23 de novembro de 2001 na revista *Programa do Jornal do Brasil*, p.30)

O que não deixa de ser irônico: para ser fiel a sua magistral fonte literária, o diretor e também o roteirista teve de abrir mão do naturalismo televisivo e recorrer a um conjunto de outras linguagens – da fotografia à música, da fala à dança, da narração às artes plásticas – que o cinema pode abarcar.

(Almir de Freitas. Matéria sobre o filme *Lavoura Arcaica* publicada na revista *Bravo* em outubro de 2001, p.52)

Essa experiência fomentada pelo cinema atingiria outras produções e é passível de ser observada em suas críticas:

A crítica tem demonstrado como a obra teatral de Tennessee Willians deriva repetida e insistentemente de seus poemas e, sobretudo, de seus contos (aliás Willians é um excelente contista): uma imagem é fixada num poema, desenvolvida num conto e desemboca numa peça.

(Hugo Estenssoro. Matéria sobre o dramaturgo Tennessee Willians publicada na revista *Bravo* em outubro de 2001, p.93)

...uma boa história picante ou, na expectativa do literato, uma boa digressão sobre a luta da tentação contra a hipocrisia. Mas para Bernardo Carvalho, que adotou uma estrutura teatral, 'Sade' é um moralista às avessas, que propõe um mundo de desvirtudes como filosofia, um 'antihumanismo', e, com a densidade que é sugerida visualmente por seus parágrafos longos, a maneira de Thomas Bernhard, nunca passa daquelas duas camadas.

(Daniel Piza. Matéria sobre a coleção *Literatura ou Morte* publicada na revista *Bravo* em julho de 2000, p.93)

Percorri todas as emoções em duas horas, na platéia do Cinema Orly, assistindo ao primeiro longa-metragem deste autor imperativo e imperador. O filme escrito de Luís Capucho é um campeão de bilheteria.

(Mathilda Kóvak no texto de orelha do livro *Cinema Orly* de Luís Capucho)

Logo, o que defendo aqui é dar continuidade à dupla atenção complexa proposta pelas díades, ou seja, é fundamental reconhecer as especificidades dos suportes e pesquisar nessas particularidades seus repertórios próprios; no entanto, a atenção voltada para a experiência do sujeito com a narrativa deve também permitir emergir o que há de comum na percepção de uma história narrada em qualquer um dos veículos. Até para que se possa resgatar a definição dessa experiência para um lugar menos formal e mais plural: a experiência do sujeito somada à propriedade do veículo.

Assim, como os movimentos artísticos do século XIX propiciaram a inaugural atenção para o sujeito diante da realidade por aliar-se à especificidade do suporte, o Pós-Modernismo vem concretizar essa perspectiva por meio justamente da relativização do papel desse suporte. Na verdade, o que o Pós-Modernismo estimula é que, ao lado do estudo *longitudinal* da narrativa – vinculado a um suporte e sua trajetória histórica de forma específica –, sejam reavaliadas as questões *transversais*, em que, junto ao veículo, o sujeito, o mercado e a cultura definem certas instâncias de comportamento.

Um exercício simples para ressaltar a transversalidade do estudo da narrativa é nos determos novamente na crítica contemporânea. Folheando qualquer caderno de cultura que comente cinema, literatura e teatro ou lendo as quartas capas e as orelhas dos livros, poderemos encontrar, ao lado da crítica específica ao suporte, o comentário sobre uma experiência em particular que é comum a todos os veículos.

Uma certa sinopse recorrente concretiza essa experiência fixa quanto às suas qualidades. Essa experiência vai falar sobre os elementos comuns da narrativa (personagens, tema, tempo, ritmo, seqüência, macroproposições, etc.), o que gera uma categoria pertinente a todos os suportes. Assim, lendo alguns trechos a seguir seria difícil saber de que suporte estamos tratando, não fossem as referências nas legendas.

... o pequeno mágico é um órfão que vive uma vida de cão na casa dos tios. Quando completa 11 anos, ele recebe a visita de Hagrid, um guardião da Escola de magia e Bruxarias de Hugwarts, que faz o convite para que lê freqüente as aulas de bruxaria. E lá se via Potter, o órfão azarado se tornar herói do mundo da fantasia.

Patrick Prado de Moraes. Matéria sobre o filme *Harry Potter* publicada em 23 de novembro de 2001 na revista *Programa do Jornal do Brasil*, p.30)

... traça um retrato inesquecível, comovente, da linhagem humana que só pode viver se for na liberdade, afastada da pátria normalizadora.

(Texto de quarta capa do livro *Estranhos Estrangeiros* de Caio Fernando de Abreu)

O personagem que crê e deposita na religião toda a esperança depara-se com um mundo que, a todo momento, põe sua convicção e seus princípios à prova. Apocallipse 1,11 trata do confronto da justiça dos homens com a justiça divina.

(Gisele Kato em matéria publicada na revista *Bravo* em dezembro de 1999 sobre o espetáculo teatral *Apocallipse 1,11*).

Com esse exercício podemos visualizar um narrador persistente que atravessa as especificidades dos suportes com ação camaleônica e quase messiânica em relação à multiplicidade de possibilidades de representação. E ver junto os leitores atravessando essa pluralidade de representações.

Esse narrador oculto fornece-nos substrato que nos permite olhar com mais atenção para a *transversalidade* que redefinirá a experiência de

narrar, não o fazendo, porém, nem como na crítica simbolista – de maneira a desconsiderar o específico como forma de se opor ao materialismo impressionista –, nem com os privilégios estritos às categorias cindidas de forma e conteúdo propostos pelo início do século XX.

Pode-se ver algo original do cinema em um anúncio de revista e pode-se ver literatura na televisão. Mas também poderá ser impossível discernir nos suportes onde começam e onde terminam as suas características originais. A televisão resgata o folhetim, a novela de cavalaria, infiltrada às vezes por uma estética pictórica barroca e se valendo da simultaneidade do cinema ou da sonoridade jazzística.

Literalidade, musicalidade, teatralidade e tantas outras qualidades específicas mesclam-se para construir uma experiência de narrar que, em um certo sentido, lembra a arquitetura típica do Pós-Modernismo – em que mármore, granito e vidro espelhado dividem espaço com o metal e a madeira em uma mesma fachada –, além de confluir traços de escolas tão distintas quanto o neoclássico, o *art-déco* ou a ainda mais distante arte moura, no fim de tudo criando seus próprios traços.

Assim, por exemplo, podemos nos debruçar sobre as cinco categorias propostas por Italo Calvino⁵¹ para o próximo milênio (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade) – exclusivamente para a literatura – e pensar nelas na hora de encenar um espetáculo categorizado como teatral.

Se adicionarmos ao foco do suporte a atenção às experiências que um sujeito vivencia ao consumir ou produzir uma narrativa, veremos que um novo enfoque para crítica da narrativa emerge, muito mais sintonizado com essa cultura plural, complexa e multimídia.

Essa reflexão mais cara aos autores pós-modernos, por conta da difusão dos meios de comunicação de massa, já é apontada por Benjamin em parte significativa de sua obra.

Em seu texto de 1935, 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica', Benjamin fornece outra categoria importante

⁵¹ Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

para pensarmos essa tradição de análise vinculada ao suporte: a noção de **aura**.

Trazendo também nesse texto uma visão bastante clara de sua época, Benjamin desenvolve as questões apontadas neste tópico por outro prisma. Nele o autor enfatiza o fato que na reprodução técnica está a semente da transformação dos modos de fazer artísticos intimamente ligados com o questionamento das qualidades fixas ao suporte, como mencionadas acima (teatralidade, literalidade, etc.).

Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia.⁵²

A análise dessa categoria inscreve mais uma vez o autor em uma sincronia com o recorte que será feito por Lyotard para o pós-moderno, pois também é datado em sua análise o início dessas modificações (final do século XIX), quando escolhe o cinema como mídia exemplar dessa miscigenação de linguagens:

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras tradicionais, submetendo-as as transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.⁵³

E é a partir do cinema que Benjamin começa sua teoria sobre a noção de aura, vendo nesse suporte o grande projeto de ruptura com as especificidades congeladas dos veículos.

Como aura Benjamin entende o pressuposto da unicidade como valoração de uma obra de arte e, por conta disso, vai apontar também o seu declínio no século XX.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.⁵⁴

⁵² BENJAMIN, *op. cit.* p.167.

⁵³ *Idem*, p.167.

⁵⁴ *Idem*, p.168.

A reprodutibilidade técnica e a necessidade de aproximar um objeto de grandes massas populacionais são, para o autor, o contraponto a essa noção e seu pressuposto de declínio contemporâneo.

Esse declínio é relativizado no mesmo texto quando o autor tece considerações sobre a reorganização do valor de culto e valor de exposição, mas o que interessa neste tópico é a constatação de que essa transformação implícita no fazer artístico vai demorar mais tempo a imprimir de fato um novo pensar sobre as qualidades de expressão. O que poderia ajudar a colocar a polissêmica “narrativa” em um lugar mais contemporâneo de análise.

Assim, essas novas formas de produção já se inscrevem no fazer, mas ainda se observa, pelo menos no estudo da narrativa, uma cisão teórica fundamentada no suporte.

Essa anacronia entre as práticas de mercado e sua reflexão teórica também é mencionada no texto do autor e introduz a próxima questão desta mesa:

*Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisam mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura.*⁵⁵

Assim, Benjamin categoriza as transformações que servirão ao objetivo de olhar para esses veículos, até mesmo na segunda metade do século, que ele não conheceu.

- O aparelho técnico e a difusão da reprodução por ele permitida acarretam a modificação do conceito de aura.
- Esse conceito perde-se ou é transferido para outras questões que não estão mais na originalidade da

⁵⁵ *Idem*, p.165

- obra ou em sua proximidade material do artista.
- O cinema é apresentado como grande revolução na linguagem dos aparelhos técnicos, por romper – por meio de suas próprias especificidades – os limites das especificidades.
 - A defasagem entre as práticas do mercado e de outras instâncias culturais, como a reflexão teórica, por exemplo.

Neste último aspecto, Benjamin antevê um movimento de estruturação acadêmica que mais tarde seria denominado Estudos Culturais e que tenta concretizar esse novo paradigma mais interdisciplinar para o estudo e crítica da produção narrativa em um contexto multimídia, e essa é nossa nova questão!

A formação de um autor ou de um crítico de narrativa consolidou-se no século XIX e no início do XX como uma instância diretamente ligada ao suporte. Assim, críticos de teatro, diretores, autores e atores teatrais devem cursar a graduação em teatro; já autores, críticos, atores e diretores de cinema devem estudar na graduação de cinema; poetas e literatos devem formar-se no departamento de letras, etc.

No entanto, a prática contemporânea subverte permanentemente essa estrutura departamentalizada e coloca nas ações quotidianas e nas expressões artísticas desafios importantes para essa prerrogativa disciplinar.

É necessário que o estudo da técnica de um determinado suporte esteja arraigado a seu conhecimento profundo; no entanto, outra perspectiva aponta a importância de romper com os repertórios preestabelecidos pelos veículos. Esse novo foco adverte que um suporte técnico, como a fotografia ou o cinema, precisa ser vítima da investida humana em direção a ampliação de seu repertório de representação, e

isso só é possível por meio de uma dupla intenção: o conhecimento dos recursos técnicos do suporte e do permanente diálogo – não menos intenso – com outras formas de veiculação que transgridam seu ponto de vista.

Assim, se foi apresentado no início desta ‘mesa-redonda’ a relevância da relativização do suporte no panorama contemporâneo de representação, é óbvio que essa contingência terá conseqüências diretas sobre a forma de se pensar seu estudo.

Como dialogar com as representações do ponto de vista autoral se a formação acadêmica é disciplinarmente reductiva e oitocentista? Além de colocar em xeque a formação departamentalizada quanto ao suporte, a Pós-Modernidade amplia essa discussão em dois outros vetores: 1) a formação de crítico, autor e ator é necessariamente divergente e especializada? 2) ainda que as formas artísticas sejam questionadas quanto ao balizamento pelo suporte, é preciso repensar o campo da arte com outras formas de produção humana e assim refletir sobre outra fronteira: o saber produzido na arte constitui-se de fato uma expressão apartada de outras formas de produção de saber, como a ciência?

Assim, além do suporte, a condição pós-moderna problematiza as cisões construídas na trajetória da Idade Moderna entre diversas categorias profissionais envolvidas socialmente com a experiência narrativa (autor, diretor, crítico, ator e leitor) e as áreas do saber que se especializarão em torno de outras cisões (arte e ciência).

A obra de Lyotard, é terreno fértil para repensar o conceito de saber que gerou essa estrutura departamentalizada. especialmente quando esse desafio coloca a produção do saber em risco de perder seu rigor, atrelado a antigas formas de organização cultural.

Esse dilema de optar por um enquadramento interdisciplinar é incorporado por uma proposta de estudo em que insiro essa pesquisa: Estudos Culturais.

Esse conceito, defendido por diversas escolas, já possui uma metodologia que se afina com a Contemporaneidade e as novas formas de produção; cria, além disso uma situação teórica adequada ao

enquadramento dado à narrativa em minha pesquisa. Os Estudos Culturais são hoje um movimento que já possui seus próprios cursos, encontros acadêmicos e periódicos, e apresenta uma proposta interdisciplinar de estudo com fortes afinidades com as referências de Lyotard e Benjamin, como apontado aqui.

Richard Johnson⁵⁶ é um dos autores que defende a importância da montagem interdisciplinar dos Estudos Culturais, criando, ao lado desse conceito, outro ainda mais radical: *antidisciplinar*.

*Os processos culturais não correspondem aos contornos do conhecimento acadêmico na forma como ele existe. Nenhuma disciplina acadêmica é capaz de apreender a plena complexidade (ou seriedade) da análise. Os Estudos Culturais devem ser interdisciplinares (e algumas vezes antidisciplinares) em sua tendência.*⁵⁷

Essa complexidade é reforçada mais à frente quando o autor lembra que “Cultura” não vai ser nunca uma categoria precisa, mas sim uma sinalização de tensões. E, assim, aproxima a polissemia de cultura à de narrativa apresentada no início deste projeto. Introduce-se também, a partir de algumas das experiências transgressoras no levantamento de obras dessa pesquisa, um pouco da experiência mencionada por Cyril na epígrafe deste item – a de nunca ter estudado algo talvez fale sobre a falta de alternativas formadoras para novos paradigmas de produção.

Como forma de legitimar o estudo diante de um objeto com fronteiras esfumaçadas, Johnson afirma que os termos-chave desse estudo serão “consciência” e “subjetividade”. Os problemas centrais dos Estudos Culturais são, então, questões prementes à condição pós-moderna e a esta pesquisa.

*Para mim, os estudos culturais dizem respeito às formas históricas da consciência ou da subjetividade, ou às formas subjetivas pelas quais nós vivemos ou, ainda, em uma síntese bastante perigosa, talvez uma redução, os Estudos Culturais dizem respeito ao lado subjetivo das relações sociais.*⁵⁸

⁵⁶ Johnson, Richard in SILVA, Tomaz Tadeu. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo horizonte, Ed. Autêntica, 2000.

⁵⁷ Johnson, *op.cit.* p. 22.

⁵⁸ *Idem.* p.25.

A definição desse ramo da pesquisa acadêmica vai ao encontro das premissas já apresentadas, quando o autor coloca as questões históricas e epistemológicas juntas, fazendo oposição à visão redutora do suporte ou de seu conteúdo.

...há aqueles que enfatizam uma independência relativa ou uma autonomia efetiva das formas e dos meios subjetivos de significação. A teoria prática é, aqui, usualmente estruturalista, mas de uma forma que privilegia a construção discursiva de situações e sujeitos. O método preferido consiste em tratar as formas de um modo abstrato e, algumas vezes, bastante formalista, desvelando os mecanismos pelos quais o significado é produzido na linguagem, na narrativa ou em outros tipos de sistemas de significação. Se o primeiro conjunto de métodos é usualmente derivado de raízes sociológicas, antropológicas ou sócio-históricas, o segundo conjunto filia-se, em grande parte, à crítica literária, especialmente às tradições do modernismo literário e do formalismo lingüístico.

*Ao longo prazo, esta divisão é, em minha opinião, um obstáculo certo para o desenvolvimento dos Estudos Culturais.*⁵⁹

A própria definição de Estudos Culturais advém da insatisfação com as dicotomias historicamente construídas e que atravessam também a epistemologia. E, dando continuidade a essa discussão, Ana Carolina Escosteguy amplia o quadro das rupturas com a relevância do questionamento das fronteiras entre posturas acadêmicas e políticas, definindo melhor essa interdisciplinaridade:

Estudos Culturais devem ser vistos tanto sob o ponto de vista político, na tentativa de constituição de um projeto político, quanto sob o ponto de vista teórico, isto é, com a intenção de construir um novo campo de estudos. Sob o ponto de vista político, os Estudos Culturais podem ser vistos como sinônimo de “correção política”, podendo ser identificado como a política cultural de vários movimentos sociais na época de seu surgimento. Sob a perspectiva teórica, refletem a insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade.

*(...) A área, então, definida segundo um dos seus promotores (Hall, 1980) não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites. É um campo de estudos onde diversas disciplinas se interseccionam no estudo dos aspectos culturais da sociedade contemporânea.*⁶⁰

⁵⁹ *Idem.* p.42.

⁶⁰ Carolina, Ana in Silva, Tomaz Tadeu. *op. cit.* .

Dessa forma reitero o enfoque dado a meu objeto de estudo: a narrativa, como aqui estudada, revela-se sob o prisma dos Estudos Culturais, ou seja, por meio de uma metodologia interdisciplinar que recoloca a experiência da narrativa em um campo indissociável e irreduzível entre sujeito, sociedade e cultura, inevitavelmente atravessado pelas mídias. O que, em certo sentido, sustenta essas ‘mesas-redondas’ que constroem diálogos inevitáveis e as diádes que atravessam com suas questões vários campos de reflexão.

Essa postura encontra, com certeza, ecos em toda a obra de Walter Benjamin. A própria forma de conduzir seus estudos é *antidisciplinar* e a redação de seus textos um exemplo permanente de uma postura que tem afinidades com essa corrente, apesar de alguns traços tipicamente modernos.

No entanto, na obra de Benjamin, uma outra contribuição para essa reflexão adiciona aos problemas de representação duas outras questões como geradoras também dessa cisão acadêmica: as leis de mercado e a visão hegemônica das teorias.

Em *Sobre o conceito de história*, o autor desenvolve diversos tópicos que falarão sobre as relações da noção de progresso com um historicismo que deixa brechas para a instalação de um fascismo.

Esse fascismo é analisado em função de uma construção teórica para História, mas amplia aqui nossa análise sobre a tradição departamentalizada, tendo como ponto de partida o culto à regra dos estudos positivistas. Para Benjamin, a esse culto deve ser oposto um desafio que muito se assemelha ao “desafio do incomensurável”, proposto por Lyoard.

*A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo.*⁶¹

⁶¹ Benjamin, *op. cit.*, p.226.

E, assim, propõe uma metáfora para a abordagem histórica “*escovar a história a contrapelo*”, que nos remete a uma nova estruturação da produção do saber, no qual, além de questionar o fluxo evolucionista da noção de progresso e a visão hegemônica das teorias, recoloca também a necessidade de questionar alguns vínculos disciplinares de estudos.

*Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie . E, assim, como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.*⁶²

Podemos observar então que os Estudos Culturais e sua proposta interdisciplinar emergem em um contexto mais amplo de diversas outras teorias (como a obra de Benjamin, a complexidade de Morin ou o próprio enfoque de Foucault, que privilegia a questão em detrimento da disciplina), consolidando então uma reforma epistemológica gradual e paralela aos movimentos de reestruturação do sujeito e da sociedade.

Mas, no campo acadêmico, esses estudos ainda dialogam com estruturas departamentais que precisam constituir as formulações das pesquisas. Por conta disso, minha própria formação acadêmica é, ao mesmo tempo, um embate contra as estruturas disciplinares e um diálogo necessário entre essas formas de organização e uma epistemologia mais contemporânea.

Se no estudo teórico a interdisciplinaridade aponta um caminho para os desafios propostos pela condição pós-moderna, no campo do aprendizado técnico podemos mencionar a obra de outro autor, Vilém Flusser.

Flusser escreve em 1983 *Um Ensaio Sobre A Fotografia* com o subtítulo: *Para Uma Filosofia da Técnica*, em que justamente tenta dar conta dessas questões no âmbito da manipulação dos aparelhos. No caso desse ensaio, o recorte central é a fotografia, mas sua proposta aponta novos paradigmas na relação com qualquer veículo, definido por

⁶² Benjamin, *op. cit.*, p.225.

ele como aparelho. Tanto que em seu glossário de termos, associa o termo a sua reflexão da seguinte forma: *Aparelho: brinquedo que simula um dado tipo de pensamento.*⁶³

A importância da noção de brinquedo, deve-se ao fato de, em toda sua obra, estar fortemente enfatizada uma mudança de postura em relação ao aparelho. Essa mudança consiste em gerar o que ele denomina expansão de repertório dos programas – programas, preestabelecidos culturalmente para um aparelho, e expansão que será atingida por uma mudança em relação a seu uso, incluindo tratá-lo de forma lúdica, o que sugere o nome brinquedo.

Essa nova proposta para o uso da técnica propõe, na verdade, uma reformulação em sua pedagogia, indo ao encontro das preocupações aqui mencionadas, no sentido de subverter o ensino das técnicas no campo das artes, incorporando, por exemplo, a questão da multiplicidade de suportes, o contexto multimídia. Isso porque um dos elementos apontados por Flusser para essa expansão é justamente o diálogo com outras formas de pensamento, que muitas vezes são encontradas no manuseio de outros aparelhos, por exemplo.

Para o autor, o conceito de aparelho técnico é muito próximo ao aqui desenvolvido e ao utilizado por Benjamin para elaborar sua teoria sobre a aura; além disso, guarda também fortes afinidades com o conceito de transposição de linguagens trazido pelo autor. O que Flusser oferece de novo é um estudo mais detalhado da prática e uma definição do conceito de 'programa' como *um jogo de combinação com elementos claros e distintos.*⁶⁴ Esse jogo é uma construção histórico-cultural que define em um determinado aparelho seu repertório de utilização.

Assim, um aparelho traz em si um arsenal de funções precisas e preparadas (repertório) para que atue de forma eficaz por meio de um arsenal técnico predefinido (programa). Uma máquina fotográfica, por exemplo, traz em seu programa uma série de lentes, diafragmas e *setagens*, que pretende fazê-la funcionar para um conjunto específico de

⁶³ Flusser, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia- para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Rogério D'água Editores, 1998.

⁶⁴ *op. cit.* p.24.

funções: fixar imagens com foco, nitidez, variação cromática adequada, tempo de exposição certo, etc. Essas funções são uma construção histórico-cultural, com grande influência do mercado e de suas regras de *performance*. Mas caberá ao usuário apresentar soluções que potencializem o aparelho sob o ponto de vista técnico, transgredindo, subvertendo e, portanto, expandindo o repertório dessa máquina pelo uso criativo de seus programas. Daí a associação dos termos 'brinquedo' e 'pensamento' em seu verbete sobre aparelhos.

Flusser ainda demonstra que o retorno desse uso criativo – através da cultura – modifica os aparelhos, que passam a incorporá-lo muitas vezes a seus programas.

Essa reflexão de Flusser traz, então, um apontamento feito na apresentação da díade ficção/realidade. Já foi mencionado no capítulo anterior que um aparelho técnico cria em sua implantação a ilusão da representação da realidade, mas que sua difusão revela os artefatos próprios de sua manipulação, fazendo reverter essa noção de ser capaz de traduzir uma realidade objetiva. Esse autor adiciona algo a esses estágios na relação cultural com o aparelho, que é justamente seu programa. Para Flusser esse tom mágico da imagem reproduzida é transferido para os programas como forma de perpetuá-los como instância não questionada pela sociedade.

Quanto ao risco na falta de parâmetros críticos Flusser menciona:

*O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos....Algo que apresenta conseqüências altamente perigosas.*⁶⁵

E mais à frente ele avalia que na sociedade pós-industrial descrita por Lyotard, cujos sistemas de *performance* geralmente legitimam as relações do homem com o conhecimento, essa desatenção pode ser transferida ou adicionada aos programas:

⁶⁵ *Idem*, p.34.

*A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: programas... A nova magia é a ritualização de programas, visando programar os seus receptores para um comportamento mágico programado.*⁶⁶

Encontraremos exemplos dessa sacralização do programa tanto no ensino quanto nas práticas de mercado, que estabelecem, como regras de produção, nada mais do que linguagens introduzidas culturalmente por programas de aparelhos técnicos. Nesse sentido, será muito difícil legitimar qualquer produção que interfira nessas regras, modificando seus repertórios finais, ainda que isso possa gerar conhecimento.

Além do programa, o mercado e suas regras de distribuição são também instância da perda do distanciamento crítico quanto às narrativas que nos chegam:

*Os críticos não reconhecem, via de regra, a função codificadora do canal distribuidor na fotografia criticada. Assumem como um dado não criticável....Dessa maneira os críticos tornam invisível os canais de distribuição. Funcionam em função da intenção de tais canais, os quais, precisamente, se querem invisíveis.*⁶⁷

Então, é como se todas essas revelações nos trouxessem de volta as especificidades das obras dos soropositivos e seu potencial de desestabilização desses processos, por questões colocadas antes da técnica, nela e para além dela. Um caminho para uma nova pedagogia da técnica seria propor, para os futuros autores, um ensino pelo qual aprendessem primeiramente a ter questões e depois conhecer os programas – e, ainda assim, fazê-lo de forma lúdica, como indica Flusser – *O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele*⁶⁸ – sempre alertando para colocá-lo como extensão dos pensamentos, mas não como substituto dos órgãos sensoriais. É óbvio que o próprio aparelho pode gerar as questões, mas aí já teremos sujeitos dotados de autonomia para enxergá-las, gerando as tais questões – antes, nele e para além dele, de forma menos tiranizada pelo mercado e pelas imposições dos programas predefinidos.

⁶⁶ *Idem*, p.36.

⁶⁷ *Idem*, p. 71.

⁶⁸ *Idem*, p. 43.

Essa circunstância de levar questões para a técnica ou nela as revelar, em vez de se constituir como um mero reproduzidor de esquemas, permite-nos resgatar então a obra *Noites Felinas*, e seu arsenal de disparos quanto a esse fazer tiranizado pela mídia e pelo mercado, que se encerra nesta frase de Flusser:

*O decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota o seu programa.*⁶⁹

Arlindo Machado ainda é mais radical no prefácio escrito para essa obra de Flusser. Como toda movimentação de ruptura pode ser apropriada pelo mercado com o objetivo de corresponder a suas expectativas de produção, o próprio ato da expansão do repertório precisa sempre reatualizar sua dimensão subjetiva para que não se perca em uma ritualização – questão desenvolvida na primeira díade que questiona continuidade e ruptura como um problema pós-moderno e distinto nas utopias modernas:

*Em circunstâncias habituais, o fotógrafo vive o totalitarismo dos aparelhos. Os seus gestos são programados, a sua consciência e sensibilidade têm caráter robotizado. Alguns fotógrafos mais inquietos lutam contra essa automação estúpida, tentam ‘enganar’ o aparelho introduzindo nele elementos não previstos, restabelecendo a questão da liberdade num contexto de dominação de máquinas. Muitos desses esforços acabam por ser novamente recuperados pelos aparelhos, como revelação de possibilidades até então desconhecidas, mas imediatamente catalogadas no repertório de suas categorias. Uma filosofia da fotografia deve ter por função intervir nesse jogo, aprofundando as suas contradições e desmascarando seus limites.*⁷⁰

Esta última reflexão de Arlindo Machado remete-nos novamente à tese *Os Perigosos*, de Marcelo Secron Bessa. O contexto particular de encontrar vários autores incidentais na produção de discursos sobre a Aids e o fato de essa característica apontar para uma transgressão do arsenal de regras para narrar não são tão simples para Bessa, que as relativiza com olhar crítico como o de Arlindo. Para Bessa, essas obras

⁶⁹ *Idem*, p. 47.

⁷⁰ *Idem*, p.15.

incidentais podem ser pensadas também como exercício dentro de um privilégio editorial que valoriza a exposição da intimidade chocante do soropositivo. Assim, nesse contexto de privilégio de distribuição no mercado, essas obras, por serem de autores sem experiências prévias, acaba por se legitimar nas regras desse mercado, não produzindo de fato uma consistência expressiva da subjetividade como já alertava Arlindo.

Essa consideração de Bessa apóia-se em declarações como a de Jean Claude Bernadet sobre o escritor incidental. Para esse autor, o escritor incidental é aquele que, na década de 1990 se entregou às letras, por exemplo, a partir da doença; diferenciado, portanto, de outros autores, como Hervé, Susan Sontag, Alberto Guzick, que, segundo ele, são pessoas que já elaboravam questões nesse contexto das letras antes de suas questões com a Aids. Para Bessa, o que Bernadet quer apontar é que:

...a elaboração da experiência não prescinde, necessariamente, do vírus, ou seja, ser soropositivo ou doente de AIDS não é uma condição sine qua non. Ou ainda, para ele, a experiência passa – e deve passar necessariamente por uma elaboração estética.⁷¹

E, para diferenciar os dois tipos de textos em sua pesquisa de campo, Bessa cita obras com o propósito de *elaboração* da experiência com a Aids e outras com o propósito apenas de *transmissão* dessa experiência.

Considero extremamente relevantes essas considerações de Bessa e Bernadet por colocar a crítica acima de categorias que podem, sim, ser apropriadas pelo mercado. Vejo, contudo um problema em perceber essa dicotomia entre elaboração e transmissão, principalmente quando corremos o risco de categorizá-las atreladas ao conceito de autor profissional ou não. Pois, se o fizermos, mais do que propor uma reflexão mais lúcida em relação às regras do mercado, seremos por elas aprisionados.

O caráter incidental de alguns autores soropositivos precisa ser investigado sob o prisma do privilégio de distribuição concedido a sua

⁷¹ Bessa, *op. cit.*, p. 201.

obra (por conta do sensacionalismo implícito no tema), mas não podemos cancelar, em seu gesto de escrita ou produção em qualquer suporte, um manifesto de subversão de seu ineditismo quanto à técnica. Além disso, o profissionalismo de um autor não inaugural pode também valer-se desse privilégio editorial adicionando-o a sua posição de mercado já estruturada pelas práticas profissionais, nos precavendo de uma cisão entre autores incidentais ou profissionais quanto a essa autonomia perante a mídia.

Se Cyril Collard já tem uma obra pregressa, isso não garante que o sucesso de *Noites Felinas* não seja atravessado por um contexto de favorecimento da distribuição desse tema (Aids) por um modismo de mercado. E, ao mesmo tempo, essa prática em relação ao suporte não coloca o autor necessariamente em condição mais apta quanto à autonomia perante aos programas. Em diversos momentos, aliás Cyril vai apontar essa inserção profissional como um risco para a autonomia.

Nesse sentido, as questões por trás das técnicas precisam ser um foco permanente da crítica à produção narrativa em um contexto cujas estruturas de produção podem de fato encobrir essa expressão. E então voltamos a consolidar uma crítica menos redutora, tanto por expandir o formalismo, como pleiteado no capítulo anterior, quanto por ter uma relação mais independente das legitimações mercadológicas, como apontados aqui: ter uma postura menos ingênua com o caráter inaugural de alguns autores soropositivos e, simultaneamente, não afrouxar a mesma crítica em face das consagrações, também de mercado, do autor profissional.

Até porque o caráter inaugural de uma obra ou de um gesto narrativo em uma mídia é evento pertinente a qualquer profissional, cujo disparador pode estar nas mais diferentes questões. Apesar de esse estudo trazer um foco para a experiência com uma doença terminal, a história do movimento do homem em direção à produção narrativa não se resume a esse contexto, ele é apenas um caso que se oferece ao estudo como exemplo de questões mais amplas desse disparador.

V.III.III

Noites Felinas, um manifesto multimídia sobre a mídia

Realizadas então essas reflexões sobre a importância da mídia na produção narrativa pós-moderna, podemos aprofundar alguns aspectos que a obra de Cyril traz e que já foram anunciadas nas outras díades. O poder de continuar ou romper com o alteritário e, a partir desse movimento, a capacidade de interferir em nossa construção de realidade, já ressaltavam nos dois últimos tópicos a relevância dessas considerações. Alguns aspectos, porém, podem ser acrescentados a essa reflexão, aspectos ainda mais específicos dessa interferência que denominei aqui *midiativa*.

1) O inaugural – Na reflexão sobre o inaugural e o profissional do tópico anterior já é sinalizada essa dicotomia para além dos autores incidentais. Mas Cyril, como profissional multimídia, aponta esse problema em sua migração entre suportes, ou mesmo entre funções de um mesmo suporte.

Como já foi mencionado, a obra de Cyril consolida-se como multimídia antes de *Noites Felinas*, por uma questão histórica – o contexto em que se inscreve sua obra – e subjetiva – suas inquietações e insatisfações que pediam a expansão dos limites entre os veículos. O tom autobiográfico de seu romance, entretanto, faz com que possamos perceber alguns momentos em que essa experiência é nitidamente motivada por algo além da técnica:

Eu jamais escrevera um roteiro, mas Omar conhecia minha vida, meus amores, minhas amizades...desconfiava que eu conseguia ler os pensamentos de Jean. (p. 20)

Nesse momento do romance Cyril narra sua passagem de fotógrafo de cinema para roteirista, propriamente dito. Convidado por um colega de profissão diante de um argumento traçado por esse colega, Cyril percebe na escolha do autor, muito mais do que uma potencialidade técnica generalizante e universal, uma capacidade particular sua de falar

daquele personagem (Jean) – por tantas afinidades emotivo-volitivas. É óbvio que algum conhecimento técnico foi considerado nesse evento e que ele é circunscrito a uma situação profissional de mercado que o gera (o contato de profissionais com experiências comuns prévias). Mas essa circunstância de experimentação que vai fazer Cyril perder o medo diante do exercício do novo – ainda que sem uma formação técnica que o apare integralmente – é um sinalizador dessas novas trajetórias de experimentação narrativa.

Esse medo, em nossa sociedade, pode ser um importante embotador de práticas narrativas, especialmente aquelas mais diretamente relacionadas com os aspectos já discutidos: o manuseio de técnicas com regras escolasticamente predefinidas, o mercado e, suas estratégias de produção, a crítica e seus paradigmas nem sempre em sintonia com a obra e sobre isso tudo, a exposição ao outro como etapa final de risco.

Cyril, em outro momento, confessa essa insegurança que, dependendo de suas dimensões para o sujeito, pode clivar os aspectos lúdicos do manuseio do aparelho. Esse momento é inscrito em uma circunstância que novamente sugere o incidental, o novo, a ‘primeira vez’.

Era o primeiro filme que eu fazia como fotógrafo. Após o primeiro plano, eu tremia. Me sentava num banco e repetia murmurando: ‘Porra, eu me enganei, não nasci para esse trabalho.’ (p.96)

A relação com esses momentos inaugurais que deflagram o processo de aprendizado da técnica é descrita em sua obra com inúmeras afinidades com a discussão sobre o que de fato instaura esse aprendizado. Pode-se situar a produção de conhecimento para além de um treinamento tecnicista quando reverbera a subjetividade da experiência:

A primeira vez que participei de uma filmagem foi num filme de Louis. Eu era o segundo assistente de fotografia. Ele me ensinou tudo sem jamais falar de cinema. Escutei suas queixas e suas explosões de antigo pintor arrasado, enojado com as modas, a estupidez, a babaquice dos anos 80 e a omissão dos cineastas franceses, que agora só filmam espaços onde a emoção não se encontra mais

presente. Louis resmunga nesse deserto e constrói sua obra e sua sabedoria, indo contra os conformistas. (p.115)

Ou a possibilidade de sucumbir às regras que excluem essa vivência de aprendizado por tiranias impostas pelas práticas instauradas em contextos de reproduções mercadológicas:

Eu era câmera e, de tanto dizer sim, acabei me tornando diretor de videoclipes, embora não fosse essa a minha intenção. Em teoria é um progresso, mas recebo ordens de chefetes do showbiz que desprezo. (p.192)

Esse mercado e essas regras pretendem situar a produção narrativa em um lugar singular: no registro das *performances*. E esse sujeito pode conseguir transpor esse momento inaugural de um autor mas pode ceder novamente na perpetuação de condições profissionais aviltantes, como destacadas no próximo aspecto.

2) O Profissional – Apesar de a prática em relação à mídia poder levar o autor a dominar melhor essas imposições, colocando-se de forma autônoma diante de suas dominações, isso é apenas uma alternativa possível. Em diferentes contextos da angústia de Cyril com seu ofício encontramos um mercado especializado, midiático, corrompido pelas regras de *performance* e esvaziado de uma dimensão subjetiva.

Lembro-me agora de outro artista cuja história serve para dar continuidade a essa questão. O cineasta Krzysztof Kieslowsky apaixonou a década de 1990 por suas trilogias, pentalogias ou exercícios isolados, como *A Dupla Vida de Veronique*. Havia em suas obras uma visceralidade indiscutível.

Por ocasião da distribuição de *A Fraternidade é Vermelha*, ele anunciara ser essa sua última obra, parando, assim, de produzir para o cinema. Logo depois dessa declaração, ele morre, acometido de um infarto fulminante, e várias reportagens formularam toda uma narrativa mágica que colocava ainda mais sua vida em função de sua obra.

No entanto, passados alguns anos, pude adquirir um DVD de um de seus filmes em que constava uma entrevista. Nessa entrevista a

grande surpresa: Krzysztof declarava não ter nenhuma relação atávica com o cinema e nem ser suas produções dimensões expressivas de sua subjetividade. O cineasta dizia peremptoriamente ter no cinema apenas um ofício, um trabalho que o fazia ganhar dinheiro e sobreviver, sendo a escolha da interrupção profissional um mero gesto de aposentadoria.

É bem verdade que ainda hoje tinjo essas declarações com um tom de ilusão idolátrica, ao me permitir pensar que talvez isso fosse apenas uma declaração revoltada e bombástica contra uma sociedade perversa – uma pirraça amarga e mentirosa. Mas o que importa nisso tudo é o fato de que a pertinência de suas declarações encontra eco nos esquemas industriais de produção cinematográfica, que, de certa forma afetam todas as produções narrativas em maior ou menor escala por meio de situações inabaláveis, como, por exemplo:

- a quantidade de leis de incentivos e suas complexidades que apesar disso, não conseguem romper com um mercado de apoios e patrocínios que apenas realimentam as próprias regras desse mercado;
- os canais de distribuição com seus esquemas de fraudes que podem sobrepor-se a qualquer tentativa de critério fora da legitimação financeira;
- a necessidade peremptória de critérios para uma situação de competitividade extrema, em que a falta de oportunidades gera uma seleção em bases extremamente questionáveis;
- a burocratização dos esquemas de realização não só pelas dificuldades financeiras, mas também pela falta de uma ideologia;

- o desenvolvimento dos aspectos tecnológicos que acabam por criar produções industrialmente inacessíveis à subjetividade.

Esses aspectos são relevantes para a abordagem do narrador 'profissional', a fim de não o colocar em uma situação privilegiada *a priori*. Em *Noites Felinas*, Cyril expõe as conseqüências nefastas desses esquemas sobre os supostos narradores pós-modernos.

...fui convidado para uma festa organizada por uma sociedade produtora de filmes...A reunião foi exatamente como imaginei: diversos insetos, mais ou menos parasitários, 'criadores' chiques, sujos, barbas por fazer, crustáceos da moda, convictos da riqueza de seu universo interior e da inutilidade de tentar compartilhá-lo, além de alguns ex-militantes trotsquistas, reconvertidos à publicidade ou ao jornalismo. (p. 34)

E esse profissional corroído pela reprodução de esquemas ou até mesmo pela reprodução de rupturas, mas sempre o fazendo de forma fascista – ao se permitir inserir em seus processos as regras de jogos de poder –, é passível de em algum momento, não ter mais nenhuma questão por trás dessas, como delatou Krzysztof, e como identifica Cyril.

Fui me encontrar com o diretor e não entendi por que ele sentia vocação em fazer filmes. Nossas necessidades divergiam ou, melhor dizendo, ele não tinha necessidade alguma. (p.33)

É preciso recuperar os jogos de linguagem em uma dimensão subjetiva e com mais autonomia diante das regras dos jogos de poder e de mercado, o reincidente desafio praguejado por Lyotard.

Logo à frente, Cyril descreve um momento em que aceita um trabalho e, coloca essa decisão em um lugar que não é o financeiro, mas que pode apontar para uma idéia de corrupção de ideais mais nobres de produção.

O dinheiro não era muito e o roteiro não me interessava, mas a filmagem seria no Marrocos e eu queria partir, adorar o sol, me esquecer de Eric. (p. 34)

No entanto, vejo nesse episódio não uma corrupção de ideais mais sublimes, mas a condução lúdica apontada no último tópico quanto ao aparelho, e trazida aqui quanto à inserção no mercado. É também uma característica de Cyril esse potencial de desmobilização de regras pela descontração com relação aos esquemas. A necessidade de esquecer alguém e o hedonismo do prazer com o sol movem-no para uma produção em Marrocos, sem nenhuma afinidade conceitual ou nenhum motivo financeiro.

Assim, não cabe só à ideologia ou às questões mais profundas a exclusividade de retirar do suporte essa tirania. A experimentação lúdica já mencionada, a despretensão ou a desrepressão podem ajudar também nesse processo. É o sujeito, em toda sua complexidade, que o poderá expandir ou corromper quando preciso, por motivos mais ou menos frugais, mas que não sejam manipulados exclusivamente por esquemas prévios de mercado. Daí a importância desse movimento marginal encontrado em algumas obras de soropositivos.

No entanto, essa construção menos estratégica pode não impedir frustrações e desavenças, como ele descreve adiante, sobre o que aconteceria nessa filmagem:

O vazio do hotel era quase metafísico. Sugerir ao diretor filmar ali uma das seqüências. Ele estava embriagado com uma bebida local, hesitou e acabou dizendo: 'Não está previsto no roteiro e não vim ao Marrocos filmar um hotel que posso encontrar em Paris ou Hamburgo. (p. 43)

3) O exercício multimídia – A prerrogativa multimídia da obra de Cyril, de minha prática profissional, da seleção de obras nesta tese e das teorias sobre expansão de repertório já desenvolvidas, constitui-se de fato em característica de produção pós-moderna. Ela se insere tanto no propagar de uma situação inaugural como na lida profissional. A multimídia é uma possibilidade histórica, tecnológica e cultural. O advento

do ambiente digital de edição faz com que novas gerações interfiram com várias linguagens em um único meio e isso as potencialize a lidar com elas em outros suportes.

Meu primeiro emprego foi exemplar nesse sentido. Comecei a trabalhar em uma editora multimídia⁷² que no início dos anos 90 era uma das primeiras no Rio de Janeiro a contratar profissionais de áreas não diretamente vinculadas à informática, como *designers* e jornalistas. A produção de sistemas para CD-ROMs obrigava que aprendêssemos a digitalizar todos os recursos possíveis de serem exibidos nesse veículo (som, imagem, animação, vídeo, texto, etc.). Assim, dependendo do interesse particular de cada profissional, desenvolvia-se um conhecimento naturalmente multimídia que forjou toda minha trajetória de identificar no suporte não um limite, mas um potencializador da experiência narrativa. Assim também, vejo hoje meus alunos⁷³ inseridos em um contexto de grande mobilidade de linguagens quando projetam seus *sítes*, brincam fazendo seus *games* ou seus produtos multimídia.

Essa permissividade em relação às fronteiras técnicas é encontrada também na trajetória de Cyril. Em sua obra, ela surge como um recurso de potencializar a representação com dados que faltam à experiência visceral que procura. Por conta disso, algumas vezes ela se torna até angustiada em vez de lúdica.

Ela se revela muitas vezes como um movimento de insatisfação perante essa realidade banalizada pela própria mídia e que paradoxalmente é buscada na mescla de suas especificidades. Essa insatisfação estética aparece até ao comentar um espetáculo que parece esconder-lhe uma verdade e sua necessidade de vivenciar o escatológico como recurso de exposição:

Me telefona e me convida para assistir um espetáculo: O morto, de Georges Bataille. Que idéia esquisita. Maria está sozinha e o morto é tal como a gente o imagina. Ele narra: o albergue, a proprietária, Pierrot, o anão, o bêbado, o vinho, o vômito, a merda, a porra. Gostaria de ver a urina escorrer, mas tudo não passa de palavras. (p.40)

⁷² QI.Consultoria.

⁷³ Constitui-me professor de computação gráfica e multimídia.

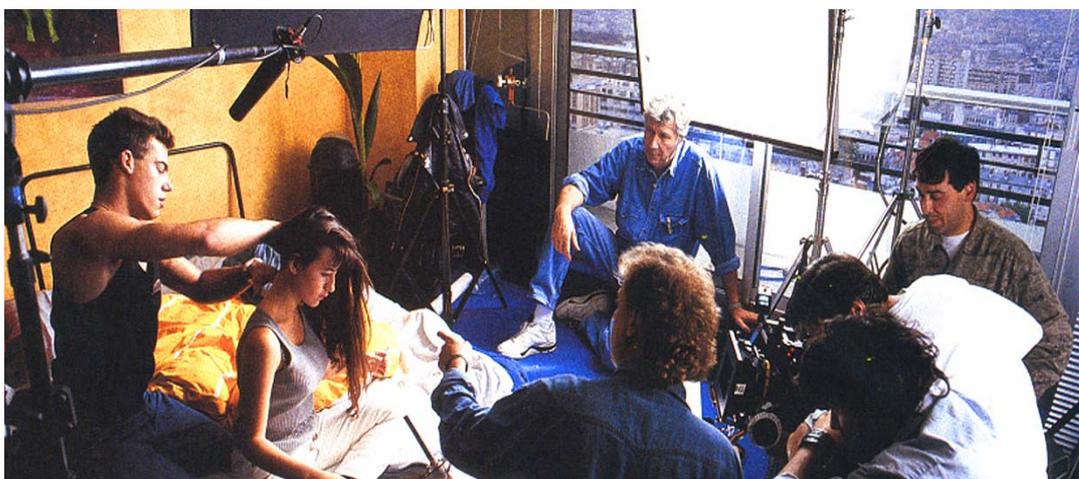
Para além da angústia com as expressões artísticas, esse traço é em *Noites Felinas* também uma evidência da própria estruturação do quotidiano. Essa vida multimídia aparece fora do contexto profissional, como um traço já de seu dia-a-dia:

A televisão está ligada, sem som. Um disco gira no prato. The Clash canta "Guns of brixton". (p. 104)

Mas, no entanto, sua obra não consolida apenas a transgressão das fronteiras entre as mídias – aquelas que podem limitar sua manipulação. Em outra medida, ela pode apontar também para uma amplificação do poder desse recurso.

Uma citação de Cyril esclarece a maneira como sua experiência multimídia não o afasta integralmente de sua sacralização em alguns aspectos canônicos, principalmente em relação à responsabilidade quanto aos esquemas de produção:

No entanto, um arranhão havia marcado os negativos de dois planos de uma seqüência. Uma vez mais, se bem que a feitura de uma imagem fosse meu ofício, eu me sentia aterrorizado ao saber que uma poeira invisível, ou um grão de areia minúsculo, esquecido na lente da câmera, poderia reduzir a nada cenas inteiras de amor, de morte, de combates e traições. O pintor pinta por cima ou rasga a tela e recomeça sua representação do mundo, mas o cineasta fica preso ao peso esmagador do seu instrumento: dezenas de intermediários, trabalhadores e técnicos, consideráveis quantias de dinheiro. (p.45)



Essa mídia inexorável, poderosa, às vezes mágica e outras corrompida, não pode mais ser afastada da experiência contemporânea de narrar. E, assim como a multimídia é um fenômeno concreto de expansão dos repertórios fixados pelas cisões, ela deve ser também vista como algum distanciamento sobre o risco de se tornar, ela própria, outra valorização do suporte. Não mais como uma cisão de linguagens com fronteiras claras e intransponíveis, mas como um exercício obrigatório para as regras de mercado.

Já podemos observar nas últimas décadas do século XX uma valorização de mercado para as produções que se assinam 'multimídia'. Assim, fica mais atrativa uma peça de teatro que tenha projeção de vídeo, mesmo que esse uso não seja muito fundamentado. É o mercado legitimando algo trazido de outra instância e justificando, ao final deste capítulo, ainda a manutenção da díade mídia/multimídia, como uma postura diante da experiência pós-moderna de narrar e a busca de um eterno reorganizar dessa crítica em sujeitos já tão mesclados a sua experiência.

Não me censuro por não ter comparecido ao enterro de Brion. Sou permeável, influenciável, me comprometo. Perco minha raiva quando entro em contato com todos os pseudo-artistas do parnasianismo. (p.146)

V.IV

Interação subjetiva e objetiva

V.IV.I

Uma síntese?

A eternidade do amor não passa disso: ausências repetidas ou discussões nos bares ou em restaurantes chineses. (p.27)

Ao final da elaboração desta tese comecei a me dar conta de que as díades apontam para a construção alteritária, que, nesse capítulo encerra minha discussão com elementos de todas as demais categorias. Na questão particular da interação vejo uma possibilidade de evocar

elementos desse constante movimento de aproximação e distanciamento que construí aos poucos nestas análises e que dão continuidade ao intercâmbio benjaminiano. Percebo no intercâmbio de experiência um desdobramento teórico que seria as possíveis matizes desse intercâmbio, em que o contato é a grande díade por conter o duplo em sua mais angustiante revelação.

Assim, como síntese, o problema da interação traz em si a questão da realidade e ficção como algo alteritário à subjetividade, totalmente implicado nesse sentido de aproximação e distanciamento. Nela coloco também o papel dos aparelhos técnicos como mediadores dessa construção (mídia/multimídia), bem como a possibilidade do continuar-se (continuidade/ruptura).

Os movimentos de aproximar-se e distanciar-se de si e do outro, do objetivo e do subjetivo, do real e do ficcional, do que é mediado e do que está mediando, do fragmentar e do unir fazem-me vislumbrar no intercâmbio de experiência uma complexa rede de exílio do eu, em que a exotopia, a alteridade – em suas mais complexas representações – se apresenta em eterno fluxo de ir e vir regido por humores, afetos e aspectos histórico-culturais.

Assim, o conceito de interação é difundido como uma noção vulgar na condição pós-moderna e parece reverberar diversas tensões colocadas nas díades anteriores como manifestações de movimento em relação ao que não sou. Por conta dessa magnitude, o termo interação parece tornar-se redutor diante de tanta complexidade. E para nele abrir um vetor de movimento e construí-lo com uma díade contemporânea, uma primeira ruptura pode ser enxergada na construção social do uso do termo, a tensão entre o objetivo e o subjetivo.

Em minha tese de mestrado elaboro uma reflexão etimológica para essa cisão, que considero fundamental resgatar aqui para introduzir este último capítulo:

V.IV.II

‘Mesa-redonda’ 4 – Um problema conceitual

Se, como discutido no Capítulo IV.II, a polissemia de “multimídia” já é um fenômeno para o qual precisamos estar alerta ao estudar eventos de comunicação em nossos dias, “interatividade” merece atenção ainda maior. Tomando os estudos de Daniel J. Boorstin⁷⁴ sobre a história da criatividade humana, pude iniciar uma reflexão mais produtiva para esse conceito. No curso de mestrado, constatei que Boorstin traça a história do surgimento do teatro grego e, a partir dele, relevante análise sobre um padrão de comunicação que fundaria todas as experiências ocidentais até o final do século XX: a existência do espectador. Nesse espectador ele vê a semente do conceito de interação e de intercâmbios possíveis tão caros a este estudo.

A importância das relações que surgem desse evento artístico é a possibilidade de delimitar com mais precisão o termo interatividade e suas acepções contemporâneas. A obra de Boorstin destaca desse aspecto a oposição entre a manifestação teatral e o comportamento ritualístico.

Na Grécia antiga, a partir do o sétimo século a.C. vemos as etapas lentas que levaram o homem a descobrir que ele não precisava sempre ser participante.⁷⁵

Há mais de 2.500 anos atrás a cultura grega legava à humanidade o advento do espectador. Se até então o homem possuía uma cultura ritualística, o teatro inaugura uma nova experiência.

Nos festivais dionisíacos, os ancestrais mais próximos do teatro grego, ainda se encontram as características de ritual: não eram separados fisicamente de outras atividades quotidianas, realizavam-se a céu aberto, e, principalmente, todos participavam da narrativa, incorporando ações e conduzindo, juntos, o curso do evento. A orquestra (“lugar de dançar” na tradução literal do grego) ficava na ágora (praça do

⁷⁴ Boorstin, Daniel J.. *Os Criadores*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

¹²⁵ *op. cit.* p. 263.

mercado) até que, em Atenas, fossem localizar-se na encosta sul da Acrópole, onde ainda se observava um círculo de dança em torno a um altar do Deus, mas também onde começam as primeiras etapas de um processo revolucionário. Os círculos de dança começam a ser substituídos por um coro circular, que, pouco tempo depois, ocupa um nível arquitetônico diferente daquele da orquestra.

Nos festivais, a separação entre os cidadãos seria odiosa, já que a participação no ritual trazia em si um caráter místico que deveria ser acessível a todos. O surgimento do coro e todas as suas transformações até o aparecimento do primeiro solo e do protagonista foi marcado pelo rompimento com o esquema ritualístico e pelo surgimento da oposição entre um elemento passivo que assistia e um grupo que concretizava a ação. O espectador, então, criava uma nova forma de interação, diferente da que era própria aos rituais. Se nos festivais a participação efetiva construía o curso da narrativa, no teatro o espectador é privado do poder de alterar o curso objetivo dos fatos, mas incorpora em sua experiência a sofisticação de outra interação, subjetiva. Édipo não seria o mesmo para os diversos espectadores de Sófocles; haveria uma interação desse elemento “passivo” quanto a sua interpretação. Suas experiências particulares, sua cultura, sua capacidade intelectual, sua personalidade, seu momento emocional interagiriam com aquele evento de forma a alterá-lo em outro momento – que não em seu trajeto factual, mas em sua recepção, em sua reflexão. O surgimento do espectador destaca a reflexão e a emoção como possibilidade interativa. Embora ainda se mantenham algumas formas de interação explícita, como o riso ou o aplauso, a diferença em relação aos rituais é marcante.

Paralelo ao surgimento do espectador nasce também a experiência autoral; a tragédia grega, embora lidando com arquétipos universais, é moldada por um autor e apresentada como resultado de uma experiência prévia de criação.

Essa relação autoral e a interação do espectador nos acompanham até os dias de hoje em nossos processos de expressão. No entanto, a cultura multimídia contemporânea subverte o sentido de interação ao

associá-lo exclusivamente à alteração objetiva de um evento, geralmente associada à experiência permitida em profusão pelos sistemas computacionais.

A importância da reavaliação do sentido do termo interativo diz respeito à possibilidade de um juízo mais produtivo para avaliarmos toda uma cultura que se transforma a passos largos utilizando profusamente essa categoria. Se pudermos ver a febre da interação como um grande valor de mercado, vemos também ofuscada essas sutilezas ancestrais apontadas por Boorstin. Mas onde se escondem as corruptelas que modificaram o sentido original dado a esse termo pelo surgimento do espectador? Para isso temos que voltar às tensões já descritas no campo da história da arte.

A origem desse deslocamento de sentido encontra-se também na virada do século XIX para o XX, nos primórdios do que denomino aqui condição pós-moderna. A atenção deflagrada pelo Romantismo em relação à subjetividade (em oposição à visão de mundo oitocentista, que negligenciava essa dimensão) cria gradualmente o deslocamento – discutido de maneira extensa nos capítulos anteriores – da representação da realidade objetiva para os aspectos subjetivos encontrados nessa intenção. Assim, os movimentos artísticos, as ciências humanas e as reorganizações sociais vão-se posicionando em torno dessa atenção crescente, e o século XX pode ser visto, também, como uma trajetória de valorização do sujeito, incluindo o individualismo de suas duas últimas décadas.

Mas quanto ao uso do termo interação, se o problema se encontra embrionário em algumas obras modernistas, no Pós-Modernismo podemos ver claramente um desvio histórico nesse uso. Dois movimentos que são vistos como a transição do Modernismo para o Pós-Modernismo começam a propor esse foco no subjetivo colocado mais nitidamente na díade que este capítulo prega: o Minimalismo nos EUA e o Neoconcretismo no Brasil.

Esses dois movimentos artísticos começam a propor uma nova instância de representação, na qual o importante é valorizar o papel do

leitor na reorganização de uma obra. Eles deslocam, do suporte para o leitor, a possibilidade de evidenciar a dimensão subjetiva da arte. No Modernismo, a maior parte das vanguardas vai colocar na autonomia do suporte o lugar de expressão do sujeito/autor em toda sua potencialidade de libertação de ditames objetivistas. No Pós-Modernismo, porém, esse subjetivo emerge justo na relativização do suporte, o que tem um vínculo claro com a substituição dos paradigmas da Gestalt por uma fenomenologia da percepção.⁷⁶

Nesse deslocamento é que se inscrevem o Neoconcretismo e o Minimalismo, criando obras que começam a pleitear o inevitável espectador para que elas existam. E, como desdobramento desses movimentos, podemos enxergar no Pós-Modernismo dois movimentos de arte que continuam a estimular essas questões: a arte conceitual, que retira do suporte o poder de fruição, colocando no conceito o grande gesto artístico, e a arte dita interativa, que nos interessa sobremaneira aqui.

A arte interativa nasce desse triplo movimento de: denúncia do subjetivo forjado nos estertores do século XIX, oposição ao radicalismo *midiático* das vanguardas modernistas e continuidade à transição organizada pelo Neoconcretismo e pelo Minimalismo. Nela (arte interativa), a denúncia da participação do sujeito na concretização da obra de arte assume o aspecto mais óbvio dessa capacidade, a interação objetiva. Assim, ela se vale do resgate de um pressuposto ritualístico para expor a participação do leitor. É como se nesse movimento artístico, por uma questão contextual, se optasse por fazer uma revolução a partir da obviedade da interação objetiva, utilizando-a como prova da interação em um sentido mais amplo – o que incluiria a interação subjetiva também.

As obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica são exemplos típicos desse enfoque na arte e que só se constroem na manipulação do outro.

⁷⁶ Na Gestalt a leitura de uma imagem encontra-se com suas leis estabelecidas no suporte: um arco de círculo é uma boa forma e deflagra um gesto harmônico por regras implícitas em sua organização formal. A fenomenologia da percepção vê essas regras para além de uma verdade indissociável, construída na interface desse objeto com seu leitor, sua cultura e, portanto, suas especificidades, que certamente alterarão essa leitura.

É preciso que vistamos um *Parangolé* para que ele se modifique em nosso corpo e se realize enquanto objeto expressivo. Mas é claro que sua interação objetiva, em que podemos de fato modificar seus aspectos físicos e sua factualidade, tem o propósito maior de apontar, nesse gesto mais evidente, para a interação do sujeito como um todo e não só sua atuação mais motora.

Mas essa denominação do movimento atinge o teatro, a comunicação de massa, e gradualmente sua laicização faz com que se substitua o sentido mais amplo de interação por esse gesto mais óbvio da revolução dos pós-modernistas. E, em pouco tempo, veremos um consenso em propalar a interação com um sentido redutor de interação objetiva.

A valorização dessa dimensão é apropriada pelo mercado e irá proliferar os sistemas 0900 nas mídias lineares, como a televisão e o rádio, como uma alternativa de lhes conceder mais interatividade – objetiva. A microinformática e os sistemas computacionais compõem outro segmento em que o uso do termo ajuda a divulgar sua dimensão objetiva. As embalagens de CD-ROMs não descrevem esses produtos como interativos pela capacidade de emocionar ou fomentar uma reflexão, mas sim pela possibilidade de interação objetiva, ou seja, mudar o curso factual do evento. E, em meio século, podemos averiguar na mídia, de uma forma geral, um novo valor agregado a qualquer ação de comunicação – a interação (objetiva).

Essa crescente valorização da interação objetiva em detrimento da subjetiva traz conseqüências profundas para a teoria da comunicação e fala também de aspectos mais complexos das relações humanas. Os sintomas de desvios culturais na continuidade intersubjetiva encontrados no final do século XX dialogam diretamente na tensão entre esses dois desdobramentos da interação – suas dimensões objetiva e subjetiva. Posso ver essa díade escondida por trás das propostas de virtualidade em algumas formas de relações (como os contatos *on-line*), dos movimentos burocraticamente solidários sem envolvimento afetivo, na valorização das comunicações impessoais em detrimento das que geram

circunstâncias de implicação, dos problemas de transmissão de experiência caracterizados por Benjamin, na questão do vínculo social analisado por Lyotard, nas alterações éticas dessa condição pós-moderna, na própria sexualidade como expressão de um contato mecânico sem intenções afetivas e finalmente em todos os gestos complexos rumo ao alteritário e que envolvem respeito, confiança, entrega ou afetos em um contexto cosmopolita.

As grandes metrópoles e a consolidação da cultura urbana acabam por afogar as relações intersubjetivas nessa tensão quando oferece pouco espaço de privacidade e força uma convivência de proximidade factual e, simultaneamente, como defesa, gera distanciamentos afetivos de subjetividades que se *encontram* e não se *encontram*. Podemos descer em elevadores próximos de indivíduos que não conhecemos e temos que lidar com residências que se aglomeram em pouco espaço e forçam uma proximidade física mas que negam uma intimidade de fato. As telecomunicações começam a oferecer novas formas de contato extremamente particulares. Assim, relações afetivas *on-line* geram interações textuais e uma intimidade de relatos baseada no não-contato físico, e podemos fazer sexo, penetrar o corpo de alguém sem saber seu nome e, em muitas situações, sequer sua fisionomia. Assim, criamos situações originais em que matizes dessas interações se distribuem de forma inusitada e complexa.

Assim, mas do que cindir ou dicotomizar, a dissecação do termo interação pretende dar visibilidade a esse vetor particular de exposição que, na condição Pós-Moderna, oscila entre tentar achar lugares para o físico, o material e o factual apartados daqueles do emocional, afetivo, identificado, e vislumbrar a falta de limites fixos entre eles.

A oposição entre essas polaridades serve então para visualizar uma inclinação social, que preserva paradoxalmente uma unidade redutora do termo (valorizando sua dimensão objetiva) e, nesse mesmo gesto de redução do sentido, cria o outro pólo – embora apartado e negligenciado – como uma categoria marginal tão presente na constituição do termo quanto seu sentido mais óbvio.

Essa díade ajuda a problematizar um termo pleno de significações para a experiência de narrar e que, no contexto particular da Aids apresenta desdobramentos muito significativos. E, representada essa tensão no próprio desvio histórico do uso do termo, podemos olhar para essa categoria que praticamente resume o conceito de narrativa que aqui desenvolvo e que encontra inúmeros ecos na obra de Cyril e nas oficinas.

V.IV.III

Noites Interativas

Já na primeira díade, pude apontar no último aspecto da continuidade a questão da continuidade intersubjetiva, que praticamente se revela numa primeira elaboração para interação e que situa também diversas questões para a análise da dualidade realidade/ficção e quanto à presença da mídia. Quando pude discutir nesse tópico a continuidade apontada no alteritário consegui verificar vários exemplos em que Cyril coloca o contato como lugar desta noção, interação.

Reconheço esta última díade, por exemplo, na tensão que ele coloca entre corpo e alma, na necessidade de ser atingido em sua dimensão subjetiva pela facticidade da penetração sexual. Vejo-a também no contato físico da pele de seu falo como um lugar privilegiado – que coloca em xeque até mesmo a preservação de sua imunidade e da contaminação do outro, ou seja, uma constante tensão entre o objetivo e o subjetivo da interação.

O que surge nesse embate é uma mixórdia em que as pulsões de satisfação, gozo, medo e risco não conseguem mais enxergar limites claros, buscando de forma confusa, na tensão entre ambas (interação subjetiva e objetiva), esse outro tão complexo na condição pós-moderna.

1) O contato sexual esvaziado de dimensões afetivas e o afeto esvaziado de contato sexual – Essa dualidade nada mais é do que a tradução da díade para o contexto específico da vida de Cyril. O que a obra de Cyril traz de recorrente é a vivência da Aids em relação às

exposições tão caras a esse jovem que amadurece no final do século XX. É possível identificar agora, em suas noites felinas, a busca desse alteritário, desse intercâmbio de experiência que em sua trajetória de vida se divide entre:

- a compulsão autoral que o faz escrever, produzir filmes, compor músicas, cantar, etc.;
- a compulsão sexual;
- e uma solidão permanente, um muro que ele mesmo utiliza como metáfora de uma certa impossibilidade, apesar de todos esses movimentos de interagir.

Tento dizer algumas palavras ternas, mas elas não conseguem sair de minha boca. Meus lábios mal se mexem, se chocam contra um muro liso e vertical, levantado há muito tempo para que a infelicidade de Laura consiga destruí-lo. (p.93)

Esse muro é muitas vezes traduzido em um estilo de vida urbana que parece propiciar sua construção. A visualização desse padrão de organização social devolve um recorrente esquema de isolamento:

A grade do prédio está aberta e vou de carro até a portaria. Arrasto Laura na direção dos elevadores. Ela se encosta, chorosa, no espelho do fundo da cabine. As pessoas fingem que não estão vendo nada e falam com os seus filhos como se não existíssemos. (p.222)

Mas o que as noites felinas de Cyril trazem de particular é uma expressão desse muro em um movimento explícito de colocar no sexo um paliativo simbólico. Toda sua significação de exposição, contato e relação forjada no sexo parece substituir outras formas de entrega, tornando-se uma compulsão, como já descrito em vários tópicos anteriores.

Rapidamente as masturbações deixaram de me satisfazer. (p.14)

Essa compulsão, entretanto, revela constantemente uma frustração, ao não se ver construída com as outras entregas, que

constantemente deflagram o fato de não ser o sexo uma condição *sine qua non* de sua consolidação.

É possível observar então uma trajetória de compulsão em que novos elementos são adicionados ao sexo para torná-lo mais capaz nesse intento interativo – o sexo grupal, o escatológico, o proibido, o violento e, simultaneamente, um constante retorno à condição solitária.

O contato físico é sofisticado em sua organização, enquanto a possibilidade de uma interação menos física é veementemente negligenciada. Em diversos textos sobre o sadomasoquismo e até mesmo em sua origem na obra de Sade, pode-se verificar um discurso referente a romper com um distanciamento (geralmente atribuído à intelectualidade) por meio de um mecanismo físico de gerar dor e, a partir dessa dor, liberar o corpo para outras entregas e gozos. Independente das conseqüências dessas prerrogativas, o que me interessa nesta díade é a representação pós-moderna desse sexo que às vezes pode sugerir uma ausência de contato pessoal, como no mencionado elevador do condomínio, espaço em que podemos nos aproximar fisicamente sem nos implicar.

O sexo de *Noites Felinas* parece um manifesto expressivo dessa angústia de implicar-se com algo que acaba por gerar, comodamente, na Pós-Modernidade, a valorização da interação objetiva.

Em sua prática sexual e em outras circunstâncias mais burocráticas de convívio, Cyril descreve esse sentimento como uma burocratização do contato interpessoal:

Cada vez eu era menos capaz de me comunicar, de ter outras relações que não as do trabalho ou do sexo. (p.16)

Essa angústia diante de seu isolamento mostra um sujeito capaz de vários atos de contato, mas todos de alguma forma insuficientes. Uma certa exaustão advém dessa angústia, e ele facilmente vê esses gestos pervertidos em interações superficiais:

Estava com medo de mim mesmo. Eis que eu somente servia para isso: trabalhar e, à noite, surrupiar trechos de diálogos nas mesas

vizinhas. Sentia vontade de rir, precisava de coisas ligeiras, não essa gravidade que me invadira, nem o torpor que me submergia diante da idéia de que devia fazer um esforço para conversar com alguém. (p.28)

Essa perplexidade faz com que muitas vezes, no próprio sexo promíscuo, ele visse impostos os limites simbólicos de uma entrega, a recusa da implicação. Desvio que poderia ser representado pela não-troca de fluidos corporais, o mínimo que se pressupõe de exposição no sexo:

Percorria a cidade à procura de meus semelhantes: aqueles que não queiram gozar no interior de um corpo, mas cujo esperma, esguichando de dentro deles caía na poeira dos subsolos. (p.14)

E essa frustração o conduz às vezes ao tal retorno, a um isolamento factual:

De vez em quando não tenho necessidade de sair, pois as Noites Felinas vêm até mim...Faço comigo mesmo aquilo que fazem os homens nos subterrâneos da cidade. (p.190)

E, de certa forma, o personagem biográfico parece concluir um ciclo que o conduz repetidamente da masturbação ao sexo grupal e deste à aquela, passando pelas diversas instâncias de contato físico.

No início de sua vida sexual já é pontuada naturalmente a consolidação desse padrão, partindo da realização masturbatória para as primeiras exposições em uma recordação *sui generis*:

No colégio, quando eu tinha treze anos, entrava nos vestiários desertos e procurava calções esquecidos ou jogados pelos cantos por garotos mais jovens ou mais magros que eu. Eu os pegava e os levava para casa. Ficava diante do espelho do banheiro e os vestia. O gozo de ver meu pau moldado pelo tecido precedia o orgasmo. Quando eu conseguia superar o medo vestia um daqueles calções usados nas aulas de ginástica; aguardava, febril, que o olhar de algum garoto se dirigisse para aquilo que eu tinha entre as pernas... A essas obsessões adolescentes eu acrescentara o couro, as tiras que me amarravam e a dor. No sofrimento e no gozo que ela me proporcionava, as tensões e o terror da doença se acalmavam. (p.15)

Esse movimento em direção ao outro e de volta ao isolamento na satisfação sexual é um deslocamento permanente em sua obra, tanto para falar de si mesmo

Do dia para a noite mudei minhas práticas sexuais. (p.14)

como no discurso de outros personagens, como Laura:

...vou refazer minha vida como era antes, sair com qualquer um, não terei mais nada na cabeça, não esperarei nada de ninguém... porque quando você pensa que alguém é capaz de te dar alguma coisa, você espera e se o cara não te dá nada... então você tem a noção de que é porque você não merece... daí a gente se torna uma chata, pergunta a si mesma porque... é sempre assim, em vez de ir na direção certa, a gente recua... recua e em seguida cai. (p.128)

Nas oficinas essas experiências emergem com relatos que dialogam com as de Cyril trazendo elementos da observação do cotidiano:

TC 00:36:57

A: *Eu fui num show domingo ali na praia de Botafogo, tinha uma menina com a saia curtinha, passava um, olhava pra cara dela “vem cá”, e beijo na boca, aí ía embora, daqui a pouco vinha outro, o pessoal batendo palma, cada um que passava era um beijo, devem disputar quem beija mais.*

O aspecto da crise em relação às polaridades de interação pode então recolocar o problema da promiscuidade de maneira menos preconceituosa e, de certa forma, em diálogo com o intercâmbio de experiência ao qual se propõe a narrativa. Ela, a promiscuidade, se revela mais uma reverberação desse eterno movimento de exílio do sujeito em direção ao outro e sua volta, inevitavelmente modificado.

Esses movimentos no campo das práticas sexuais também são algumas vezes permeados pela afetividade romântica, que parece querer fornecer a esse sexo algo de implicação, mas que não impede o duplo fluxo de afastar-se e aproximar-se:

No entanto, eu estava por demais ocupado aguardando o momento em que me afastaria para saber o quanto era ligado a ele. No início

o sexo exaltava nosso amor; na seqüência se confundiu com ele.
(p.21)

Nesse contexto de práticas compulsivas, porém, o afeto romântico pode também não conceder alternativas e obliterar o contato sexual. E, assim, é possível observar um segundo deslocamento. Além do sexo sem implicações que migra do comportamento grupal ao isolamento, a dimensão afetiva também varia entre uma impossibilidade angustiante e um retorno que não soluciona:

Carol e Kader eram os últimos vestígios de minha vida amorosa.
(p.20)

Ele se vai e meus soluços explodem. Jamel não sabe o que fez comigo. Ele me devolveu as lágrimas. É o seu mais belo presente.
(p.212)



No filme, no aniversário de Laura, Jean monta um encontro romântico (com direito a bolo e velas) e simulam um diálogo que lembra um namoro adolescente. Mas, logo depois, ele volta às cenas de pegação noturna ratificando esse movimento de oscilação. Chegando ainda, em outra cena, a levar Laura para o lugar de pegação tentando conciliar esses dois universos.



E dessas oscilações em que se evidencia aos poucos a tensão da díade, surge um dado novo, a desconfiança com esse outro tão ineficaz em satisfazer seu desejo de entrega enxergando no outro, finalmente, a mesma premissa de cisão na entrega que o permeia – a constante cisão que coloca o ato físico atrelado a uma *dimensão objetiva* e descolado de uma implicação mais ampla, de uma *dimensão subjetiva*. O outro surge, então, como risco de fraude a essa entrega romântica,

A exemplo de um cão que percebe quando alguém sente medo e então o morde, os amantes astutos reconhecem aquele que não está com eles de corpo e alma, agarrado a seu mundo por meio de um gesto, uma palavra, um olhar, um traje, uma certa rigidez do corpo. (p.43)

Essa desconfiança desdobra-se em vários conflitos éticos que, na história de Cyril, emergem na verdade em um contexto muito anterior aos de seus parceiros sexuais. Cyril já identifica essa questão física como questão que permeia a entrega desde a relação com a mãe, que (mais explicitamente no filme) aparece como um vácuo de contato físico e de demonstrações de afeto, acusação que a própria mãe acata, relatando a dificuldade de estabelecer esse contato físico com o filho.

No entanto, é a mesma mãe que, no filme, o provoca com a ‘profecia’: *quem sabe esse vírus não vai te ensinar a amar*. Amar, palavra que embora apareça nos discursos de sua mãe e de Laura, é usada com parcimônia excessiva por Cyril. Não obstante a resistência do autor, esse ‘amar’ aparece em profusão nas oficinas, como a dimensão mais

completa da entrega, que está ameaçada pela condição pós-moderna e, em um sentido mais específico, pela Aids, agora atravessado definitivamente pela questão da contaminação também:

Depois surgiu a ameaça da doença. Nada revelei a Kader sobre os terrores que me obcecavam, mas, sem explicação, me entregava cada vez menos a ele. Sentia medo de contaminá-lo, medo de que ele me contaminasse, se é que isso já não tinha acontecido. (p.21)

TC 00:41:43

P: *Eu acho que o filme fala muito mais da questão amorosa do que da Aids, a Aids se tornou tão importante não é porque ela é uma doença, ou chegou a nós como uma doença mortal, ela se tornou tão importante porque ela atravessou completamente a questão amorosa, e ela passou a revelar coisas, aspectos, situações de diversos tipos de relação amorosa que estavam todas debaixo do tapete até então.*

A Aids se torna importante porque ela atinge em cheio a questão da relação entre uma pessoa e outra pessoa, em critérios tais como confiança. O amor é uma coisa que envolve algum grau de confiança para a entrega, tudo isso é detonado pela Aids. Então, o filme começa, na hora que a Laura entra, e foi por isso que eu me lembrei...

E ela diz, ela vai pra janela, e de lá ela diz: "O amor é o cachorro lobo." A questão amorosa é colocada ali. A gente estava aqui discutindo isso, o amor tem muitas formas de expressão, a forma domesticada do cachorro e a forma selvagem do lobo. E esse filme fala de várias formas de amor, tanto do amor domesticado quanto, o amor domesticado ali do casal parental do Jean, aquele senhor caretésimo e a mãe, mais domesticado que aquilo é impossível, e vai até as porradas.

Isso me leva ao próximo tópico, no qual as questões relativas a Aids expõem esse processo de fragilização do ato de implicar-se em uma relação, associada ou não a 'amor'.

2) O risco de contágio e a confiança como outro entrave para uma interação mais plena – A revelação da doença é sem dúvida um limite explícito na Aids e na possibilidade de uma dimensão narrativa de intercâmbio. Como narrar com esse segredo? Como rompê-lo com tantos riscos que ele envolve? Essas questões já foram trabalhadas na segunda díade, quando a mentira surge como uma consequência inevitável de tantos tabus, especialmente o que envolve permanentemente esta tese, que é a morte.

O que essas mentiras acarretam, aqui, entretanto, é um desdobramento para a interação, mais uma vez polarizada, quando vemos diversas descrições de interações sexuais acompanhadas de silêncios comprometedores:

Cuspia nela o meu vírus e nada dizia. Esse silêncio me perseguia. Quando eu queria contar tudo a ela não conseguia. (p.75)

A dificuldade de representar a morte em nossa cultura e sua ameaça objetiva na Aids criam um impasse para o soropositivo com conseqüências muito amplas, mas que são insistentemente emolduradas pela culpa. O medo da exposição dessa particularidade (contaminação) reveste o sexo de uma culpa que pode chegar à noção de criminalidade, como no trecho a seguir, em que Cyril se sente mais atingido por ter contagiado alguém do que por seu próprio contágio:

Carrego um fardo mais pesado do que a minha própria morte. Pela primeira vez na vida um verdadeiro crime gruda na minha pele. (p.167)

E essa culpa poderá ser usada nas relações como forma de exibir o problema maior da confiança. É o eterno risco de destruição que corremos ao nos entregar a alguém e que agora fica tão óbvio pelo vírus HIV. É possível ver em várias declarações das obras pesquisadas essa acusação que se direciona ao outro, recriando-o pela contaminação e nela vendo a impossibilidade de voltar a amar.

No entanto, se retirarmos o problema particular do HIV, são as mesmas sentenças que incorrem a alguns amantes quando colocam na dor gerada por um parceiro a mutilação dessa capacidade de se reorganizar afetivamente. Em *Noites Felinas* Laura incorpora essa postura de forma exemplar:

Vai assistir a ruína do seu corpo. Você arrasou a minha vida, me passou AIDS, nunca mais vou poder amar outra pessoa. Pois então vamos morrer juntos. Da última vez eu ameacei, mas não agi. Desta vez juro que será o contrário. (p.177)

Nessa arquetípica fala de Laura, vejo algo de *Romeu e Julieta*, *Tristão e Isolda*, e tantas outras tragédias que são produzidas nessa trajetória rumo ao outro. É óbvio que o *Nunca mais vou poder amar outra pessoa* já era possível em qualquer narrativa pré-Aids. Essa destruição da libido em relação ao outro que o próprio envolvimento e sua dor podem gerar é pertinente a qualquer entrega, mas a Aids ofusca os matizes mais subjetivos pela obviedade da contaminação pelo vírus. A destruição orgânica que se encerra nessa doença é a dimensão objetiva que deforma a leitura das relações afetivas e sexuais na Contemporaneidade. E essa objetivação do risco diante do outro pode freqüentemente conduzir a erros crassos, que talvez estejam presentes em vários fracassos de campanhas educativas de prevenção. Campanhas que se cristalizam em torno da destruição física que se pode revelar em uma entrega, esquecendo-se inadvertidamente de todas as outras que nela se encerram, acabam, portanto, obscurecendo a visão do fato como um todo.

E, se, por um lado, a angústia com essa dimensão mais objetiva do risco na interação pode nublar outras nuances subjetivas, por outro, a falta da evidência do afetivo pode corromper em um contrafluxo a própria capacidade da informação objetiva.

Não dávamos um para o outro, mais por falta de vontade do que pelo fato de eu ter revelado que era soropositivo e que era preciso tomar cuidado. Ele parecia não dar a menor importância ao fato. (p.65)

Trata-se portanto de uma certa perplexidade com a vida, que não é particular da Aids, mas a ela retorna, redimensionando-se. A afinidade com processos de auto-destruição não é inaugural; ela tem seus alicerces em dados muito mais complexos do que a falta de informação apenas, por exemplo. Cyril expõe no trecho acima que outras dimensões interagem com esse sexo que se objetivou diante do risco da contaminação pelo HIV. Na verdade, toda a sua obra se revela um diário de bordo de uma rede complexa de afetos que não podem suportar a objetivação das interações, sequer sob a justificativa científica da emergência da informação.

É o próprio amor, mencionado aqui como uma noção tão pouco científica, que pode atrapalhar o intento de uma hegemonia do saber denotativo ao tratar-se a prevenção a essa doença. Esse amor volta a surgir relacionado às duas personagens que o carregam de maneira mais recorrente e transmutando o valor denotativo da informação:

Contei para minha mãe que sou soropositivo e ela repetiu para o meu pai. Seu comentário: 'e daí? Não lhe acontecerá nada.' A mesma certeza de Laura. Trata-se de um amor absoluto? De uma fuga? De uma coragem assustadora? (p.123)

Depois que você me contou que é soropositivo, é por você que sinto medo! Não penso sequer em mim. (p.86)

Surge também, em indignação, numa oficina:

TC 00:44:08

P: *A grande questão que a gente está vivendo hoje, com Aids, sem Aids, é como é que a gente vive. Quais são os critérios, quais são as formas, quais são as leis, qual é a ética que rege as nossas relações amorosas, sejam elas de que escolha forem? Não importa, mas esse eu sinto como o grande drama que está atravessando, já vem desde sempre, quer dizer, tem umas intercorrências como a Aids e outras coisas que vem pra revirar esse lodo todo, mas a humanidade ainda não conseguiu chegar a conclusão a respeito do movimento amoroso, o que é isso.*

O positivismo de certos ramos das ciências não oferece, se isolado, recursos para a abordagem desse tema por conta de ele trafegar visceralmente entre o físico e o emocional, entre o objetivo e o subjetivo, entre o mediado e o sem mediação. Nesse aspecto é que se torna útil valorizar a expressão contemporânea desta última díade com tantos desdobramentos para os eventos de comunicação, a fim de chegarmos mais perto desse *amor* tão pouco científico e que aparece em profusão nas oficinas como um termo para representar na entrega tudo o que resignifica sua dimensão mais objetiva; aquilo que foge ao controle da evidência lógica e que, nas oficinas, é representada por essa palavra tão rara para Cyril. Mas se essa palavra é usada comedidamente no filme, sua expressão é abundante nas oficinas, o que me permito ilustrar com uma sucessão de trechos em que grifo essa referência:

TC 00:27:48

A: *É, porque ela queria ser muito **amada**.*

TC 00:29:26

AC: *... e ele não estava sabendo **amar** as pessoas, por isso ele estava com problema*

TC 00:11:26

C: *Ele não se permite, ele não sabe. A mãe dele fala isso, a menina, a Laura, né, fala isso também, e ele é perdido no **amor**, mesmo. E com o vírus ele começa a se deparar muito com essa dificuldade dele, até no final, eu acho que ele amadurece, pelo próprio... por tudo que aconteceu, né, aí ele vai amadurecendo se sente uno com as coisas, quer dizer, tem que sentir essa relação com o outro.*

TC 00:12:06

C cont.: *Talvez por isso ele não estivesse nem um pouco preocupado também em passar ou não, isso eu acho que amadureceu ele, essa relação com o outro, no final ele mostra que se sente uno com a natureza, esse sentimento é o amadurecimento do **amor** verdadeiro, isso que eu acho, que **amar** de verdade ajuda, ajuda a ver o próximo, ajuda a não querer passar pro outro aquele vírus.*

TC 00:27:09

L: *Mas isso é até uma discussão interessante (...), tem um casal, eles estão há pouco tempo juntos, só que ela descobre que ele tem Aids, aí o que fazer? Se eu continuo com ele ou eu me separo... deve ter passado isso na cabeça dela. Ele só falou depois que eles já tinham transado pela primeira vez, aí deve ter suscitado um pensamento de raiva, “pô, ele não me falou. Ele me **ama** tanto que ele não me falou, agora ele falou, será que ele me **ama**?”. O que fazer com essa pessoa, se eu faço o que é melhor pra mim ou se eu faço o que é melhor pra ele? Eu acho que você tem um sentimento do outro, porque você vai ter uma responsabilidade se você tiver relação sexual com uma outra pessoa, você não deixa de ter essa responsabilidade.*

TC 00:26:32

SH: *A gente escreveu aqui “apoio” porque ela procurou a mãe, foi atrás da mãe dela e deu **amor** a ela, houve uma esperança, só que mesmo assim ela entrou em depressão que ela teve que entrar numa clínica.*

TC 00:29:13

M: *E o apoio, como você falou, não tem que ter só o colo mas também o apoio tem que ter algum conhecimento. Um apoio que essa pessoa que está em dificuldade sente que vale por muita coisa. Só de estar perto, é igual aquela colega dela quando falou assim: “E não conta mais a questão do **amor**, a questão de estar perto, não tem mais valor?” ela falou que agora o mais importante era só ele, só pensava nele, “você agora não pensa mais em mim?” foi um apoio, também. É uma questão de saber exatamente o que fazer. A presença já é um apoio.*

TC 00:27:22

P: *A sensação que eu tenho com essa mãe, eu não tive menor sensação de que ela tenha apoiado a menina, nenhuma. Eu acho que a menina procurava muito a mãe, procurava insistentemente, mas eu vi uma mãe que tem o mesmo problema que a filha na questão do **amor**, quer dizer, é uma mãe sozinha, é uma mãe que está sem parceiro, sem parceria, é uma mãe que tem a questão **amorosa** tão em xeque quanto que filha está com a questão **amorosa** em xeque e eu acho que a mãe se embola na coisa também, isso não faz dela uma mãe ruim, eu estou dizendo assim que pra mim o filme chamou muita atenção que fala o tempo todo...*

TC 00:28:19

P: *Porque como não existe solução pro **amor** mesmo, nem pra mãe, nem pra filha e nem pra ele, eu acho que o filme não fala de Aids, é igual o (...) não se fala de Aids nesse filme, só se fala de **amor**. Então eu vi uma mãe tão desesperada quanto a filha, mas viver o desespero junto também é uma forma de dar apoio, de estar junto, discutir a coisa, sofrer junto, ela não jogou a filha na rua, ela se desesperou e arrancou os cabelos junto com a filha. Não que isso seja tão bom quanto esse apoio, porque a gente fala em apoio aí pensa apoio, colo, isso não é necessariamente apoio, né.*

Vislumbro no uso desse termo o movimento sugerido para esta última díade e um resumo de todas as questões apresentadas até então, que colocam a AIDS, a morte, a narrativa e a obra de Cyril essencialmente perpassados por esse confronto com o alteriário no final do século XX.

Poderíamos tentar traduzir todas essas citações de amor utilizando a linguagem de Cyril em *Noites Felinas*. E com essa tradução recoloco entre o amor dos trechos acima e essa última citação o eixo que tento dar obviedade a este último capítulo. Faço-o, porém, não por de um trecho retirado da obra diretamente, mas, sim, por outra fala de um integrante das oficinas na interação com sua obra. Uma fala que parece ter aprendido verdadeiramente a reverberar os sentimentos do autor e, assim, as possibilidades de interagir:

TC 00:35:07

V: *Mas é um negócio de carne, cara.*

VI

CONCLUSÃO – do movimento ao exílio

A trajetória dos capítulos que desenvolvo no corpo da tese fala muito a respeito de seu processo. A ênfase na morte no primeiro bloco, como uma questão que suscita a pesquisa, e o último tópico, que praticamente se circunscreve à questão do amor, são índices da condução deste estudo e de todas as modificações por que passei ao realizá-lo em quatro anos de pesquisa. O título do projeto original continha como palavras chaves Aids, morte e narrativa. Na qualificação já observo um primeiro desvio, quando reencontro na obra de Benjamin e Gagnebin um novo conceito para essa morte, que me instiga e passa a integrar o título na época: deprecimento. E acabo aqui a redação da tese modificando mais uma vez o seu título, incluindo a noção de ‘dualidade’, que passa a ser tão cara como todas as outras. Creio que este é o verdadeiro sintoma de uma pesquisa realizada, essa mudança de lugar tanto do pesquisador quanto de seu objeto. Uma jornada que em muito se afina com a noção de *exílio* que atribuo, na ficção em anexo, ao objeto de estudo: a experiência narrativa.

Ao analisar as obras à luz de meu referencial teórico, percebi, como já descrevi, que as categorias teriam que ser colocadas sempre como díades. Díades criadas para contemplar um esforço paradigmático de associar a reflexão teórica a sua matriz histórica, refletindo muito mais do que dicotomias estanques, tensões dialógicas. Essas díades representam uma categoria em movimento sobre a qual muitas vezes não podem ser percebidos pontos paralisados, mas apenas o eixo pelo qual os pontos se deslocam. É como na física quântica, quando se representa certas partículas subatômicas pelo vetor de seu movimento e não por sua posição estática no universo. Isso, em certa medida, adapta a tese à condição pós-moderna e, ao mesmo tempo, a salva de um obscurantismo quando permite uma reflexão analítica e a sistematização de um estudo.

No entanto, ao conceber a noção de díades, ainda antes de voltar às obras produzidas pelos soropositivos, pude intuir – já nesse vetor – uma impressão de que esse movimento me dizia mais do que apenas a adequação pós-moderna. Registrei a reflexão em um de meus blocos de anotações e deixei-a lá, para reconduzir as leituras.

No entanto, a partir dessa anotação meu olhar já havia assumido uma direção muito particular. A idéia de movimento soou-me complexa, porque nela vislumbrei uma certa melancolia, ou seja, não a vi apaziguadora e resoluta como penso que sejam os grandes *insights* teóricos. Um certo desconforto em olhar para ele me era recorrente. Logo em um primeiro reencontro com o referencial teórico pude ver que o autor que norteava toda a tese já falava sobre essa idéia de movimento. Era óbvio que o que Benjamin propunha com o intercâmbio de experiências era falar da circularidade entre sujeito e experiência como um movimento! Um movimento que não possibilita definir de forma estanque uma ou outra categoria, e, assim, a noção de que a subjetividade só existe como vetor desse fluxo, que revela em sua obra o substrato da experiência narrativa. O esquema circular que criei no capítulo sobre referencial teórico (p. 24) já induzia a ver nesse intercâmbio o movimento inevitável que ofusca as posições estáticas.

Por conta das reflexões sobre esse movimento pude resgatar uma oficina que criei e chamei de Espiral, justamente por conta dessa idéia de circularidade das teorias contemporâneas sobre linguagem. Nessa oficina, eu trabalhava com a idéia de vetores para demonstrar os vários momentos das teorias narrativas. Em uma visão mais tecnicista, que corresponderia ao início da Idade Moderna, poderíamos ver na representação da produção de conteúdo a idéia de um ponto, na qual a técnica e suas regras são a grande atenção de quem realiza algo na esfera da comunicação. O academicismo da técnica revelando postulados e regras de composição deflagravam um fazer que enxergava de forma mais nítida os recursos práticos do momento da confecção. O artesanal da obra era o que fundava a Idade Moderna.

Mais à frente, no século XIX, a reforma que algumas teorias estruturalistas permitiam é a introdução da subjetividade e, a partir dela, num desvio que priorizava agora o sujeito como autor, e, aí, eu identificava o surgimento do primeiro vetor, que apontava um sentido único do autor para o leitor. A existência desse sujeito por trás da obra, suas especificidades, seus afetos recolocam a produção de conteúdo e, mais especificamente, de narrativas, em uma circunstância que enxerga agora uma subjetividade norteadora tanto da obra quanto à técnica. Nasce o autor por trás da técnica e, com ele, o gênio romântico – ideário que só se poderia consolidar nesse vetor que expande a obra para além da técnica pura, reivindicando o gesto do autor, sua expressividade.

Em confronto com esse paradigma surge o Pós-Estruturalismo e a evidência maior do contexto social e da interatividade de uma obra. A noção de obra aberta de Eco, e tantas outras teorias vão apontar para a reconstrução dessa narrativa pelo leitor. E essa nova dimensão subjetiva caracterizava um novo vetor com duas direções – tanto ia na antiga direção apontada pelos estruturalistas (autor/leitor) como retornava, em complexa contramão, que podia ser objetiva ou construída por complicados movimentos culturais, mas que caracterizava a direção oposta (leitor/autor).

A Pós-Modernidade, no entanto, e todas as reformas no campo do estudo da linguagem mostram que o duplo fluxo era atravessado por questões complexas quanto ao suporte, ao contexto, às novas possibilidades de interação, etc. E assim, fazem com que esse movimento se torne também complexo. Em vez de coexistir em um mesmo eixo, ele aponta tantos desdobramentos, que me suscitava uma trajetória circular, na medida em que permite esse eterno refluxo, mas com caminhos distintos.

No entanto, nessa oficina, por conta de um conto de Ítalo Calvino, intitulado justamente *Espiral*, percebi que o melhor esquema gráfico para a Contemporaneidade seria o da espiral, em que é possível se identificar a idéia de um retorno como movimento, sem que jamais o fosse, porém, como resgate integral de uma situação prévia. Já que na espiral jamais

se retorna ao mesmo ponto, quando voltamos (nós ou as experiências que nos constroem) nunca encontramos a mesma situação vivida, pois a própria jornada já a terá modificado.

Calvino identifica esse movimento de espiral no rocambolesco formato das conchas de alguns moluscos. Ele também compara esse movimento que constrói a concha com nossa subjetivação mediante o contato com o outro. Contato que ele narra nesse conto como uma grande história de amor.

Dessa imagem da espiral que havia criado para a oficina e do movimento nela implícito – que Calvino tão magistralmente ficcionalizou –, pude ver o âmago do que gerava a tal melancolia: essa visível intenção de retorno depois do afastamento e que se revela frustrada quando não encontra mais o local de partida e se vê, inadvertidamente, afastando-se novamente.

Enxergava nesse movimento a revelação da reminiscência, tão cara à obra de Benjamin e que novamente se apresenta como o único aceno de retorno para não caminhar sem rastros, mas que sem dúvida é integralmente improvável à medida que sempre gera algo de novo, identificando no desabrochar das lembranças a semente do porvir e a desfaçatez da inevitável ruína do que é finito. Essa dimensão de deperecimento que encontramos na reminiscência é sem dúvida prometéica, como já mencionada. Resgatar significa encontrar aquilo que não pode ser mais senão como algo novo; a factualidade é finita, e nossa perspectiva de resgate objetivo será sempre minado.

Essa melancolia com relação a esse retorno factual impossível, parece ser apenas passível de ser superada com a consciência de si como um movimento processual, uma jornada, e não como situação *a priori*. Por isso a tensão entre as atenções objetivas e subjetivas na interação, como uma díade que propõe um caminho para modificar um olhar – olhar que, se for reduzido à objetividade, poderá frustrar esse homem pós-moderno. Embora o deperecimento obrigue em cada volta da espiral, a enxergar a morte, já que não encontramos mais o passado em sua factualidade, também nos oferece um eterno reorganizar da trajetória

em que Benjamin anuncia a semente do novo, e Lyotard enxerga o prazer do incomensurável.

Na medida em que essas jornadas incluem em sua espiral o outro – afinal, é ele o responsável por seu fluxo –, desvela-se então o grande risco desse movimento e a outra questão para além da morte revelada a cada volta. Essa interface com o alteritário vai aos poucos impregnando as categorias, primeiro como uma representação quase edípica de romper (continuidade/ruptura), depois como uma circunstância mais filosófica sobre a percepção do que não sou (realidade/ficção), adiante como um aspecto mais contextual em que se relaciona aos avanços tecnológicos e suas mediações, voltando naturalmente aos aspectos técnicos (mídia/multimídia) e chegando finalmente às instâncias dessa interface propriamente dita quanto à concepção de interação e sua decupagem em díade (interação subjetiva/ interação objetiva).

A alteridade, esse lugar que justifica o afastamento e que provoca a libido do encontro, é a mesma que me impele sempre ao retorno para novamente poder buscá-la.

Buscá-la a partir de mim e buscar-me a partir dela.

E foi a partir dessa espiral alteritária que pude retirar da obra *Noites Felinas* a experiência que me motivou a transformar a noção de movimento em *exílio*. Exílio é um movimento muito particular, que, por conta de suas características, ressalta na viagem a dor do abandono e a impossibilidade do retorno. Há no exílio a mesma noção de jornada, mas sua trajetória é de dor e quase nada guarda do hedonismo turístico, fora a possibilidade de um certo masoquismo.

Reencontro nessa dor do exílio o recorte feito na tese e suas especificidades tão trágicas. Pude encontrar no contexto das narrativas produzidas em torno da Aids é a descrição de uma epidemia que revela claramente essa transformação: a Aids reafirma a viagem ao outro como exílio através da dor.

Pude comentar em alguns trechos não ser a doença a única responsável por essa dor. Mas ela é, sem dúvida, um fenômeno muito particular de exposição desse sofrimento que retira da espiral sua boa

forma gestáltica, transformando-a em um conjunto de arcos atormentados. A continuidade que se pensava possível no movimento circular parece rompida como uma mola de relógio que se solta do que a comprime e revela seu aspecto espiral. A morte orgânica alia-se a tantas outras dores com sua magnitude devoradora. O risco do contágio, as desconfianças geradas a partir dele, as questões éticas trazidas à tona e a afetividade definitivamente afetada por todos esses movimentos revelam um contexto particular de adversidades que geram as dores do exílio.

Noites Felinas parece gritar por esse aspecto. Cyril coloca-se como um mártir expondo sua própria doença – agora não mais a Aids, mas a de estar inevitavelmente preso a essa espiral como exílio e não como viagem. A personagem solitária que colide com os outros como traumas de um percurso inevitável e frustrante aponta-me um dos motivos pelo qual narrar nesse contexto é uma circunstância tão sagrada. Ele recoloca permanentemente essa espiral narrativa, salvando o indivíduo em uma órbita, que, embora não lhe dê segurança, é sua única garantia. Depois desse mergulho em *Noites Felinas*, é possível ver que sua sexualidade, seus livros, seus vídeos, suas canções, seus romances e até a velocidade que assume ao volante são as forças motrizes de sua espiral muito particular, um desejo permanente de encontro e um mar de inseguranças.

Uma integrante das oficinas menciona esse problema da segurança. Quando outro integrante, em oposição, vê na trajetória de Cyril a aproximação de valores mais profundos que lhe dão uma segurança, aquela primeira discorda, afirmando que a vida não tem nada de seguro! O que ele consegue é apenas – e tão extensamente – mais profundidade, um amadurecimento por meio da intensidade que retira a ignorância de movimentos esvaziados pela superficialidade. Nessa consideração é que enxergo outro aspecto da espiral: o fato de que seus arcos podem ser vistos cada vez mais próximos do centro. E embora esses arcos indiquem uma idéia de infinito ao manter incógnito o encontro com esse centro, o movimento rumo ao centro talvez seja um consolo.

E o consolo da intenção do movimento pode dar a essa declaração de que a vida não é segura um aceno de paz, que nesse momento faz com que não me esquive de ver em qualquer sentimento autenticamente religioso uma afinidade com essa representação imagética para o gesto de contar histórias: uma trajetória de incertezas que acena para uma redenção possível. Pois se a redenção da espiral encontra-se no centro, é no aproximar-se de seus arcos que posso ver a idéia do 'religar-se' que situa a mencionada postura religiosa. Não é à toa que no referencial teórico benjaminiano é tão visível uma dimensão teológica da análise. Eis um autor que tem a ousadia de associar sua formação marxista com a dimensão do sagrado na vida, denunciando na substância da narrativa a mesma matéria-prima da construção subjetiva (experiência). Dessa forma ele define como matriz que organiza a noção de sujeito essa possibilidade de se movimentar em relação ao tempo e ao espaço de uma maneira muito particular, resgatando e apontando para o novo, reconstruindo e apagando, recordando e prevendo, produzindo ao mesmo tempo rastros e trilhas, consolidando continuidades e rupturas e produzindo ruínas e construções.

Toda a relação que se estabelece com a narrativa – e aqui não importa mais se como autor ou leitor, ou ainda em uma instância em que não poderemos mais apartar essas categorias – parece conter uma pulsão por esse eterno movimento. Uma libido organizada em torno da reconstrução que tem na órbita da espiral o *não-finito* como uma proposta produzida pela reincidente finitude dos pequenos atos. É um novo olhar para o incomensurável de Lyotard, expresso agora em sua dimensão prazerosa e tirânica, forjada a partir, paradoxalmente, do limite finito de tudo que tentamos recuperar nessa espiral.

A insegurança dessa órbita apontada pela integrante da oficina, esse aceno de otimismo religioso e a inexorabilidade dessa eternidade encontrada apenas nos pequenos fins são os aspectos psicológicos que podem organizar aqui uma teoria sobre a experiência narrativa para além da preocupação meramente formalista. Intenção que foi assinalada em diversos tópicos da pesquisa e que se consolida nessa imagem da espiral

como um movimento do subjetivo para o alteritário em um eterno retorno sem reencontros factuais, mas com um religar transcendente.

Nas próprias oficinas feitas para essa pesquisa (MAIORIDAIDS) pude constatar por meio das diversas releituras das transcrições um movimento reincidente que partia de uma fala mais impessoal, em que se priorizava o descritivo em relação ao filme e os personagens, mas que gradualmente migrava para uma subjetivação dos temas pelas de revelações pessoais e manifestações de implicação afetiva. Apesar de várias especificidades observadas nos grupos, que não quis postular aqui como uma evidência de nichos sociais, manteve-se essa estrutura em todas as dinâmicas.

As falas invariavelmente realizam esse trajeto, onde, no qual, pela mediação da oficina, a narrativa fílmica de Cyril serve como um disparador de discursividades que apresentam um movimento, digamos, arqueológico, no sentido de resgatar os vários esquemas gráficos sugeridos por mim aqui para ilustrar as teorias narrativas. Do 'ponto' como gráfico de um isolamento silencioso no início da oficina até chegar à situação final de se colocar implicado com a narrativa, é possível concretizar o movimento da espiral que se revela na vivência coletiva. A audiência, a discussão nos subgrupos, a apresentação ao grupo como um todo, o jogo criado a partir dos cartazes e as revelações pessoais no final indicam um movimento claro. Um movimento que parte do isolamento narcísico para as primeiras interações manifestas, que são retomadas em diferentes escalas (por conta da passagem de grupos menores para maiores), e o final resgate do eu não mais isolado, como no início, mas modificado pela narrativa do filme e seus desdobramentos na oficina.

Mas podemos também propor para essa espiral um novo olhar, nela enxergar um movimento do centro para a borda, em que os arcos são sempre maiores na trajetória do tempo. O religar evidenciado na outra proposta (de arcos maiores para menores) ainda é possível, mas agora, em uma acepção mais cosmogônica, onde a expansão caracteriza a transcendência. Essa dualidade remete-me a uma citação atribuída a André Gide, que teria afirmado que Deus não se encontra no início, mas

sim no final da criação; Deus é para onde vamos, e não de onde viemos. Acho que essa colocação problematiza de forma moderna a noção de divino. Mas, aqui, eu a colocaria na estrutura de díade em que ambos, o antes e o depois, abrigam um Deus – uma noção de transcendência que faz com que não importe mais o sentido da espiral, senão talvez como a representação estética de um humor particular (mais ou menos expansivo). E, assim, o impulso de religar volta à narrativa, oferecendo essas duas leituras do movimento de intercâmbio: introspecção e extroversão.

Nova dualidade, que precisa ser pensada por meio dessa derradeira díade viagem/exílio, para que então seja possível enxergar nas falências desse movimento a sua expressão pós-moderna: a dor que ele provoca e, por outro lado, sua natureza de gozo. Na alternância de ambos está o grande risco dessa aventura rumo ao que não sou e de volta àquilo que pensava ser, a oscilação entre viajar e se exilar – sofrer e gozar.

A Aids e seus aspetos trágicos desnudam na circunstância dessa dualidade uma reflexão mais humanizada em torno da experiência contemporânea de relacionar-se com a dimensão narrativa da vida. Assim, ao olhar para qualquer categoria no âmbito do estudo da narrativa, como a fragmentação, as construções de gêneros, a especificidade dos suportes ou as dimensões interativas, já me sinto apto a redimensioná-las pela idéia de díade, por esse movimento da espiral e seu aspecto dual de gozo e sofrimento.

E creio que o exercício apontado aqui provoca muitas questões quanto ao papel das narrativas na Contemporaneidade. Desde de suas aplicações na educação formal, suas regras determinadas pelo mercado e academia até suas implicações na construção da subjetividade e da coletividade e suas relações diretas com alterações nessas duas categorias (subjetivo e o coletivo). A epidemia da Aids traz tantos elementos para reavaliação desse papel, justamente por provocar reflexões mais prementes sobre essa experiência humana quando não são mais suficientes os recursos usuais de transmissão de conhecimento,

de informação objetiva e de investigação científica, ou seja, quando se explicita a condição pós-moderna.

E vejo que essa abordagem da experiência narrativa emerge mais visível também no confronto com a morte que situa o estudo de caso. É a morte, por trás da Aids, como limite final, intransponível e redimensionador, que tem a capacidade de restabelecer posturas, fazendo emergirem questões historicamente soterradas. Como, por exemplo, essa necessidade de existir tão premente e tão dependente do outro, mas subtraída em sua clareza do contexto neoliberal, individualista e massificado do pós-moderno. E, fico pensando, em que outros eventos minha geração pôde encontrar tamanha provocação a repensar seu individualismo além da tragédia instaurada por essa epidemia.

Uma geração entregue ao fim dos ideais políticos de coletividade dos anos 60 e 70, longe dos vínculos familiares tradicionais preservados cristalizados até os anos 50 e aprendendo com os anos 80 e 90 a lidar com as conseqüências mais diretas do individualismo exacerbado e da desagregação social tão arduamente conquistada. Nesse contexto é possível enxergar essas narrativas muito particulares dos soropositivos como um movimento exemplar dessas circunstâncias, criando autores totalmente implicados com a reflexão desse momento histórico e trazendo suas experiências como um manifesto vivo de que somos necessariamente construídos a partir do outro.

Assim, reencontro meu próprio ofício totalmente implicado com a obra de Cyril, como uma necessidade atávica de me dirigir rumo ao outro como forma de me constituir. E vejo nessa necessidade todas as dores e gozos que eu e minha geração temos enfrentado nesse trajeto e que são combustíveis para a noção de narrar.

Por conta disso, finalizo reiterando esta tese também como resultado dessas afinidades entre minha vida e a desse autor angustiante. Essa afinidade percorre caminhos infinitos, e penso que em vez de descrevê-la com a factulidade dos meus dias – o que daria início a uma nova tese –, posso resumi-la com dois acenos: em primeiro lugar, a ficção que se segue e onde exercito minha identificação de autor com o tema e,

por último, uma citação que retiro do poema 'A Ceifeira', de Fernando Pessoa, já que ele, em seu futurismo, pode traduzir tão bem esse substrato biográfico.

Substrato biográfico que se encontra na obra de Cyril, nesta tese, na ficção que a redimensiona e em qualquer intenção verdadeiramente narrativa:

Ah! Poder ser tu sendo eu.

VII

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

ARAUJO, Lucinha. *Cazuza: Só as mães são felizes*. Depoimento a Regina Echeveria . São Paulo, Globo, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1997.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. Brasília, Editora Universitária de Brasília, 1993.

BANCO DE HORAS, vários. *Aparthoids*. Rio de Janeiro, Banco de Horas, 1998.

_____. *Desafios da Prevenção*. Rio de Janeiro, Banco de Horas, 1998..

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984

BATESON, Gregory. *Natureza e Espírito*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996.

_____. *Obras Escolhidas II, Rua de Mão Única*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996.

_____. *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos – autobiografia e Aids*. Rio de Janeiro, Editora aeroplano, 1991.

_____. *Histórias Positivas - A Literatura desconstruindo a Aids*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1997.

BOORSTIN, Daniel J. *Os Criadores*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

CALVINO, Italo. *O Caminho de San Giovanni*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000..

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp, 1997.
- CAROLINA, Ana in SILVA, Tomaz Tadeu. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo horizonte, Ed. Autêntica, 2000.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1995.
- CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. Rio de Janeiro, Editora Ática, 1998.
- CHALUB, Samira. *Semiótica dos Afetos*. Rio de Janeiro, Hacker editores, 1997.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o vício*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1992.
- _____. *Sem Fraude nem favor – Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998..
- DJICK, T. A. Grammaires Textuelles et structures narratives. In: CHABROL, C. *Sémiotique Narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973.
- EARP, Antônio Carlos de Sá. *A angústia frente à morte*. Rio de Janeiro, SPID, 1999.
- ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- _____. *As Formas Do Conteúdo*. Rio de Janeiro, Editora Perspectiva, 1974.
- _____. *Obra Aberta*. Rio de Janeiro, Editora Perspectiva, 1991.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Editora Schwarcz LTDA., 1994.
- _____. *Leitura do Texto Literário. Lector infabula*. Lisboa, Editorial Presença LTDA., 1997.
- ELIAS, Nibert. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1982.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- FARACO, C. A. *Linguística Histórica*. Rio de Janeiro, Editora Ática, 1991.
- FAU, Bernard. *Autour des Nuits Fauves*. Paris, Editions Catapac, 1994.

FINK, Bruce. *O Sujeito Lacaniano – entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1995.

Diversos, *Formalistas Russos*. São Paulo, Ed. Globo, 1971.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

LUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia- para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Rogério d'Água Editores, 1998.

FREMAN, Mark. *Rewriting the self, history, memory, narrative*. Londres, Routledge, 1993.

FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud (CD-ROM)*. Imago, 1919.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000.

GAY, Peter. *A Educação dos Sentidos – A Experiência Burguesa, da Rainha vitória a Freud*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

GOULEMOT, Jean Marie. In: ARIÈS, Philippe e CHARTIER, Roger (org.), FEIST, Hildegard (trad.) *História da Vida Privada. Da renascença ao século das luzes*. Vol.2. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

GREIMAS e COURTÈS, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Rachele, 1979.

GREIMAS, A. J. *Du Sens II. Essais Sémiotique*. Paris, Suil, 1983.p.46
GROUPE d'Entrevernes, *Analyses sémiotique des textes*. Lyon, Press universitaires de Lyon, 1979.

GUMBRECHT, Hans U. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo, Editora 34, 1998.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, edições Loyola, 1993.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998.

ISER, W. *The Fictive and the imaginary*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.

_____. *O Ato da Leitura*. São Paulo, editora 34, 1996

JOHNSON, Richard in SILVA, Tomaz Tadeu. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2000.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1996.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

KOURY, Mauro Guilherme P.. *Imagem e Memória*. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

LECHTE, John. *50 pensadores contemporâneos essenciais*. Rio de Janeiro, Difel, 2002.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. São Paulo, Editora 34, 1994.

LUCIANO. *Diálogo dos Mortos*. São Paulo, Edusp, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2002.

_____. *O Inumano – considerações sobre o tempo*. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

_____. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. São Paulo, Editora Papyrus, 1997.

MANGUEL, Alberto. *História da Leitura*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1997, p. 149.

MANNONI, Maud. *O Nomeável e o inominável – a última palavra da vida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Como Contar Um Conto*. Rio de Janeiro, Casa Jorge editorial, 1995.

MITCHELL W. J. T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

MORIN, Edgard. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand, 1998.

_____. *O Homem e a Morte*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

NEGROPONTE, Nicholas. *A Vida Digital*. São Paulo, Companhia da Letras, 2002.

NÖTH, W. *A Semiótica no Século XX*. Rio de Janeiro, Anna Blume, 1996.

PASOLINI, P.P. *Os Jovens Infelizes – Antologia de Ensaio Corsários*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

PRADO, Raquel A. *Perversão Retórica, Retórica da Perversão*. São Paulo, Editora 34, 1997.

PRINCE, G. *Narratology. The formand functioning of narrative*. Berlin/New York/Amsterdã, Mouton, 1982.

REIS, Carlos e LOPES, Ana C.M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. Rio de Janeiro, Editora Ática, 1979.

RICOEUR, Paul. *Temps e Récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984.

RIGNEY, Ann. *The Rethoric of Historical Representation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

SABATO, Ernesto. *O Escritor e seus fantasmas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. *Antes do Fim – memórias*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SARAMAGO, J. *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SIMOM, Josef. *Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Edições 70, 1981.

TEIXEIRA, L. *As Cores Do Discurso*. Rio de Janeiro, Eduff, 1996.

TODOROV, T. *Introdução a Literatura Fantástica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

TORRES, Wilma da Costa. *A Psicologia e a Morte*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1983.

SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-moderno. In _____. *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SONTAG, Susan. *Assim viveremos agora*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

SUSSEKIND, Flora. *Ficção 80: dobradiças e vitrines*. *Revista Brasil*, Rio de Janeiro, ano 2, n.5.

_____. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1985.

TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

URBAIN, Jean-Didier. Morte in Vida/Morte – Tradições – Gerações, *Enciclopédia Einaudi vol.36*, Rio de Janeiro, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

VIGOTSKI, L. S.. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo, Cosac & Naif Edições, 2002.

VIII

OBRAS DOS SOROPOSITIVOS

ABREU, Caio Fernando. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (org.). Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

ARAÚJO, Luiz Carlos A. *Almas Gêmeas*. São Paulo, Editora Edicon, 1990.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1993.

BARROZ, Cazu. *Rock in positivo: um adolescente que decidiu viver com Aids*. Saquarema, JWM Editora, 1999.

BERNADET, Jean-Claude. *Aquele Rapaz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. *A doença, uma experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro, Interlúdio Editora, 1999.

CAZUZA. *Por Aí*. CD-áudio, Polygram. Rio de Janeiro, 1991.

_____. *Burguesia*. CD-áudio, Rio de Janeiro, Polygram, 1989.

_____. *O Tempo não pára*. CD-áudio, Rio de Janeiro, Polygram, 1989.

COLLARD, Cyril. *Noites Felinas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

_____. *Condamné Amour*. Paris, Éditions J'ai lu, 1987.

_____. *Lange Sauvage*. Paris, Éditions J'ai lu, 1993.

COLLARD, Cyril. *Noites Felinas*. (filme) Gramercy Pictures, 1993.

DANIEL, Herbert. *Alegres e Irresponsáveis abacaxis americanos*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1987.

_____. *Vida antes da morte*. Rio de Janeiro, Jaboti, 1989.

DREUILHE, Allain Emmanuel. *Corpo a Corpo – AIDS, diário de uma guerra*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1989 .

JARMAN, Derek. *Blue*. (filme) Londres, Production Company Basislisk Communication. 1993.

LACERDA, Marco. *Clube dos homens bonitos*. Rio de Janeiro, Editora objetiva, 1996.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *E Lúcifer dá seu beijo*. São Paulo, Massao Ohno editor, 1999 .

RUSSO, Renato. *Tempestade*. CD-áudio, Rio de Janeiro, EMI, 1996.

_____. *Equilíbrio distante*. CD-áudio, Rio de Janeiro, EMI, 1995.

_____. *Uma outra Estação*. CD-áudio, Rio de Janeiro, EMI, 1997.

RUDOLF, Mário. *De agosto a agosto com muito gosto*. Rio de Janeiro, Editora Rotom, 1990.

ANEXO

Exilados

*Uma fábula sobre o
ridículo e o sublime da
aventura humana de
contar histórias.*

Trilhas

<i>Província de Próvera</i>	238
<i>Ruinopéia</i>	250
<i>Maquet</i>	258
<i>Memória</i>	268
<i>Estado de Procissão</i>	269
<i>Pouso Certo</i>	281
<i>Ondina</i>	290
<i>Balneária Veraneia</i>	294

Província de Próvera

A febre que ataca os meios de comunicação contemporâneos com narrativas que prometem a realidade no lugar da ficção – criando programas que expõem a “vida real” de cidadãos comuns – já foi acontecimento em uma outra época, em um outro lugar... e, por incrível que possa parecer, em uma ficção.

I

Uma cidade e seu rei

Chegando pelas montanhas era impossível ver fincada, naquele vale, uma cidade particularmente bela, a Província de Próvera. A cidade se escondia às margens de um tortuoso rio que a separava da enorme cratera de bordas montanhosas forrada por bosques infinitos.

A vegetação densa parecia querer preservá-la de todo resto do mundo, se é que poderia haver, fora de lugar tão lindo, algum resto de mundo.

Chegando mais perto ouvia-se o burburinho animado da vida alegre da cidade.

Seguindo um pouco além pela única estrada que cruzava a mata, de súbito, estava-se dentro da Província de Próvera. Chegava-se a Próvera sem se dar conta. Andando por suas ruas calçadas com pedras imensas, passava-se por inúmeras casas multicoloridas, que pareciam conduzir qualquer pedestre à praça central, onde era possível ver a enorme fachada do Theatro Municipal ladeando os portões de entrada do palácio real.

Em Próvera era difícil saber que construção era mais imponente e mais repleta de magia, se o teatro, com sua constante promessa de fantasia; ou o palácio, que abrigava a fascinante realidade da nobreza; ou ainda as inúmeras casas humildes da população que montavam um mosaico colorido.

A alegre Província de Próvera, no entanto, era governada por um rei austero. Pietro era o seu nome. Severo e introspectivo, Pietro só se modificava

quando em contato com sua maior paixão, o teatro. Não por outra razão, era o Theatro Municipal de Próvera a construção mais importante depois do palácio.

Apesar de distante e taciturno, o rei tornava-se uma criança quando em seu camarote, assistindo a um novo espetáculo. Um grande montante de moedas de ouro era retirado anualmente da renda de Próvera para financiar espetáculos, patrocinando os artistas locais ou convidando companhias vindas de fora.

Pietro não poupava esforços para o seu maior deleite: viajar através das histórias trazidas pelas mais diversas montagens. Sentia-se o mais privilegiado dos governantes, conhecia todo o mundo sem jamais ter saído de sua cidade. Era o maior dos conquistadores, sem ter pilhado um vilarejo sequer.

Visitara ‘as Arábias’ em uma montagem de *As Mil e Uma Noites*, estivera em Verona quando assistiu a *Romeu e Julieta* e em Veneza por ocasião de *Desdemôna*. Conhecera hábitos e costumes exóticos como as leis egípcias, em *Aída* ou a rixa entre gangues de Nova York, em *West Side Story*. Todo o mundo passava em Próvera dentro daquela arquitetura mágica, fazendo o rígido Pietro chorar como um menino, mesmo que fosse a vigésima vez que assistisse à tragédia de Édipo, ou gargalhar diante do primeiro personagem cômico do Ocidente, construído por Sófocles para *Antígona*.

No entanto, nesta tarde, ou já no final dela, a cidade e seu governante mudariam definitivamente! Era o dia da estréia de um espetáculo muito esperado pelo rei, e toda a corte se arrumou com pompa para ir ao Theatro Municipal assistir ao grande evento.

II

A decepção

Chegando em seu camarote, o rei saudou economicamente a platéia, que se levantou com sua chegada, como de costume. Sentou-se e logo assumiu um ar solene e concentrado. Na platéia, no balcão e nos outros camarotes, todos também se sentaram, e, no fosso em frente à ribalta, o maestro acenou impávido para que a orquestra desse os primeiros acordes da melodia da abertura.

Apagaram-se as velas na platéia, e, no palco, foram abertas as enormes cortinas. Começava a magia.

No procênio, um bufão com vestes rasgadas apresentava a narrativa, tendo ao fundo um cenário ilustrando a entrada de um castelo monumental.

O bufão e sua narrativa pareciam anunciar inconscientemente a tragédia que aguardava a história da bela província. Uma música funesta acompanhava o personagem, que prosseguia apontando para o enorme portal vazado no cenário:

– Apesar de se terem alimentado de minhas mentiras por tanto tempo, são elas que me fazem ser expulso nesta hora tão ingrata. Da esfinge de onde surgiam minhas histórias nasce também o enigma que não consegui responder ao rei.

Perdido no sonho que eu mesmo criara para entretê-los, fui condenado a voltar imediatamente à realidade dos fatos e não consegui.

Minha história assumia ares insanos, como só um sonho pode construir, e a platéia me cobrava uma lógica qualquer no que contava. Não conseguia.

Um brilho distante manteve-se em meus olhos, apesar dos angustiados pedidos do rei por provas. Minha história seguiu desobediente, e cá estou eu sofrendo por meu ato ilícito, por minha insubordinação.

Não como mais à mesa dos nobres, não dormirei mais em lençóis de seda, mas não poderia, de qualquer forma, achar as provas que supunha existir o rei.

Neste momento, o bufão volta-se para o portal e de costas para a platéia esbraveja:

– Que provas querias, oh, grande monarca?

No camarote, o rei Pietro se debruça, tenso e totalmente absorto pelo drama do pobre personagem. Em desespero ainda maior, o bufão se apóia no cenário e volta a berrar:

– Que provas?

Nesse instante, a mão do ator escorrega. Desequilibrado, ele se apóia com mais força em uma das bordas do cenário, que não sustenta seu peso e rompe as frágeis cordas que fixavam a suposta entrada do palácio.

Todo o cenário despenca de súbito, vazando no corte do portal o ator solitário em cena.

Um ruído seco e ensurdecido acompanha uma nuvem de poeira. Pouco a pouco, com o baixar do pó, pôde-se ver então as coxias com suas armações de madeira, os atores da próxima cena ainda ajeitando os figurinos, e o dorso da

fachada suntuosa do cenário despencado no chão, revelando todo o embuste do teatro. O ator, surpreso de ter sido poupado de tão perigoso acidente, agacha-se para recuperar o fôlego.

O fôlego do Rei Pietro, que também estava contido – ainda que por outros motivos –, soltou-se, expandindo sua enorme caixa torácica com um bufar de ódio. Apesar de apaixonado pelo teatro, Pietro jamais conhecera o verso de suas histórias.

Fã incondicional das montagens, nunca se precipitara para fora de seu camarote senão para voltar ao palácio silencioso e introspecto, tentando fazer com que demorasse um pouco mais a sumir na ineficaz memória a aventura vivida. Mas agora estava chocado por ver sua emoção e sua fantasia serem interrompidas por aquela infâmia! Quem ousava profanar seu templo de imagens com tão aviltante revelação? Que dor insuportável trazia seu olhar debruçado sobre as costas toscas da fachada mentirosa...

Como uma criança enganada, ergueu-se e bradou aos guardas:

– *Enforcuem todos os que neste palco estiverem. Músicos, atores, maquinistas... morram todos os assassinos de meus sonhos.*

Enfurecido, voltou as costas para o bufão ainda atônito e saiu. Sem a companhia das imagens fantásticas de alguma história, o impiedoso rei voltou ao palácio entorpecendo-se de rancor. Passou aquela noite a chorar escondido em seu quarto, decepcionado com a fragilidade de sua mágica construção, e, falando com seus próprios botões, prometia em sussurros de raiva vingar-se de tão amarga revelação.

III

A sentença

No dia seguinte, na praça central, ergueu-se a forca há muito esquecida nos porões do castelo. Pietro decretou o fechamento definitivo do Theatro Municipal, a expulsão para o bosque de todo e qualquer artista, e a proibição de qualquer forma de história que não fosse verdadeira.

A pacífica província de Próvera viveu naquela manhã um espetáculo de horror, em que toda a companhia teatral foi enforcada em praça pública, enquanto os demais artistas eram exilados da cidade.

Eles migravam com pequenas trouxas. Atravessavam o largo canal que circundava a cidade em uma balsa precária, indo rumo ao bosque desconhecido e ainda se sentiam afortunados por ter sido poupados de sina mais definitiva, como o enforcamento dos outros artistas.

Antes profissionais respeitados na cidade do teatro, eram agora exilados pelo rancor do monarca.

Nos próximos dias, cumpriram-se as ordens reais e foram queimados os livros com histórias improváveis, foi demolido o teatro e substituiu-se definitivamente o vocábulo “*estória*” por “*História*” com “H” maiúsculo, que deveria apenas relatar a verdade.

IV

A descoberta

Pietro demorou a se recuperar do trauma, a cidade viveu meses silenciosos e tristes acompanhando o humor de seu governante. O rei, taciturno, percorria as ruas e recolhia-se em longas temporadas dentro de seus aposentos reais.

No entanto, um dia, andando pela alameda principal, Pietro, mais austero e soturno do que sempre fora, reparou, através da janela de uma casa, a discussão de um casal. Parou por alguns instantes e ordenou silêncio aos que o seguiam. Aproximou-se cautelosamente da janela e ficou tentando consumir a história que envolvia a briga.

Traição? Doença? Falta de dinheiro? Silencioso, permaneceu ali junto com seu cortejo que não entendia seu interesse.

Ao terminar a briga, o casal se abraçou, chorando, e fez as pazes, beijando-se diante do olhar incógnito do rei. Lágrimas emocionadas encharcaram os olhos de Pietro, que, desde o fim do Teatro, não se sentia assim.

Naquele dia, Pietro teve uma idéia: na falta do teatro para entretê-lo, assistiria, agora, à vida real através das janelas das casas da população. Quantas histórias estariam guardadas nos casarios da Província de Próvera! Que tolice ter gasto seu dinheiro naquele teatro dissimulado, com tantas histórias prontas e verdadeiras ao redor de seu palácio.

Conclamou todos os conselheiros e ministros e criou um novo decreto – como de costume – ordenando que, a partir daquele dia, uma nova atividade

pudesse entreter a sua amada província. A cada semana se escolheria uma casa e, em sua janela, seriam colocados assentos para que a nobreza pudesse assistir às histórias que vivia a população de camponeses.

No início, o povo estranhou o decreto, mas, na outra semana, lá estavam os nobres sentados em frente à janela da casa dos Lombarditos – a primeira família sorteada.

Na fachada da casa selecionada era fincada uma bandeira vermelha com o brasão do rei e no umbral das janelas eram colocadas passadeiras de veludo para preparar a cerimônia, que passou a ser chamada de “Janel”.

O Janel se tornou um divertido passatempo para os nobres de Próvera, e se, no começo, os camponeses se constrangiam em ver sua intimidade devassada, logo começaram a mudar de atitude!

A presença do rei na janela, a bandeira com o brasão da dinastia e até o veludo no umbral passaram a se tornar também um acontecimento para os camponeses escolhidos. Quando poderiam desfrutar de tanto luxo e nobreza, senão quando escolhidos para o Janel? Assim, em vez da timidez dos estreates Lombarditos, a população começou a ansiar pelo dia do Janel. Quando escolhidos, arrumavam as casas, colocavam na mesa a melhor toalha e nas camas as mais belas colchas que, antes, eram usadas apenas nos festejos de natal. As mulheres vestiam as melhores roupas e arrumavam os filhos para o olhar curioso do rei. Os homens, por sua vez, simulavam falar de coisas frugais, mas sempre achavam uma oportunidade de realçar seus talentos para tentar impressionar os mais abastados, utilizando o Janel como uma oportunidade de mudar de vida.

Começavam a surgir histórias de moças solteiras que foram descobertas por duques e levadas em concubinato para seus ducados ou de crianças que, por terem demonstrado seu talento como artesãos, foram contratadas por nobres. Em pouco tempo, para a pobre população de camponeses, a atividade virou uma esperança de ascender socialmente, e, assim, preparar-se para o Janel tornou-se tão importante como preparar a ceia do natal.

O Janel fazia o rei rir e chorar com o cotidiano de sua população, e, notando a vocação de Pietro em se vulnerabilizar diante de uma história, alguns camponeses, em vez de simular talentos, começaram a expor suas dificuldades

para comover o rei e com isso conseguir – pelos caminhos da piedade – uma ajuda que tornasse menos árdua a vida mantida por parcas economias.

Por conta disso, o Janel foi se diversificando... ora era uma oportunidade para a população de expressar sua vaidade, ora era uma tentativa de comoção piegas. O rei comentava os diferentes Janéis, que iam de uma superficial comédia de costumes até um dramático espetáculo estilo “mundo cão”, e nem se importava de estar consumindo narrativas fabricadas com as mais diversas intenções, da mesma forma como antes nunca se detivera na falsidade dos cenários do Theatro Municipal.

V

Os Exilados

Enquanto a Província de Próvera aprendia a gostar do Janel, no bosque, depois do rio, se instalaram os artistas que foram expulsos da cidade.

Atores, romancistas, músicos e pintores tiveram que se adaptar ao exílio de Próvera em um lugar sombrio e inóspito.

Depois de algum tempo ocupados em construir cabanas e encontrar meios de sobrevivência, os artistas decidiram montar no centro de uma clareira um enorme palco para voltar a produzir seus espetáculos. Os pintores faziam enormes painéis que seriam os cenários, os escritores recomeçaram a escrever roteiros e os atores ensaiavam o primeiro espetáculo do exílio que se chamaria *As Criaturas do Bosque*.

Com medo de serem descobertos por Pietro e de pagarem pelo conteúdo subversivo da peça, que continha críticas ferozes ao rei, resolveram usar apenas o recurso da mímica – para que não vazasse o som – e figuras simbólicas para narrar a tragédia que assolara suas vidas.

Em uma noite clara de lua cheia, usando como iluminação extra pirilampos aprisionados em pequenas gaiolas, os exilados de Próvera estrearam seu espetáculo.

Uma linda metáfora do exílio era narrada através de duendes e fadas.

Muitos anos se passaram sem que as populações dos dois lugarejos voltassem a se encontrar.

Em Próvera se faziam cada vez mais Janéis, e, no bosque, os exilados montavam inúmeros espetáculos de mímica.

As gerações se sucederam sob esse regime, e, logo, os mais novos da Província não sabiam dos artistas exilados – assunto proibido em Próvera – e os mais jovens, no bosque, não sabiam da existência de Próvera – assunto proibido – senão por metáforas.

Pietro envelheceu como qualquer um e foi, gradativamente, perdendo o interesse pelos Janéis, que se tornavam pastiches, farsas montadas pelos camponeses, tão ingratos ao soberano quanto o dissimulado teatro.

VI

O desaparecimento

Até que, um dia, já muito velho, o rei Pietro desapareceu sem deixar rastros, sucedendo-o seu filho Nientepiu. Nientepiu, apesar de muito triste com o sumiço do pai, assumiu o reino mantendo as regras ditadas pelo antigo monarca.

VII

A Transgressão

Os anos se passaram insidiosos até que, em uma manhã, um descendente dos Lombarditos, ainda muito jovem, estimulado pelos Janéis, resolveu inverter as regras do jogo e se dependurou na janela do palácio para assistir à vida dos nobres. Um duque que, escondido atrás de uma escultura, bolinava uma das criadas, levou um susto ao notar o pequeno Lombardito na janela. A criada berrou e saiu correndo, assustada, e o duque mandou que viessem os guardas.

Os guardas pegaram o menino e, junto com o duque, indignado, o levaram ao encontro do rei.

O rei, nessa época, já era Tulus, filho de Nientepiu, que falecera, e, portanto, neto de Pietro.

Depois de ouvir a história contada pelo duque, Tulus revoltou-se contra o menino. Apesar de Lombardito alegar estar fazendo Janel, Tulus o condenou por desrespeitar as leis do decreto que instituíra o Janel: *“Era preciso comunicar com antecedência aos observados, deveria se evitar a exposição de acontecimentos*

sexuais e escatológicos e deveria se limitar às janelas das casas dos camponeses.”

Lombardito infligira as três regras, tinha que ser exilado da cidade!

Enraivecido com a injúria, Lombardito clamou por justiça.

Vendo nos olhos revoltados do rapaz a injustiça do decreto e temendo a semente de um motim pernicioso, de uma revolução, os conselheiros se aproximaram de Tullius e o orientaram sobre o risco. Tentando ser mais sensato, Tullius apenas condenou o rapaz pela falta de ética de não fazer o aviso prévio e por não respeitar certas regras de privacidade, prometendo repensar o veto às janelas do palácio e esquecendo a ordenação de exílio.

Na semana seguinte, depois de muito discutirem, os nobres decidiram refazer o decreto do Janel de forma a torná-lo mais justo. Colocaram uma cláusula permitindo um Janel em janelas do palácio a cada cem Janéis nas janelas dos camponeses.

Era uma relação justa, dada a proporção entre a quantidade de camponeses e a de nobres.

No entanto, criou-se um esquema preparatório ainda maior para os Janéis no palácio. Deveriam ser protegidos os tesouros, os segredos de estado e os inúmeros escândalos ou, senão, a medida paliativa do novo Janel poderia se transformar em ameaça à soberania de Tullius.

As riquezas deveriam ser expostas na exata proporção do fascínio, mas deveriam também evitar levantes contra as injustiças sociais. Podiam-se mostrar fatos excêntricos e reveladores, alguns casos amorosos proibidos, mas com o cuidado de não denunciar nenhuma perversão menos digerível.

O decreto agradou à população, que se entretinha em ver a vida luxuosa encenada pelos nobres nos Janéis do palácio. Lombardito se viu satisfeito com a medida justa, mas perdeu o interesse por estes Janéis que sabia serem apenas engodos.

No entanto, esse não seria o único incômodo gerado pelo menino ao nobre descendente de Pietro.

VIII

Algo assusta o corajoso

Em uma noite de lua cheia, depois de findos seus afazeres, Lombardito resolveu ir nadar no rio que circundava a cidade. Nadou até a margem oposta e deitou-se na entrada do bosque para descansar da atlética investida.

Deitado na relva, ouviu alguns passos e se levantou para tentar enxergar algum movimento. A mata estava inerte. Corajoso, como sempre, Lombardito entrou no bosque à procura do que fizera o ruído.

Chegando próximo à clareira, ele pôde ver uma luminosidade esverdeada.

Lombardito aproximou-se lentamente, escondendo-se atrás das árvores e viu um enorme palco, onde os exilados encenavam mais um espetáculo de mímica. A luz esverdeada vinha da gaiola de pirilampos, que dava uma atmosfera mágica à encenação.

Em cena, comemoravam-se os cinquenta anos da montagem inaugural, exibindo-se o primeiro espetáculo dos exilados: *As Criaturas do Bosque*.

Lombardito ficou estarrecido. Os personagens silenciosos da fábula pareciam magia para o menino. Podia ver fadas vestidas de flores, duendes com chapéus de folhas e monstros terríveis decorados com galhos de arbustos. Eles se movimentavam vagorosamente, como se vindos de outra dimensão, e seus gestos contavam uma história que Lombardito desconhecia.

Com os olhos vidrados pela cena, Lombardito permaneceu estático, acompanhando a narrativa.

De súbito, uma mão pesada apoiou-se em suas costas, e Lombardito deparou-se com um velho de olhos lacrimejantes. Assustado, desvencilhou-se do toque e saiu correndo pelo bosque para voltar a sua província. Nadou mais rápido que nunca e, naquela noite, não conseguiu dormir, impressionado com o que havia visto.

IX

O conselho

Mas nada é muito simples para o pequeno Lombardito. Sendo assim, resolveu contar tudo ao rei, alertando sobre uma cidade mágica com seres exóticos escondidos nas fronteiras de Próvera.

Tulius, desconfiado de tão absurda história, programou uma excursão ao tal bosque, guiada pelo menino. Deveriam ir apenas alguns soldados, os conselheiros, o rei e o menino, de maneira a manter sigilo para não provocar alarde na cidade.

Atravessaram o canal em uma noite de lua cheia, como recomendado por Lombardito, e o seguiram silenciosos até a clareira. Ao chegar no local indicado pelo menino, qual não foi a surpresa de todos ao encontrar o lugar deserto.

No chão, algumas pegadas e restos de utensílios, como se deixados por pessoas que tivessem fugido às pressas. Lombardito caminhou na frente e pôde ver, largada na folhagem, uma gaiola aberta e algumas pétalas de flores. O rei, intrigado com os vestígios, ordenou aos guardas que fizessem sentinela no local, e, se não fosse comprovada a história absurda de Lombardito, ele deveria ser punido, finalmente.

Tulius e os conselheiros voltaram para a Província de Próvera, e Lombardito ficou um pouco mais, decepcionado com o acontecido e segurando na mão a gaiola vazia.

Quando, se recuperando da frustração, o rei voltava à cidade com os conselheiros, uma mão tocou seu ombro e, assustado, pôde ver a velha figura que Lombardito encontrara. Longe dos guardas, mas ainda cuidadoso, o velho sussurrou ao jovem monarca:

– Esqueça as provas... elas não servem de nada, são tão fugazes e perigosas como a vida. E perdão por tantos erros.

Os conselheiros e Tulius, espantados com o estranho personagem, ficaram estáticos sem reação. O velho eremita, vestido em trapos, deu as costas e sumiu por entre as árvores.

X

O eterno monarca

Tulius e os conselheiros voltaram atônitos para Próvera e decidiram acatar a advertência do misterioso senhor. Não sabiam quem ele era, **mas não ousaram questionar seu olhar severo**. Tulius ordenou aos guardas que voltassem e, mais uma vez, libertou Lombardito de sua condenação.

Próvera voltou a viver os dias ignorando o acontecido, à exceção de Lombardito, que pregara na janela do quarto a estranha gaiola vazia.

Os exilados haviam fugido daquela região, indo procurar outra clareira em bosques ainda mais distantes por ter sido alertados por um velho mendigo da chegada de invasores bárbaros. Nenhum dos exilados conhecia o tal velho, **mas não ousaram questionar seu olhar severo**.

Assim, mais uma vez, Próvera e os exilados obedeciam ao antigo monarca, Pietro. Ainda que sem sua coroa, ainda que vestido de trapos, o imperador centenário e foragido novamente exilava os artistas e mantinha Próvera condenada à ignorância.

XI

O eterno subversivo

Numa noite, no entanto, Lombardito acordou e pôde ver, surpreso, um pirilampo preso na estranha gaiola.

Ruínopéia

A grande definição de 'moderno', é a capacidade de gerar algo novo. E, para tanto, o maior pressuposto é a constante produção de ruínas. Mas... e quando ruínas e construções não forem mais novidade?

I

A longa jornada

Ao deixar o bosque de Próvera os exilados começaram uma longa viagem. Por entre a mata que se adensava ao se afastar da cidade, vários foram os obstáculos daqueles artistas. Mas seguiam, impávidos, obedecendo à profecia do velho misterioso, que passaram a chamar de conselheiro. Planejavam em sua próxima parada montar uma nova encenação que falasse a respeito do misterioso profeta; a idéia de uma nova montagem consolava mais os exilados do que a própria idéia de um paradeiro.

Levavam consigo poucas coisas para que a jornada fosse possível, alguns frutos, alguma caça e peles para se abrigar do frio. À medida que subiam a encosta a temperatura ficava mais baixa, dificultando cada vez mais a viagem. Todos ansiavam pela chegada ao topo, o que indicaria o início da descida para o outro lado da montanha e, por conseguinte, o aumento da temperatura. No entanto, a caminhada era longa, e logo na primeira noite de sono, vários integrantes do grupo adoeceram.

II

A peste

Ao amanhecer os mais idosos e os muito novos apresentavam muita febre e um quadro respiratório grave. Eles continuavam a caminhada lentamente, mas logo foi preciso que alguns grupos parassem para cuidar dos enfermos enquanto os demais seguiam. No entanto, a grave doença que acometia os exilados em pouco tempo se transformou em epidemia. Os grupos que continuavam levavam consigo o vírus, e logo os sintomas não poupavam nem os mais fortes. Foram se formando vários grupos de enfermos, e as condições adversas os transformavam

em moribundos e logo depois em cadáveres. Como o frio só aumentava na difícil escalada, os exilados gradualmente se tornavam restos mortais depositados em pequenos grupamentos ao longo da encosta.

Quando chegaram ao topo da colina, só havia três integrantes:: um jovem chamado Olhar, uma mulher grávida cuja graça era Tema, e uma senhora idosa e muda que todos apelidaram de Sentir. Embora frágeis e assustados, os três foram tomados de grande esperança ao avistar uma enorme planície de vegetação rasteira. Eles seguiram então, agora descendo a montanha.

A velha, reconhecendo seu cansaço, pediu que os mais jovens fossem na frente, no ritmo que lhes permitia a idade. A moça grávida resistiu por conta de seu estado, mas Olhar, o rapaz, propôs seguir mais rápido para buscar ajuda. Assim foi feito, e Olhar seguiu, veloz, ribanceira abaixo e nunca mais foi visto novamente. Talvez tenha se acidentado ao descer tão velozmente a escarpa. Tema, e Sentir caminhavam lentamente até que no meio da encosta se rompeu a bolsa de Tema e ambas pararam a fim de aguardar o parto. A velha senhora, muito experiente em trazer novos rebentos ao mundo, tranqüilizou a jovem Tema que, encostada em uma pedra deu à luz um lindo menino. Mas a virose que atingira a todos os outros já havia enfraquecido Tema, e, logo que pôde sorrir ao ouvir o pranto do filho, ela morreu diante de Sentir.

A velha senhora colocou uma flor sobre Tema e cobriu-a com um xale que a protegia do frio. Sentir, embora frágil, foi tomada por uma força excepcional que a fez continuar a jornada alimentando o pequeno menino. Talvez o que lhe concedesse tamanha resistência fosse a certeza de que aquele menino, depois do sumiço de Olhar e da morte de Tema, era o último herdeiro dos exilados.

III

O Herdeiro do nada

O menino foi criado por Sentir, mas, por conta da sua mudez, ele permaneceu sem nome e sem saber falar. A planície e seu clima ameno possibilitaram melhores condições à velha senhora e ao menino para continuarem sua jornada de exílio. Sentir ensinava ao menino como caçar e conseguir os frutos para sobreviver, porém, os anos passavam enfraquecendo a senhora, cada vez mais frágil e fortalecendo o menino, cada vez mais robusto.

O menino sem nome, sem fala e sem povo seguiu tendo como família apenas Sentir, que freqüentemente via nele todo o povoado que padecera. Mas o fazia silenciosa, sem que o menino pudesse saber.

IV

A próxima cidade

Uma manhã os dois acordaram e puderam ver, já à luz do dia, uma enorme construção não muito distante. Ergueram-se, curiosos, e vislumbraram em seu entorno um pequeno povoado. Ambos se entreolharam sorrindo, e esse foi o último sorriso de Sentir.

O menino chorou a morte do que era toda a sua família e correu em direção ao povoado que protuía no horizonte. Corria enquanto as lágrimas despencavam arrastadas pelo vento da velocidade. Corria e nesse gesto de fuga recuperava definitivamente a sua condição de exilado; corria como se a velocidade pudesse afasta-lo da morte de Sentir e como se correr fosse o único movimento que aprendera.

Exausto, mas ainda veloz, sem lágrimas, mas ainda sentido, o menino tropeçou em um enorme cascalho e, do chão, pôde avistar a cidade de Ruinopéia.

V

A próxima cidade

Levantando-se assustado o menino pôde ver um enorme canteiro de obras. Andaimos cercavam construções onde inúmeros trabalhadores levantavam prédios, pontes e monumentos. O menino se aproximou, e, logo na entrada, encontrou um homem que começou a medi-lo com uma fita métrica. Silenciosamente o fez e o deixou sozinho novamente. Logo depois retornou com algumas roupas e duas caixas de ferramentas.

Largou as pesadas caixas no chão e, entregando as roupas, perguntou ao menino:

– *Preferes trabalhar nas demolições ou nas construções?*

O menino sem entender nada deu de ombros e fez com a mão que nada entendia. O homem, intrigado, continuou:

– *E então? demolição ou construção?*

O menino muito nervoso e ouvindo pela primeira vez a voz humana emitiu um grunhido ao tentar imitar o estranho anfitrião.

– *Você não fala? Não pode falar?* – Perguntou o homem cruzando os dedos na boca.

O menino fez que sim com a cabeça compreendendo o gesto do senhor.

– *Ah! Meu Deus do céu! Então eu peço que Gioventina me mande operários e eles me enviam um mudo!*

VI

Gioventina

Gioventina era uma cidade com grande densidade demográfica e grandes dificuldades financeiras que mandava seus jovens para trabalhar em Ruinopéia, onde nunca faltava serviço. Com certeza o senhor estava tomando o último exilado de Próvera por um imigrante de Gioventina.

VII

Um nome

– *Bem, então eu decido por você!* – Pegando a mala da esquerda disse enfaticamente – *Junte-se àqueles, eles trabalham na demolição. No entanto, esteja sempre atento, não pense que essa função exija menos atenção que a construção.*

O menino acatou a ordem e juntou-se ao grupo que com marretas derrubava uma enorme parede, podendo-se ver por trás, o segundo grupo, construindo outra.

Ao chegar perto dos operários, um deles exclamou: “Lá vem outro!” Ouvindo o som o menino repetiu com dificuldade “*outro?*”. Todos riram da pronúncia grotesca do menino, e logo aquele som virou sua alcunha. Como ele não tinha nome, todos passaram a chama-lo de *Outro*, sempre com a entonação estranha de sua pronúncia trôpega. *Outro* era ali um indício de repetição, de

novamente algo, mas *outro* era para aquele imigrante também todo sentimento em relação àquilo que não é seu...

Nesse grupo de operários o menino conheceu Evaldo, e logo se tornaram amigos. Evaldo lhe ensinou a difícil tarefa de demolir sem prejudicar o trabalho dos construtores, lhe apresentou a cidade e ensinou-o a ler e escrever nas horas vagas. Em pouco tempo, Outro já sabia falar e havia superado sua pronúncia difícil do começo por uma bela imitação.

VIII

Ruínas e construções

Evaldo lhe levava-o a vários passeios por Ruinopéia e, assim, ele pôde conhecer aquele lugar estranho. A cada quatro anos a cidade elegia um governante, que obrigatoriamente, não podia ser de nenhum partido que já tivesse eleito alguém algum dia. Assim, ao eleger um governante, o partido se preparava para seu fechamento, já que perdia sua função no regime de leis da cidade.

Além disso, as eleições eram sempre muito agitadas, com vários partidos competindo em uma luta acirrada. Por essa razão, quando uma eleição terminava, o novo governante tratava logo de remover os rastros da última gestão e colocar suas marcas na cidade. Por conta dessa política, a cidade encontrava-se permanentemente imersa em ruínas e construções. Mal se acabava de reconstruir a cidade nos moldes do último eleito, já estava na época de demolir para realizar as novas construções do novo empossado.

A febre por apagar os rastros era sempre justificada por si mesma. Os governantes alegavam que as últimas construções tinham sido impostas e que representavam um poder ditador; por conta disso, era preciso demolir e reconstruir a cidade. Assim, Ruinopéia se afogava em uma compulsão revolucionária e era permanentemente destruída e reconstruída, em um gesto contra um poder instaurado, mas que sempre gerava novas formas de poder.

Se um eleito usasse azul e arcos pontiagudos, o próximo faria questão de erguer portais sem arcos e pintados de verde, o posterior usaria arcos curvos e vermelhos, e assim por diante. A cada quatro anos tinha-se uma nova cidade.

Na véspera da eleição havia um dia que já se tornara festivo em Ruinopéia, o Dia da Inauguração – era a data em que se finalizava a reconstrução nos novos moldes, o que se dava justamente na véspera da sucessão. Naquele dia era feriado na cidade, e os habitantes paravam para ver como havia ficado a versão erguida recentemente. Mas eles tinham apenas um dia para ver a nova cidade, pois no dia seguinte o novo partido e o novo governante recomeçavam o trabalho que era a sina de Ruinopéia.

Por conta dessa intensa produção, Ruinopéia sempre recebia imigrantes para trabalharem sua reconstrução. A cidade crescia a passos largos e crescia também o número de partidos e pretendentes a governantes.

IX

Outra subversão

Outro foi aprendendo a conviver com a vertigem de paisagens daquela cidade e nos dias de inauguração aproveitava a folga para desenhar a cidade que havia ajudado a construir. Outro só mostrava seus desenhos para seu amigo Evaldo, pois sabia que em Ruinopéia era considerada subversiva a lembrança da última gestão. Mas Outro se apegava às suas produções, e o desenho era a única forma de guardar a recordação. Rapidamente ele acumulou uma diversidade de pranchas que documentavam a estranha história dessa cidade.

X

O exagero

Com o aumento da população e dos partidos decidiu-se em Ruinopéia que as eleições deveriam ser bienais, para que todos tivessem acesso ao poder. Mais operários foram contratados para que as reformas fossem mais rápidas, e se cumprisse agora, de dois em dois anos a reconstrução da cidade.

Mas o aumento da emigração de jovens aumentava a população e conseqüentemente a quantidade partidos. Assim também, cada vez mais diminuía o período de governo, que se tornou anual, semestral e finalmente mensal.

Com governos mensais quase não se podia comemorar o Dia da Inauguração, que passou a durar apenas algumas horas. A cidade ia-se erguendo

por entre andaimes que sustentavam as novas elevações e ajudavam a escorar o que era gradualmente demolido. Mas esse ritmo acelerado começou a fazer com que a cidade não tivesse mais como se livrar dos escombros, e podia-se ver, mesmos nos dias de inauguração, novas fachadas ladeadas por cascalhos.

Outro se tornava um exímio desenhista pela velocidade com que tinha que desenhar, e em suas ilustrações apareciam cada vez mais cascalhos cobrindo partes das fachadas. A cidade não parava de aumentar sua densidade demográfica e o ritmo de sucessões. Escombros começaram, apesar de toda a política de destruição, a falar de outras gestões. Assim, na inauguração de uma Ruinopéia rosa, por opção de um novo partido, podiam-se ver escombros que tingiam a cidade com os azuis, verdes e vermelhos das antigas gestões.

Ruinopéia já não conseguia, no entanto, reduzir seu ritmo de sucessão, e chegou o dia em que um poeta cantou “*Aqui já não se sabe o que é ruína e o que é construção*”. Um grande colapso tomava conta da cidade...

XI

O recomeço de fato

Já não era mais possível saber o que era dentro e o que era fora nas construções. O entulho criava uma continuidade entre a rua e o interior das casas. As coberturas que poderiam definir esses limites estavam inacabadas em alguns trechos e parcialmente destruídas em outros, e, assim, o público e o privado se misturavam em uma cidade sem uma planta baixa viável de ser compreendida.

Nessa crise entre o particular e o coletivo, Outro seria a primeira vítima. Logo não era mais possível manter o sigilo de seus desenhos, e um dos guardas da cidade achou sua obra. Mexendo em cascalhos multicoloridos, o guarda pôde ver rolos de papéis empoeirados, Ao retirá-los, com muita dificuldade, tombou sobre si uma infinidade de desenhos multicoloridos retratando cada uma das identidades dos últimos muitos anos de Ruinopéia. Chocado com a obra de Outro, aquele soldado teve pela primeira vez contato com a história: aqueles desenhos retirados dos escombros davam uma dimensão de eternidade aos transitórios aspectos da cidade, eternidade tão criminosa em Ruinopéia.

Outro voltou ao lugar de sua casa/logradouro e encontrou, como de costume, transeuntes como em qualquer lugar nessa cidade sem limites. Vendo os desenhos na mão do guarda, largou suas ferramentas no chão e em um ímpeto há muito esquecido pôs-se a correr. Correu fugindo do crime que cometera e deixando para trás seus desenhos e toda a cidade que aos poucos ruía em sua impossibilidade.

Como em uma certa passagem bíblica, Outro seguiu correndo sem olhar para trás, e por isso jamais viu ruir a cidade que ajudara a construir e destruir simultaneamente.

Maquet

Diante dos recursos que nos ajudam a representar o mundo, vários já foram as teorias que apontam o risco de se confundir o mapa com o território, mas isso nunca será um problema em Maquet.

I

A sina de exilado

Outro corria pela planície que cercava Ruinopéia em direção a um grande cerrado de árvores retorcidas e terreno árido. Sua corrida fazia com que uma poeira vermelha fosse levantada do solo, e um pássaro, que o visse de cima, enxergaria apenas um rastro de nuvem sanguinolenta que aumentava à medida que seus passos o afastavam de Ruinopéia.

Expulso e abandonado, ele confirmava a saga de sua família de artistas, a saga das viagens de exílio, em que até as saudades eram impossíveis... o que lembrar de uma cidade ruída? O que lembrar de uma infância sem pouso certo? Paisagens passageiras eram as grandes companheiras daquele homem, agora robusto e rígido por tantos anos de viagens, construções e demolições.

II

O mundo e sua previsibilidade

Outro tanto correu, que não tardou em chegar em um novo povoado.

III

A calma

Diferente da visão que teve ao chegar em Ruinopéia, ao aproximar desse povoado Outro não pôde encontrar construções. Um amontoado de tendas retangulares cobria o terreno árido, fazendo-o parecer uma enorme colcha de retalhos. As tendas eram precárias. Uma cobertura de lona esverdeada era

sustentada por quatro hastes de madeira. Embaixo das tendas a sombra criava outra dimensão para aquela região tão quente. Escura e fresca, o ‘sob a tenda’ era um abrigo onde a temperatura e a luminosidade geravam uma atmosfera muito particular. Retângulos de sombras montavam um mosaico cujos os vão eram feitos de nesgas de chão iluminado. E nesses retângulos era possível ver mulheres e homens fazendo alguns trabalhos manuais, crianças brincando, velhos dormindo, tudo em um ritmo muito suave, em uma atmosfera de tranquilidade.

Os habitantes eram simples em suas vestes e aparência. Eram também simplórios seus utensílios e instalações. Mas toda aquela calma dava a Outro uma sensação de paz desconhecida em seus tempos em Ruinopéia e que de alguma forma lembrava sua infância junto a Sentir e sua silenciosa existência.

O Outro ficou de longe observando as tendas e deixando, mesmo longe das sombras, que o conforto de suas existências protetoras o acalmasse ainda que apenas como possibilidade. Olhava as pessoas na penumbra em contraste com a luminosidade exagerada do sol quente daquele local, enquanto seus pés descansavam da dor da longa corrida, e sua respiração voltava aos pouco ao normal – como se estivesse se adaptando ao clima daquele povoado.

IV

Hospitalidade

Descansados da fuga, seus pés começaram se ressentir do estatismo. Seu corpo sob o sol passou a se ressentir da transpiração que não resolvia o problema do calor excessivo. E, então, incomodado, Outro caminhou em direção às tendas e logo foi visto por algumas crianças e uma linda moça, que se apresentou como Teka.

Quando Outro disse seu apelido – o único nome que tinha – Teka não conteve o riso, mas logo pediu desculpas, constrangida. Outro disse que não se importava, que sabia o quanto era estranho seu nome, e Teka o convidou para se proteger do sol em sua tenda. Nela se encontravam duas crianças – seus irmãos mais novos – e seu avô, um ancião simpático que com um buril desenhava relevos em uma pequena placa. Teka lhe perguntou se queria beber água comentando sua aparência de cansado. Outro aceitou e lhe perguntou como poderia tomar um banho. Teka pediu licença ao avô, pegou de um pequeno

armário uma toalha e o levou por entre as tendas até um amontoado de cabinas com chuveiros rústicos e lhe mostrou o sabão na soleira da cabina.

Se despediu com um sorriso e voltou por entre as sombras das tendas.

IV

Um susto

Outro tomou um banho restaurador de suas forças. Revigorado e alquimizado pela água fresca daquele povoado, voltou à tenda de Teka agradecendo a confortável acolhida. Perguntou a Teka o nome da região e ela falou, solene:

– *Maquet, estamos construindo aqui a cidade de Maquet.*

A palavra construção doeu nos ouvidos de Outro, que não pôde disfarçar sua decepção:

– *Construindo? Mas eu não vejo obras...*

O velho, que continuava seu trabalho, respondeu mais solene ainda.

– *Estamos projetando Maquet. Ela precisa antes ser bem projetada, para que façamos uma cidade próspera e funcional.*

– *Projetando?* – Indagou o forasteiro intrigado.

O velho, voltando os olhos para a seu trabalho disse à menina:

– *Leve o forasteiro para conhecer a central para que ele não tenha uma impressão errada de Maquet.*

V

Conhecendo Maquet

Teka sorriu e pegou pela mão Outro que a seguiu, curioso. No labirinto de frestas luminosas, a moça o guiava por entre as tendas, de onde às vezes algum morador acenava com um sorriso ou uma criança os seguia por alguns metros.

Outro e Teka progrediram pela rede de caminhos luminosos até que no final um grande retângulo se estendia por toda a região, exterminando os vestígios das trilhas iluminadas. Uma enorme tenda – maior e mais alta – abrigava um

grande volume esbranquiçado ao centro, e em seu redor uns poucos homens se movimentavam lentamente. Teka apontou para o meio da tenda e comentou:

– *Essa é a central!*

VI

A Central

– *Aqui na central os Mentores criam o projeto da cidade.* – Continuou Teka se aproximando dos homens e do enorme volume branco. – *Uma sofisticada tecnologia permite que criemos uma maquete fidedigna da cidade que será erguida. Uma simulação perfeita que é conseguida através dos conhecimentos científicos desses Mentores e de sua virtuosa técnica em produzir miniaturas.*

Aproximando-se da enorme massa branca, Outro pôde ver uma cidade inteira em escala reduzida. Ruas, casas, vegetação, automóveis circulando, pessoas passando, plantações e indústrias. Tudo feito de uma matéria plástica e branca, que fazia aquele protótipo perfeito ainda mais asséptico e idealizado. Outro se aproximou mais e pôde ver até onde chegavam os detalhes das construções. Era possível ver os volumes dos umbrais das janelas, das frestas de suas venezianas e os orifícios de sua fechadura, e, vindo deles, o escuro ou a luz que denunciavam o ambiente interno. As calçadas tinham seus meio-fios delicadamente demarcados, e deles às vezes um boneco/transeunte estava descendo para atravessar a rua.

Na horta viam-se lavradores com suas enxadas e ao redor das construções podia-se enxergar enormes parques industriais onde minúsculos trabalhadores se movimentavam.

Um enorme presépio branco e límpido sob aquela enorme tenda! Em pouco tempo, conduzido pela perfeição dos detalhes, Outro já se sentia em Maquet, caminhando em suas ruas virtuais, comprando no comércio simulado e podendo conversar com um daqueles pequenos habitantes.

Quando caminhava com os olhos perplexos por toda a maquete, Outro reparou, próximo à pequena estação de trem, alguns Mentores substituindo algumas placas do material plástico e retirando circuitos eletrônicos. Maquet ainda não estava pronta.

Ao elevar ainda um pouco mais o olhar viu um dos Mentores que, mais próximo, sorria, orgulhoso, da perplexidade do forasteiro. Outro acenou, cortês, e perguntou a ambos:

– Mas onde conseguem a tecnologia para produzir todo esse aparato, material plástico, circuitos eletrônicos, peças industrializadas?

A pergunta de Outro fez sumir do rosto do Mentor seu singelo sorriso. Um cosntrngimento fez com que Teka abaixasse os olhos e se afastasse do Mentor, levando Outro pelo braço; depois explicou-lhe mais baixo:

– É essa a função dos Mentores, eles estão aqui para projetar Maquet. Eles vêm de uma cidade distante, Metrol, e trazem toda essa tecnologia generosamente para o nosso povoado. Aqui somos grandes artesãos. Esculpimos as placas plásticas com as ferramentas vindas de Metrol e seguindo as instruções dos Mentores. Eles montam aos poucos a maquete, mas não sabemos nada de seu funcionamento. Podemos acompanhar sua construção quando quisermos, mas, como os Mentores trabalham falando em sua língua nativa, não compreendemos nada. Apenas contribuímos com as placas que dão forma ao protótipo; não sabemos como funcionam os circuitos eletrônicos e os mecanismos de movimentação que já vêm prontos de uma outra cidade, chamada Submetrol, onde outros Mentores de Metrol coordenam a produção.

– Mas por que tanto tempo construindo um projeto? Por que vocês não constroem logo a sua cidade? Todo investimento em representar Maquet antes de sua existência poderia ser aplicado em sua construção. Olha, eu venho de uma cidade onde as obras...

VII

O convite

Ouvindo os comentários de Outro, Teka sorriu para o Mentor, se despedindo, e puxou o imigrante para longe da grande tenda.

– Não seja indelicado! A maquete de Maquet é sagrada para nós. E os Mentores fazem isso solidariamente, não temos que pagar nada, portanto não podemos ser hostis com tanta generosidade, precisamos aguardar o tempo deles,

e se Maquet funcionar no protótipo teremos a certeza de seu sucesso quando construída.

– *Mas é um absur...* – Outro ia interpelar quando Teka o pegou novamente pela mão e o levou mais adiante, onde, depois da grande tenda, havia uma enorme clareira. Teka apontou orgulhosa para o pequeno deserto e perguntou a Outro se ele iria ficar ali por muito tempo, se poderia esperar a construção de Maquet.

O olhar sonhador de Teka fez com que Outro se comovesse com os planos daquela menina e respondeu, encantado pelo brilho sedutor de Teka.

– *Se houver algo que eu possa fazer para ajudar na construção de sua cidade...*

Teka sorriu afirmativamente e abraçou contente o viajante. Seu avô e irmãos deram a Outro um lugar na tenda, e em troca Outro ajudava o avô de Teka na confecção das placas plásticas. Outro pôde mostrar suas habilidades em desenho, que logo foram aproveitadas. Outro desenhava as peças que seriam produzidas pelos artesãos do povoado segundo as instruções dos Mentores. Outro também aprendeu a esculpir as peças e logo se tornou um habitante exemplar; desenhava como ninguém e ainda esculpia de forma magistral.

Outro não resistira aos encantos de Teka, e depois de alguns meses se casaram em uma bela cerimônia na tenda de festas.

VIII

A prole

Teka e Outro tiveram muitos filhos, doze, para ser mais preciso. E, embora obedecesse, disciplinado às ordens dos Mentores, Outro ensinava a seus filhos o ofício de desenhista e de escultor, que aprendera com seu sogro – já falecido –, construindo outra maquete, a de uma cidade que chamou de Memória.

Como as placas plásticas eram muito caras e o funcionamento dos circuitos eletrônicos eram um mistério para o povoado, Outro construía a maquete de Memória com as sobras das placas usadas em Maquet, sucatas do artesanato local e elementos recolhidos na natureza, como pedras e madeira. Sem ter uma tenda para o protótipo, seus filhos construía a nova maquete ao relento, sob um sol escaldante, logo onde terminava a área das tendas.

Mas a construção de Memória era tão lúdica, que os meninos nem se importavam. Durante o dia carregavam um guarda-sol feito da mesma lona das tendas ou trabalhavam à noite, quando a temperatura era mais amena. Memória era também uma maquete sem fim como Maquet, mas por motivos diferentes.... Enquanto Maquet apontava para um ideal futuro, Memória era reconstrução do passado. E ambas pareciam fadadas à eternidade.

Memória era, na verdade, a junção de várias cidades. Memória reconstruía Ruinopéia em suas infinitas versões.

Sempre que na maquete de Memória era finalizada uma das versões de Ruinopéia o pai se sentava com seus filhos e descrevia a paisagem que a sucedera. Outro traduzia para seus filhos todos os detalhes, as cores e as formas das novas construções, reconstruindo em palavras seus desenhos perdidos, sua história tão distante. Os meninos escutavam atentos, e esboçavam em desenhos as palavras do pai, depois sacavam de suas sucatas para reproduzir a nova versão; o jogo nunca acabava, e cada vez ficava maior a maquete de Memória. Outro em suas folgas ia até a maquete que os filhos construíam e podia ver, lado a lado, as inúmeras versões que jamais conviveram entre si; via também na obra dos filhos a conciliação, impossível na cidade que o expulsou.

VIII

Além da prole

Memória crescia alimentada pelas lembranças de Outro e pela curiosidade de seus filhos, e logo despertou admiração de todo o povoado pela graça de suas formas e por ser produzida por crianças.

Memória também seduziu os Mentores, que viam no método que Outro utilizava com seus filhos uma maneira interessante de formar novos artesãos. Assim, uma fundação de Metrol ofereceu uma substanciosa quantia para que Outro montasse uma escola técnica para os artesãos locais, incluindo os filhos dos outros habitantes de Maquet na construção de Memória.

Memória abrigava a todos, e Outro aceitou o projeto.

IX

Resubversões

Os anos passaram naquele povoado, e nem Maquet, nem Memória terminavam. Outro envelheceu ensinando a várias gerações que participavam da construção de suas lembranças. Ele se aposentou, e seus filhos assumiram o treinamento patrocinado pela fundação de Metrol. Mas Outro nunca se conformara com a não-construção de Maquet propriamente dita e com o não-acesso à tecnologia que Metrol produzia. Confiava sua indignação aos filhos e aos netos que iam aos poucos se constituindo como gerações de questionadores do sistema de Maquet.

Às vezes Outro ia com dificuldade, ajudado pela esposa, Teka, até a grande maquete de Memória e lá ficava horas fitando sua história expressa nas várias imagens criadas por Ruinopéia. Num desses dias, olhando Memória, viu a sombra de um dos bonecos da cidade que, alongada pelo sol da manhã, se estendia excepcionalmente grande para fora dos limites do protótipo. Aquela sombra se insinuando para fora da pequena cidade o fez lembrar de seu exílio. Enquanto essa lembrança lhe preenchia a mente, uma nuvem se instalou no céu azul daquela região e escondeu por alguns segundos o sol, fazendo sumir de Memória não só a sombra alongada do boneco como a sombra de qualquer volume da pequena cidade. Vendo lentamente desaparecer a sombra do boneco, sua vista escureceu, e este foi o dia que Outro tombou morto sobre Memória.

X

Reencontro

Sem as histórias de Outro, Memória parou de ser construída. Os filhos e netos pararam a maquete por algum tempo, para pensar que rumo dariam ao projeto do pai. A fundação de Metrol cortou as verbas, e logo voltou-se a montar apenas a maquete de Maquet.

Uma noite, no entanto, os filhos de Outro dormiam, como toda a cidade, quando um berro rasgou o silêncio, bradando o nome de seu pai:

– *Outro!!!!*

O povoado acordou, assustado, e Teka, seus filhos e netos correram em direção à Memória, de onde vinha o grito.

Ao chegarem lá encontraram um senhor bem idoso que olhava, estarecido, para a maquete no chão. O luar tornava toda Memória azulada, e parecia também ser noite em sua realidade minúscula. O homem, perplexo, começou a chorar, pronunciando em murmúrios o som ‘Outro’.

Teka, se apresentando como sua viúva de Outro e apontando para Pierre, seu filho mais velho, se aproximou do velho visitante e perguntou se ele conhecia seu marido. O homem, estarecido, levantou os olhos de Memória e, fixando Pierre, via a imagem de Outro, tamanha a fidelidade de sua herança genética. Comovido, se aproximou de Pierre e se identificou.

– *Sou Evaldo, um antigo colega de seu pai. Meu Deus, quantas semelhanças...*

XI

A decepção

Teka e Pierre abraçaram Evaldo, que conheciam de nome das antigas histórias contadas por Outro. Todo o povoado voltou para suas tendas, e a família de Teka ficou junto de Memória ouvindo os relatos de Evaldo que, de uma certa forma, traziam de volta o patriarca perdido.

Evaldo contou que fugira de Ruinopéia pouco tempo depois de Outro e que, desde então, viajava pelo mundo atrás de um paradeiro. Contou que, ao chegar em Maquet pôde ver Ruinopéia reconstruída em detalhes, teve certeza que apenas um homem poderia ter tamanha vocação para a história; por isso o seu berro certo, um brado que chamava o amigo.

Teka e os filhos contaram várias passagens do pai, e pela manhã todos ainda estavam acordados. Pierre levou Evaldo para conhecer a Central, como se fazia com todos os visitantes, e no caminho comentou as insatisfações de seu pai.

Chegando próximo à Central, a expressão do velho Evaldo novamente ficou pasma. Fora apresentado a um dos Mentores, mas apenas balbuciou uns sons ininteligíveis. Os Mentores, vendo sua perplexidade, sorriram, orgulhosos, como de costume.

Evaldo tomou Pierre pelo braço e, se afastando da Central, fez a grande revelação:

– *Mas essa é Metrol, eu estive lá! Essa cidade já existe, é Metrol.*

Pierre, estupefato, deixou o velho viajante e foi até as tendas dos irmãos, convocando todos para uma reunião. Juntos chamaram os outros habitantes e planejaram um motim contra os Mentores.

Haviam sido usados todo esse tempo!

Maquet era, na verdade, uma maquete de Metrol, que servia como protótipo para modificações e melhorias em sua estrutura. O povoado simples produzia para que os testes fossem feitos sem nenhum custo. Revoltados, os habitantes daquele povoado pegaram de seus buris e caminharam em marcha para a Central. Os Mentores se surpreenderam ao ver a marcha obstinada e, especialmente, ao ver a ira nos rostos daquela população tão pacífica. Acuado, um dos Mentores retirou de uma caixa uma arma de fogo, mas a horda dos revoltados se lançou contra os poucos Mentores tornando a defesa impossível.

Ouviu-se um tiro enquanto todos atacavam os Mentores. A luta continuou e ao final pôde-se ver todos os Mentores abatidos pelos instrumentos de trabalho dos artesãos e junto a eles, também caído, Pierre, que havia sido atingido pelo tiro.

A sangrenta luta havia tingido a maquete de vermelho, em seus relevos brancos viam-se agora caudalosos rios de sangue dando ao protótipo uma visceralidade inaugural. Escondido e aterrorizado, Vangrado, o filho caçula de Pierre, olhava o pai assassinado sobre o sonho de uma cidade.

Memória

Depois de inúmeras barbáries, a reconstrução parece tão inevitável quanto os destroços..

I

A história que já existia

Depois da batalha na Central, durante o sepultamento de Pierre, os habitantes e juraram construir uma cidade para o povoado. Chamaram a cidade de Memória e a fizeram a partir de sua maquete, que foi feita por inúmeras gerações daquela população e baseada nas histórias de Outro.

Assim, Memória se tornou um monumento a Ruinopéia, no qual se emendavam espacialmente os fragmentos temporais dessa cidade.

Nela foram criados todos os netos de Outro, entre eles o caçula: Vangrado.

Estado de Procissão

Há o que retorna. Mas há também o que se move na direção contrária a qualquer coisa fixa para não ter que reconhecer na volta a finitude das coisas. Mas em sendo a terra redonda...

I

A dor de Memória

Vangrado cresceu vendo crescer a cidade que havia conhecido como maquete. Cresceu também com a lembrança de seu pai, morto sobre a outra falsa maquete. Suas lembranças de maquetes e construções eram às vezes dolorosas, apesar de todo o sabor de vitória escondido na construção de Memória. Havia em Vangrado a dor que carrega toda memória, mesmo as boas memórias. A lembrança, embora se insinue sempre como um aceno de consolo em face da dor da saudade, guarda em si a revelação inevitável do que é findo, posto que já é lembrança. Toda recordação toca o *passado*, o que do *passado* pode ser tocado; no mais, o que não for acessível da factualidade dos dias *passados* retorna com o inevitável gosto de *passado*.

Mesmo como projeto, Memória reconstituía a história de seu avô; como promessa ela já trazia em si algo que já era passado. E a particularidade de ser esse passado o passado de Ruinopéia era ainda mais grave, pois era uma história compulsivamente montada a partir de repetitivos finais.

Memória ainda era a consequência da morte de seu pai. Uma promessa feita à beira da sepultura, quando ele apenas sentia a dor da ausência, mas quando os demais viam uma revolução criativa.

Feita a partir do sangue de seu pai, montada em função do passado de seu avô e ex-promessa de uma maquete que já guardava em si a dor da lembrança, Memória não enchia Vangrado de júbilo, como fazia com a maioria dos habitantes daquela pacata cidade.

II

Nasce um novo exilado

Sentado no umbral da porta de sua casa que ficava na entrada de Memória, Vangrado enrolava o fumo que consumia exageradamente. Acabara de acender o cigarro, e, antes que pudesse subir a fumaça de seu primeiro trago, no horizonte viu uma fumaça avermelhada. Fumaça que sempre surgia quando o pó árido daquela região entrava em contato com o movimento de qualquer coisa. Mas a fumaça ia crescendo horizontalmente, criando uma trilha de pó suspenso... se fosse um viajante ou um pequeno grupo – como os que costumavam passar ao longe –, a poeira surgiria e sumiria após a passagem, mas nesse caso era diferente; à medida que o objeto avançava, o rastro de poeira continuava, indicando outros objetos atrás que mantinham a fumaça. Curioso com o que poderia estar sacudindo a poeira daquela forma contínua Vangrado levantou-se do umbral, jogou fora o cigarro recém-enrolado, montou no cavalo e saiu veloz rumo à curiosa movimentação.

Chegando mais perto pôde ver que a trilha não era de fato produzida apenas por um viajante mas por um grande grupo. Um enorme grupo que seguia um mesmo trajeto. Chegando ainda mais perto viu que sumia no horizonte a fila daqueles romeiros. Cavalgou mais rápido para saber por que àquela multidão se deslocava e de perto pôde ver enormes carroças cobertas, pequenos animais de pasto e pessoas executando diversas tarefas. Algumas mulheres coziavam na garupa de um cavalo, atrás de algumas charretes viam-se pessoas cozinhando ou grupos dormindo, alguns andarilhos fiavam a lã enquanto andavam e outros pastoravam os pequenos animais.

Bem próximo da enorme romaria alguns integrantes acenaram. Percebeu que no trecho a sua frente se agrupavam pessoas de mais ou menos cinqüenta anos de idade e que havia visto pessoas grisalhas no início da fila, ainda quando estava cavalgando.

Ficou ali por algum tempo olhando a curiosa população que caminhava perseverante. Todos pareciam alegres e alguns cânticos animados e sons de percussão vinham do meio da trupe ou de dentro de algumas carroças Alguns esboçavam uma dança, outros rodopiavam quase em quadrilha, mas era unânime o sorriso. Reparando melhor pôde perceber que era como se a faixa etária

diminuiu gradualmente à medida que avançava o grupo, agora já podia ver pessoas com mais de trinta anos porém com menos de quarenta.

Via beijos calorosos de alguns casais e até grupos que se acariciavam coletivamente. Parecia que todos festejavam algo muito especial mas, ao mesmo tempo, parecia que estavam em atividades cotidianas.

Tomando coragem se aproximou com seu cavalo e já conseguia ver adultos bem jovens, que não passavam de vinte e pouco anos. Próximo ouviu melhor a música e o animado som dos integrantes daquela fila que nunca terminava.

Vangrado parou o cavalo na frente de um rapaz de beleza particular e acenou dizendo:

– *Bom dia!*

– *Ótimo dia!* – Respondeu o belo rapaz que olhou para o meio da fila e gritou – *Desira!*

Do meio da fila veio correndo uma moça tão atraente quanto o rapaz. Na mão uma bacia de frutas que descascava com um enorme facão. O rapaz abraçou a tal Desira e apontou para Vangrado. Os dois sorriam largamente, destacando da pele morena dentes cintilantemente brancos.

Os dois seguiam o caminhar lento da trupe e com um aceno convidaram Vangrado para juntar-se a eles. Vangrado desceu do cavalo e, puxando-o pelas rédeas se aproximou dos dois cumprimentando ambos com um formal aperto de mão. O rapaz puxou Vangrado pela mão transformando o inócuo gesto em um grande abraço em que os três se entrelaçaram, quase derrubando a bacia de frutas de Desira. Abraçado aos dois, Vangrado percebeu simpatia e lascívia tanto no olhar da moça quanto no do rapaz. Ambos gargalharam enquanto Vangrado permanecia imóvel até que o rapaz, tocando com os lábios seu ouvido, murmurou:

– *Muito prazer, Libio e Desira, bem vindo ao Estado de Procissão!*

IV

A acolhida

Estado de Procissão era uma grupo de ciganos. Nômades que não paravam nunca de caminhar. Um estado sem território, mas com atividades, produtivas, velórios e nascimentos – tudo em movimento.

Desira e Líbio aproximaram-se ainda mais de Vangrado e começaram a beijá-lo voluptosamente. Beijavam-lhe a face, o pescoço e a boca, e às vezes gargalhavam prazerosamente. Vangrado viu-se penetrando a espessa poeira produzida por aquele estado, e uma vertigem de prazer amoleceu suas pernas e afrouxou os dedos que seguravam as rédeas. O cavalo, assustado com o burburinho da caminhada, parou e forçou o pescoço no sentido contrário, puxando as rédeas. Os dedos amolecidos de Vangrado deixaram escapar o cabresto do animal que, assustado, partiu na direção oposta aos ciganos.

V

A primeira viagem

Vangrado, inebriado, seguiu arrastado pelos dois anfitriões. Aos poucos eles o levaram até junto a uma enorme carroça e o colocaram na caçamba. Subiram e em umas almofadas se acomodaram os três. Na outra extremidade da carroça Vangrado via um casal nu fazendo sexo e, de pé, um homem que se masturbava olhando a cena. Na entrada, uma mulher fumava um enorme cachimbo enquanto outros dois homens lhe chupavam os seios. Enquanto Vangrado tentava focalizar as imagens no escuro da barraca já se via despido e misturado aos corpos de Desira e Líbio. Líbio pegou da mulher o cachimbo, trouxe e na boca de Vangrado jogou a fumaça inspirada. Tampou a boca de Vangrado e fez com um gesto a recomendação para que ele inspirasse. Assim Vangrado fez, e em segundos sentiu como se levitasse.

O som percursivo ficou mais intenso, e ele podia sentir agora todo o seu corpo vibrar com a batida. Líbio veio novamente com outro trago, e Vangrado inspirou sem que fosse mandado. Depois dessa segunda inspirada Vangrado soltou uma forte risada, todos na carroça riram e essas são as últimas lembranças de Vangrado.

Acordou nu deitado em almofadas, e, na carruagem, um grupo de cinco pessoas fazia sexo animadamente. Levantou sentindo um pouco de pressão na cabeça e pôde ver, sentado na borda, Líbio fumando o cachimbo. Vestiu sua calça, se aproximou, constrangido, e perguntou:

– *O que houve?*

Líbio sorriu largamente, colocou nas mãos de Vangrado o cachimbo e, apontando para a fumaça explicou:

– *Isso é Caminha, a essência de nosso estado.* – Depois, apontando para fora da carroça, onde se podia ver a horda de animados transeuntes emoldurados pela massa de poeira, continuou... – *E esse é Procissão, o estado produzido por caminha....*

VI

O estranho estado

Ali, na caçamba da carroça, Líbio explicou para Vangrado tudo que ele vivenciaria depois:

Em Procissão nunca o fluxo parava. Na frente iam os mais velhos que à medida que tinham filhos aumentavam a fila. Aos poucos os anciões iam morrendo e sendo substituídos pelos que os seguiam imediatamente atrás.

Assim, o ritmo era dado pelo mais velhos, que na frente caminhavam lentamente contento um pouco a velocidade dos mais jovens. Por último vinham as crianças, agrupadas em um enorme comboio protegido por alguns poucos adultos, os tutores.

Ao nascer do ventre dos adultos jovens, as crianças eram carregadas pelos diversos integrantes das outras alas até chegar ao fim da fila, posição que cabia aos recém-natos. Assim, apenas os mais jovens tinham a notícia dos rebentos, ficando os mais velhos – por estarem no início da fila – sem conhecer os que nasciam.

Quando em Procissão chegava a morte, geralmente ela acometia os mais velhos, e, portanto, a frente da romaria. O morto era colocado em uma pequena carroça chamada de cômio e era carregado para fora da trilha por um ancião, que só retornava depois de deixar o corpo em uma caverna, gruta ou mesmo em um

buraco que o escondesse. Por conta disso, da morte os mais novos só conheciam o afastar da pequena carroça, no início da fila, que viam distanciando-se do grupo e depois retornando mais leve.

Quando, excepcionalmente, a morte chegava excepcionalmente aos mais jovens, esses eram levados pela margem esquerda da procissão até a frente da fila para ser preparados pelos mais velhos. Enquanto o corpo era carregado, todos voltavam o rosto para o lado direito, mantendo exclusivo dos velhos o privilégio de conhecer a morte.

No caminhar de Procissão as carroças serviam para que eles pudessem dormir em turnos sem que jamais parasse a procissão. Quando próximo a um rio, tomavam banhos; quando chovia, abriam enormes lonas que protegiam os que estavam fora das caçambas; quando cansados subiam nas carroças, e o mesmo faziam quando excitados ou em função de uma atividade mais complexa como o cozimento de alimentos ou algumas necessidades fisiológicas.

Em Procissão o sexo era um grande fascínio! Apenas Caminha seduzia os animados nômades mais do que o sexo. Caminha era uma droga feita a partir de uma erva cultivada em carroças que seguiam na frente da procissão, cujo preparo era também responsabilidade dos mais velhos da comunidade; era semeada, regada, colhida e tratada para abastecer toda a trupe.

A droga mantinha um permanente estado de euforia e libido muito particular. O sexo era totalmente liberado, sem nenhuma regra, fora a de que deveria ser feito com a concessão de todos os participantes. A violência ao arbítrio era abominada em Procissão! A única violência permitida era a da dor no sexo se com a permissão do desejo dos envolvidos...

Eles se reproduziam sem saber ao certo os parentescos (a não ser o vínculo maternal) já que não havia casais fixos, muito menos núcleos familiares. A homossexualidade, o sexo grupal, a masturbação e diversos outros tabus eram bobagens para aquele povo.

Vangrado ouviu, curioso, as histórias de Líbio, olhou no horizonte e viu a montanha que podia enxergar de Memória. Só que agora via a montanha de seu outro lado, tapando a visão de sua cidade que ficara para trás da fumaça de Procissão. Sentiu uma pequena pontada no peito que chamamos de saudade e tragou fundo o cachimbo de Caminha.

V

A mistura

Vangrado se adaptou às regras de procissão como se tivesse sempre vivido ali. Era apaixonado por Caminha, e aos poucos o corpo criava uma generosa resistência à droga, fazendo com que a perda da consciência fosse mais branda e o efeito de excitação mais plenamente sentido. O sexo também era permanentemente redescoberto como uma novidade, da escatologia à dor, passando pela masturbação e o sexo grupal; Vangrado era um praticante voraz dessa forma expressiva em Procissão.

Aprendera a cantar e tocar como poucos – na percussão era visível sua entrega ao instrumento e seu ritmo. Como o arqueiro zen que se funde ao arco, Vangrado era das atividades de Procissão como se fosse elas.

A peregrinação fazia com que sempre mudasse a paisagem em seu entorno, e a ausência de construções fazia com que a massa que se movimentava tivesse sempre um aspecto mutante. Essa falta de ponto fixo e de referências era a derradeira sensação que Procissão oferecia a Vangrado. Uma lisergia moldada no movimento, e como Vangrado precisava daquela expansão de consciência! mas, ouvindo as canções compostas por ele, podíamos dizer também: como essa viagem precisava de Vangrado.

VI

Outro profeta

Vangrado já tinha por volta de seus quarenta anos, já ocupava uma posição mais frontal nesse Estado de Procissão, já tinha tido diversos filhos, sem que pudesse chamar seus nomes, já tinha ensinado inúmeras canções de que todos se esqueceram para que outras fossem compostas, já tinha, enfim, vivido vários anos naquele estado quando um acontecimento inusitado se deu.

Vindo da frente da fila, um homem de aparentemente cem anos, utilizando uma bengala para se locomover, ia atravessando as alas na contramão. Enquanto caminhava no contrafluxo o estranho subversivo pregava em brados frágeis, mas contundentes:

– Está chegando a época do retrocesso. Devido à circularidade do cosmo, tudo aquilo que se afasta demais acaba por se aproximar um dia!

O velho atravessava a trupe repetindo a estranha profecia e por onde passava deixava um rastro de silêncio. A romaria diminuía um pouco seu ritmo, e aos poucos o profeta ia se aproximando do fim da fila.

Da frente da fila os mais velhos começaram a evocar os cânticos, mais Caminha foi queimada, e insidiosamente retomaram o ritmo e a animação.

O profeta chegou finalmente à ala dos neonatos e de lá rompeu o fim da fila continuando a caminhar sozinho repetindo a sentença que lhe fora dada como missão. Se afastava de procissão, e ainda se podia ouvir distante seu repetir cansado:

– Está chegando a época do retrocesso. Devido à circularidade do cosmo tudo aquilo que se afasta demais acaba por se aproximar um dia!

VII

Crescer

Vangrado, como os demais, voltou a suas atividades quotidianas. Chegou, sem que pudesse se dar conta disso, à ala dos cinquenta anos e depois à dos sexagenários.

Enquanto Vangrado caminhava para a frente da fila, como todos em Procissão, acontecia também um fenômeno inevitável: o aumento da densidade demográfica. Devido à intensa atividade sexual, Procissão era eficaz em produzir herdeiros – que nunca herdavam nada em Procissão. Cada vez mais jovens cresciam e cada vez mais rebentos surgiam.

O aumento da população fazia com que aumentasse rapidamente o tamanho da romaria e também a distância entre as diversas alas, que ficavam maiores a cada dia.

Se quando Vangrado migrou para esse estado já era quase impossível ver da frente da fila, o seu final, aos sessenta anos já era totalmente impossível Vangrado ver sequer a ala que o acolhera, a dos jovens adultos. A fila ficara interminável...

VIII

Retornar

Vangrado não parou de se adiantar na fila e logo estava com quase cem anos, na linha de frente, dando ritmo à eterna caminhada. Uma noite, enquanto mascava um pouco de Caminha, começou a ouvir ao longe um falar enfático que aos poucos se tornava mais audível. Além da voz que aumentava, indicando estar o falante se aproximando, começou a enxergar no horizonte uma poeira azulada pelo luar.

Vangrado firmou mais os olhos enquanto se aproximava daquela poeira, e subitamente, já vendo um velho vindo em sua direção, pôde escutar a frase que reconheceu:

_ Está chegando a época do retrocesso. Devido à circularidade do cosmo, tudo aquilo que se afasta demais acaba por se aproximar um dia!

Mais perto da poeira e do andarilho, todos os idosos na frente da fila puderam ver, decrépito, ainda vivo, o profeta de décadas atrás.

Ao se aproximar, o luar iluminava suas vestes brancas de tal maneira, que parecia que eram elas que produziam a luz. Seu rosto, apesar da frágil iluminação noturna, revelava-se encavado, cheio de lesões e com um aspecto cadavérico. Andava curvado sobre o próprio ventre, em postura que deveria impossibilitar o ato de caminhar. Suas mãos se apoiavam no cajado e se misturavam a ele, por conta da textura de madeira, que já se podia enxergar em seus membros secos e escuros. Espantosamente, ele devia ter agora quase duzentos anos...

À medida que Procissão se aproximava do velho, atrás dele também vinha a nuvem de poeira. Os mais velhos começaram a reduzir o ritmo para impedir a colisão, mas ambos, o profeta e a poeira caminhavam inexoravelmente.

Até que Procissão parou.

Os mais velhos tiveram que parar para não colidir com o grupo que fazia a poeira por trás do velho. Por alguns instantes todos pararam, e os velhos puderam enxergar o grupo que fazia a poeira: eram neonatos monitorados por tutores que apesar de estarem de costas pareciam retroceder enquanto andavam para frente. Ficaram assim os mais velhos separados dos infantes apenas pelo profeta que, ao pronunciar pela última vez sua profecia, caiu morto entre o que era na verdade o início e o final de Procissão.

IX

Pouso Certo

O Estado de Procissão havia crescido tanto, que a fila acabou por se tornar um imenso anel que ocupou toda a circunferência do planeta; na verdade, esta se tornou pequena para a romaria. O encontro dessas duas pontas era inédito na história de Procissão, e os mais velhos, comovidos se aproximavam dos bebês nas carroças vigiadas pelos tutores e puderam pela primeira vez ver crianças, aliás, seus descendentes...

Colocaram o profeta morto no cômio e, parados, se confraternizaram misturando as alas e fazendo agora um movimento dentro do próprio anel. Como já não havia mais um único sentido para caminhar, os integrantes começaram a se deslocar por entre as alas conhecendo antepassados e descendentes. Em pouco tempo não se podiam mais ver as alas, e abraços calorosos eram dados ao longo do imenso anel que agora, apesar de estático, tinha um movimento intrínseco dos indivíduos que trafegavam aleatoriamente buscando novos rostos para conhecer.

Vangrado estava ainda comovido com um bebê nos braços, quando uma informação percorreu aquele fluxo caótico de posições e chegou até os seus ouvidos.

– Vamos comemorar a parada! Vamos fazer um marco no ponto de encontro. Um obelisco que lembrará para sempre este momento. Fundaremos um novo estado que se chamará ‘Pouso Certo’.

Todos aplaudiram, animados, menos Vangrado, que, assustado pela proposta, colocou novamente o bebê em sua carroça, e, embora ainda com os olhos lacrimejantes, rebelou-se contra a tal promessa.

– Vocês estão loucos? Querem acabar com Procissão! Não podemos fincar nenhum marco! Não podemos parar!

Houve um silêncio inicial, e todos se voltaram, perplexos, para o velho Vangrado. Do silêncio, uma voz distante, provavelmente trazendo um comunicado do outro lado do mundo questionou:

– Mas como? Como continuar? Não temos mais para onde ir!

Vangrado foi até uma carroça próxima pegou papel e com um pincel desenhou uma espiral. Levantou os braços mostrando a forma que trazia a solução para Procissão. Todos entenderam, e aos poucos do silêncio um

burburinho surgiu, revelando em sua balbúrida a reflexão. Da reflexão veio um novo silêncio e uma voz conclamou:

– *De volta à procissão!*

Todos responderam em coro:

– *De volta à procissão!*

Um novo intenso movimento surgiu no anel para recuperar as alas. Os mais velhos colocaram os bebês em suas carroças no que seria o final da fila, e, assim que chegou a notícia de que toda a fila se organizara, se desviaram da ala dos bebês, começando o que seria o primeiro desvio. Lateralizando o seu trajeto os mais velhos começavam novamente a se distanciar dos mais novos. Começava novamente o caminhar de Procissão e se desenhava no globo, em vez de um anel, uma espiral que o envolvia como uma imensa trepadeira em um tronco roliço.

X

Interseções

Mas, a circularidade que havia previsto o antigo profeta não havia sido superada ainda. O globo esférico fez com que muitos anos depois da morte de Vangrado, aliás, muitos anos depois da morte de seu trineto, a grande espiral tivesse crescido tanto, que seu início com os velhos e seu final com os mais jovens chegaram aos pólos do planeta.

Nos pólos a espiral começou a ser refeita no sentido contrário. Crescendo agora em direção aos trópicos, a fila continuava, mas, em alguns pontos, cruzavam-se – a espiral que ainda subia do equador ao pólo e aquela que dele já descia, bem como a que começara a subir do outro pólo e a que ainda descia do equador, naquela direção.

Nas interseções, pessoas de diferentes gerações se encontravam temporariamente, já que a procissão continuava seu caminho. Não era mais o encontro dramático do início e do final da fila, mas ainda havia encontros.

Nessas interseções, os contatos episódicos revelavam pequenas trocas de informações. Os mais velhos faziam breves relatos, os mais jovens contavam novidades, mas tudo muito rápido, porque o fluxo criava apenas breves encontros.

E, assim, desses breves encontros, foi-se criando em Procissão uma disseminação de histórias. Que, embora fossem impossíveis na trajetória linear de antes, por intermédio desses breves encontros se tornavam compatíveis com a romaria em alas. Eram histórias curtas e fragmentadas pela própria natureza de sua origem.

XI

A fundação tardia

Mas a profecia e a circularidade pareciam realmente incólumes, e quando as histórias já viajavam caoticamente pela enorme romaria, as duas espirais que iam rumo ao equador se encontraram, reproduzindo um encontro semelhante ao que Vangrado presenciara: os velhos viram chegar diante de seus olhos o final da fila.

Como já se havia disseminado por Procissão o gosto pela experiência, por conta dos fragmentos de história, não se resistiu àquele encontro e ali fez-se o que uma das pequenas histórias contava: colocou-se um marco naquele encontro e passou-se a chamar Procissão de *Pouso Certo*.

Pouso Certo

Será?

I

Apenas uma primeira cidade

Fincado o marco naquele local, Procissão parou definitivamente – dentro das possibilidades que encontramos, nesse fluxo de histórias, de algo ser definitivo.

Fundou-se então a nova cidade há tanto anunciada, ‘Pouso Certo’! Sem poder continuar a trajetória, Pouso Certo começou a crescer para os lados. As alas começaram a se misturar e não se obedeciam mais as separações por idade, se constituindo pequenos núcleos familiares. Com as famílias vieram as construções, os territórios, os bens e patrimônios, que não existiam em Procissão. Em Pouso Certo a divisão era regida por acordos de troca, e a noção de posse se instalou tão rápido quanto a perda do movimento. Logo se fundavam instâncias, municípios, capitâneas e toda sorte de fronteiras, e, assim, Pouso Certo passou a ser apenas uma cidade ao redor do marco do encontro. As demais fronteiras criadas forjaram novas cidades! Essas outras cidades acharam outros nomes, mas que sempre remetiam à idéia de enraizamento.

Surgiram Porto Seguro, Boa Parada, Grande Encontro, Pausa Feliz, Estação da Graça etc.

Mas em todas elas foi preservado um costume de Procissão: a morte era afastada do convívio da cidade. Quando alguém adoecia era internado em grandes complexos hospitalares e quando morria era levado para fora das fronteiras – exatamente como em Procissão. Mas se em Procissão havia o movimento que ajudava a se livrar dos corpos, em Pouso Certo e nas demais cidades os mortos criavam enormes cemitérios que ficavam no entorno da cidade, em uma periferia não acessível. Por conta dessa distância, os cemitérios viraram lugares cheios de histórias no imaginário dos cidadãos que não os conheciam.

As histórias, aliás, se tornavam muito importantes pelo lastro de experiência que se acumulava junto com os bens nessas cidades imóveis. E assim, rapidamente, as histórias se tornavam um valioso patrimônio para contar as especificidades de um lugar, de um povo e de uma cultura, que precisava ser diferente da outra para definir ainda melhor os territórios. Era preciso saber exatamente em que Pouso Certo não era Porto Seguro ou Grande Encontro não era Estação da Graça, e assim por diante...

II

Grandes produções

Por conta dessa função de defender os territórios, as histórias foram ficando cada vez mais importantes! Os estados, as cidades e as instâncias investiam muito em suas histórias como forma de defender sua memória, suas características, suas especificidades, e logo elas se tornaram uma importante instituição, uma verdadeira indústria! Controladas pelo governo, com grandes equipes envolvidas em sua produção, as histórias foram perdendo aos poucos suas características originais. O narrador se perdia em esquemas complexos, e não se sabia mais de quem era uma determinada história; todas pareciam feitas por cidades, estados ou grandes empresas.

Com o intuito de fixá-las foram criados diversos recursos tecnológicos que podiam veicular essas histórias.

Em Pausa Feliz, o Cinevisão era um acontecimento, todos tinham acesso a sua forma de transmissão e tinham possibilidades sofisticadas de utilização de seus recursos. Vinham profissionais de outras cidades aprender essa técnica de representação.

Bem, mas assim como em Pausa Feliz a grande mídia era o Cinevisão, em Norte Encontrado (outra cidade que não havia mencionado ainda) era o teleáudio. Já em Horizonte Meu era o Magnetodigital, em Porto Seguro era o Digitomagnético, em Estação da Graça havia o Midiafone e em Boa Parada o Audiovisiomeio.

Como cada cidade dominava um tipo de veículo, e como todas tentavam aos poucos conhecer os das outras para ampliar seus recursos, não foi preciso muito tempo para que essas mídias fossem democratizadas entre as sociedades, e

logo se pôde ver o Digitomagnético em Norte Encontrado e Pousos Certo, o Cinevisão em Estação da Graça e Boa Parada ou o Teleáudio em Porto Seguro e Pausa Feliz.

III

Descobertas

Mas a difusão dos meios entre as cidades não teve como consequência apenas a democratização do acesso aos diferentes recursos. Essa troca de conhecimentos fez com que as cidades tivessem várias mídias sendo experimentadas, e com isso inusitadas associações surgiam.

Em Norte Encontrado a junção do Cinevisão com o Teleáudio criou o VDP (Vídeo Distant Player). Em Pousos Certo, a junção do Midiafone com o Digitomagnético criou o Fonemagnetoscope, e o mesmo Digitomagnético associado ao Magnetodigital criou em Horizonte Meu a tecnologia revolucionária do Duplamente Magneto Digitodigital!

Dessa forma, foram criadas inúmeras novas tecnologias e, depois de alguns anos, não se podia mais lembrar quem havia gerado o que; qual veículo se havia juntado com qual, e as cidades só se preocupavam em gerar novos recursos para a documentação de suas histórias. Com tanto tempo gasto em pesquisar novas tecnologias, não se podia investigar muito os repertórios dessas novas mídias.

IV

Reproduções

Sem essa investigação, às vezes os conteúdos, que antes tinham a função de falar sobre suas cidades, começaram a falar mais a respeito das próprias mídias. Sem muitas possibilidades de exercitar o uso dos recursos, o que se tinha na maioria das vezes era praticamente um catálogo dos recursos da mídia associados de uma maneira a exemplificar o seu potencial – mas história que é bom...

Os produtos feitos em VDP pareciam um catálogo, porque listavam efeitos dessa mídia sem uma conexão muito clara e sem provocar nenhuma implicação

que não a perplexidade diante de seus recursos. Era como se não houvesse nada mais interessante a ser contado do que falar sobre os recursos dessas tecnologias.

Um exemplo desse fenômeno poderia ser a fita de VDP com o título *O Encantador de Serpentes*.

Tom, um habitante de Pouso Certo, alugou essa fita em uma VDPoteca assim que importara um desses aparelhos de Norte Encontrado. Chegou em casa entusiasmado em usar seu novo aparelho, até porque já havia aprendido com um vizinho que poderia associá-lo ao seu Fonemagnetoscope através de um *plug* inventado em Porto Seguro.

Preparou a melhor poltrona da sala, reuniu toda a família e ligou o aparelho. *O Encantador de Serpentes* de fato *encantou* toda a família com seus novos recursos. O VDP podia fazer 356 tipos de movimentos diferentes no corpo da cobra, e sua capacidade de representar o áudio era incrível, fazendo com que a música do encantador pudesse ser ouvida com apuro inigualável. E, além disso, a junção com o Fonemagnetoscope fazia com que parecesse que o encantador tocava sua flauta na sala de Tom.

Toda a família de Tom ficou perplexa diante da nova experiência e, acabada a sessão, ainda queria mais. Essas novas tecnologias e seus recursos tinham essa capacidade de gerar sede de mais novidades, como uma droga que, ao mesmo tempo em que estimula, pede mais estímulo.

Fato, porém, é que não havia muitas histórias nesse VDP. O enredo falava de um sujeito em algum lugar do Oriente, que não ficava muito claro, que, por algum motivo que ninguém sabia, precisava de dinheiro e por isso simulava o encantamento da serpente. Toda essa trama se resumia nos trinta segundos iniciais da fita, ficando o restante reservado à movimentação da serpente em 356 coreografias diferentes e à execução perfeita do áudio da flauta, que ninguém sabia ao certo por que era tocada.

V

Resgates

Mas, à medida que o tempo passava o *frisson* com as novidades tecnológicas tinha que conviver com uma certa nostalgia dos que se ressentiam da

falta das antigas histórias que narravam as cidades em vez das tecnologias – havia os ainda mais antigos que eram saudosos das narrativas que falavam sobre as pessoas dessas cidades.

Assim, alguns nostálgicos começaram a restaurar antigas produções de antigas mídias para as novas tecnologias. Começou-se a converter, por exemplo, filmes do antigo Cinevisão para o Duplamente Magneto Digitodigital ou do Midiafone para o VDP. Instaurava-se uma trajetória de ‘resgate midiático’.

Tom, em seus quarenta anos, adorou essa nova onda, pois podia ver em seu Fonemagnetoscope associado ao VDP histórias que consumira na infância e que há muito não tinha acesso. Mas seus filhos, que não conheciam aquelas histórias, não tinham nenhum vínculo afetivo e não conseguiam se envolver com elas, preferindo novas produções como *O Encantador de Serpentes*. Com esses gostos diferenciados e para não gerar conflitos, Tom comprou um VDP para cada membro familiar. Sua mulher e ele reviam os programas de sua juventude, e os filhos, nos seus quartos, escolhiam uma programação mais contemporânea.

Quando a geração dos filhos de Tom chegou à faixa dos quarenta, não era mais o VDP a grande novidade, mas sim o Super Hiper VDP. Mas, como a nostalgia não é privilégio de ninguém, a geração dos filhos de Tom também aprendera a resgatar o passado, trazendo para o Super Hiper VDP narrativas que consumira na juventude, como *O Encantador de Serpentes*, produzido originariamente para o VDP simples.

O Encantador de Serpentes, porém, nada narrava além dos recursos da tecnologia defasada (o VDP). Apesar de sua falta de narrativa, como agora já fazia parte de suas memórias, *O Encantador de Serpentes* criava – por conta da saudade dessa geração – uma nova experiência narrativa – era *cult*, como diziam. *O encantador de Serpentes* faz parte de um tipo de conteúdo que leva um tempo para se transformar em história. Eis aí a capacidade do ser humano de criar história mesmo onde não há indícios dessa vivência.

VI

Mais fronteiras

As cidades e essas formas de documentar a vida seguiram seus rumos com os habitantes, concentrados em monitores cada vez mais bem elaborados. E era

interessante observar que esses monitores pareciam calcificar as fronteiras pela imobilidade física e, ao mesmo tempo, desafiá-las pela possibilidade de trazer a imagem de uma cidade para a outra. Cada vez mais Pouso Certo era Pouso Certo, porque ninguém saía dali e nem havia visitantes vindos de fora. No entanto, simultaneamente, muitas imagens das outras cidades chegavam a Pouso Certo pelo Super Hiper VDP. Com as novas tecnologias era possível conhecer as outras cidades sem sair de suas raízes e, de mais a mais, viajar, vocês já devem ter percebido, sempre traz muitos riscos...

VII

E mais fronteiras

Muitas gerações depois dos filhos de Tom, já se podia ver uma geografia muito esquisita em Pouso Certo. O desenvolvimento das tecnologias de conectividade criava um arsenal de recursos em antenas, cabeamento e torres de transmissão que, fazia com que ela parecesse um grande rolo de arame farpado. Vista de cima, Pouso Certo, como as demais cidades, aliás, era agora um emaranhado de fios, antenas parabólicas, aparelhos de teletransmissão, decodificadores, amplificadores, etc., etc. Nos topos dos prédios inúmeros aparelhos se interligavam em um caos de *plugs* e mais *plugs*. Do céu ninguém via as ruas dessas cidades, e do chão era impossível ver o céu. Mas para que ver o céu?

Uma enorme câmera no topo do prédio mais alto filma em TOR (*Tri Optical Resolution*) – uma tecnologia recém-inventada – o céu e o transmite em alta resolução para qualquer aparelho de TOR *player*.

Dentro de casa podia-se ver o céu! O céu não era mais uma circunstância do tirânico ‘ar-livre’, podendo agora ser consumido, em reprodução inimaginável décadas atrás: dentro do seu banheiro em um TOR *player* instalado no teto, por exemplo.

Era magnífica a capacidade de reprodução em Pouso Certo!

VIII

Outros tipos de fronteira

Mas em Pouso Certo a história política não havia conseguido ser tão eficaz em *distribuir* os recursos de comunicação como em *criar* novos recursos. Os grandes abismos sociais que lá se instalaram faziam com que cada vez menos pessoas pudessem ter um TOR ou uma nova tecnologia que não demoraria a chegar. E, quando a nova tecnologia chegasse, com certeza o TOR entraria em desuso e baratearia o seu custo, sendo então acessível a populações menos favorecidas, criando sempre uma defasagem temporal no consumo das mídias.

Mas, enquanto a nova tecnologia não chegava, era o TOR que estava na moda! E como o céu estava há muito encoberto pela enorme rede de cabeamento, esses setores da população só podiam vê-lo quando trabalhavam em casa de pessoas mais abastadas, no mostruário de uma loja de TOR ou ainda nos seus defasados Super Hiper VDPs.

Um dia, Severino, um operário de Pouso Certo, empregou-se na manutenção das antenas de TOR e recebeu uma senha para andar pelo topo dos prédios.

Lá só se podia ir com senha, pois o acesso só era permitido a técnicos envolvidos na manutenção, já que qualquer dano naquela rede de transmissão poderia gerar uma catástrofe na cidade.

Severino, criado na era das grandes tecnologias, jamais havia visto o céu senão através do TOR que conhecera em um curso técnico – pois em casa só tinha o Super Hiper VDP. Por conta disso, sua visita ao topo dos arranha-céus iria modificar sua vida.

IX

O fim do território

Severino chegou à porta de acesso, disse sua senha, que foi conferida com sua impressão digital e a análise de sua íris, e foi levado por seu chefe a um corredor escuro com uma escada estreita. No final do corredor, outra porta de metal foi empurrada pelo superior, e Severino viu invadir o corredor uma luz ainda muito frágil. Seguindo seu chefe, saiu das escadas e se encontrou soterrado

por antenas e fios. No meio deles avistou outra escada que atravessava o emaranhado, conduzindo-o para cima da enorme rede. Subiu, atento, e observou seu chefe colocando os óculos escuros para enfrentar a intensa luminosidade. Severino ia colocar os seus, mas ficou perplexo diante da visão que se apresentava acima das antenas. Um céu azul, enorme e luminoso, como nenhum monitor de nenhuma tecnologia havia mostrado antes.

Deslumbrado, ficou fitando o sol, as nuvens, o horizonte e se esqueceu de colocar os óculos escuros – primeira recomendação de segurança na formação de um técnico.

Esse esquecimento teve drásticas conseqüências... o fato de ter ficado alguns minutos vidrado naquela luminosidade e seu histórico de não-exposição à luz do sol fizeram com que ficasse irremediavelmente cego!

O fenômeno se deu enquanto seu chefe caminhava por sobre os cabos atento a um mapa que o conduzia a um destino específico e fazia-o esquecer do aprendiz, que ficara para trás. Severino se deslumbrava ao ver cada vez mais detalhes nas nuvens à medida que sua pupila se acomodava à nova luminosidade. No entanto, mais rápido do que a acomodação da pupila inexperiente, se deu a queimadura da retina. E quando Severino pensava que poderia ver ainda mais nítido perdeu toda a visão.

X

Tragédia

Severino deu um berro estrondoso quando a luz lhe fugiu dos olhos. Seu chefe voltou o rosto e, o vendo-o sem os óculos a gritar, correu em sua direção e jogou-o para baixo do emaranhado de fios. Lá, protegido pela sombra dos aparelhos, retirou seus óculos e passou a mão diante dos olhos de Severino, que continuava a olhar o nada.

Cabisbaixo, o chefe entendeu o que havia acontecido e chamou o socorro pelo rádio. Vieram os paramédicos e levaram Severino, mas sua retina estava definitivamente danificada.

XI

Reconhecendo-se exilado

Sem poder mais enxergar, Severino perdeu seu emprego de técnico e não teve direito a nenhum benefício por ter sido constatada sua displicência. Sem emprego e sem visão, em Pouso Certo Severino se transformou aos poucos em indigente. Vivia pelas ruas vagando sem rumo, vivendo de esmolas e doações.

Maltrapilho e adoecido, era um andarilho pelas ruas da cidade. De tanto andar, uma dia Severino chegou aos confins da cidade. Na fronteira, de uma cancela bem alta, foi alertado por um sentinela.

– Alto lá meu senhor! Este é o limite da cidade. Se continuar sairá de nosso território.

Severino, surpreso, indagou curioso:

– E daí?

– Fora da fronteira o senhor não terá mais a proteção do governo e da sociedade! Não poderá entrar em nenhuma cidade e, além do mais, nessa direção o senhor encontrará apenas o mar e, o senhor sabe, os cemitérios – respondeu quase recitando o sentinela.

Severino ouviu as desvantagens de estar fora da cidade e percebeu que elas não eram novidades. Ele já era um forasteiro dentro de Pouso Certo. Sua condição marginal o colocava indiferente à existência do território, do governo ou da sociedade.

Sendo assim, Severino pediu ao sentinela que abrisse o enorme portão que fechava Pouso Certo, e uma luminosidade intensa se anunciou do lado de fora, sem a rede de cabos cobrindo o céu do que não era cidade.

Severino saiu em direção à luz, a mesma que o cegara anos atrás, e, embora não pudesse mais contemplar a imagem, todo o seu corpo reagia a ela. Gotículas de suor emergiam dos poros e um calor inusitado lhe corava as faces. Retirou o capote e o deixou no chão, caminhou decidido sobre a luz, que agora só lhe era possível perceber pelo tato.

Ondina

Mas, diante de mais um fracasso dos meios em nos continuar com alguma coisa, o silêncio é o grande consolo, e nele talvez se esconda alguma outra contribuição para esse intento.

I

O cemitério

Severino andou quilômetros na escaldante areia que circundava Pouso Certo e seguiu seu faro para chegar ao mar. Antes, porém, que pudesse sentir o cheiro do mar, estava dentro do enorme cinturão de tumbas que contornava a cidade. O cemitério, que ele jamais havia conhecido, continuaria incógnito devido a sua cegueira. Assim, seguiu seu trajeto, indiferente, por entre as tumbas. Continuou ignorante da morte como todos os habitantes de Pouso Certo.

II

O mar

Já bem próximo do oceano ouviu o marulho e perceber a mudança do solo, com uma areia mais macia. Caminhou até que seu pé fosse lambido pela primeira marola, e um frio intenso o agredisse, comunicando-lhe: eis o mar.

Parou e as marolas não conseguiam ir além de suas canelas. Ficou ali deixando que a brisa vinda do mar lhe agitasse os cabelos e lhe alisasse a face enquanto a água salgada colidia em suaves movimentos com seus pés.

Permaneceu estático por algumas horas.

Um pescador que estava bem perto viu no andarilho um possível cliente e se aproximou sorridente.

– Bom dia, comandante! Marzão, né? Dizem que sob ele existe uma cidade, Ondina! Mas, dela, ninguém sabe nada não...

III

O passeio

Severino voltou o rosto para o som e se manteve silencioso. O pescador sem perceber sua deficiência continuou:

– *Bonita vista não é? Dia lindo para um passeio. Se o senhor quiser, por três certos (a moeda local), eu o levo para um passeio em minha jangada.*

Severino voltou os olhos para o mar como se pensasse na proposta. Botou as mãos nos bolsos e contou as moedas que tinha conseguido nas últimas esmolas em Pouso Certo. Verificou com o tato que tinha apenas dois certos. Mostrou o dinheiro para o pescador que respondeu:

– *Está bem! Façamos por dois.*

O homem pegou as moedas e convidou Severino a subir na jangada. O Pescador conduziu-o pelas mãos e reparou o olhar distante de seu cliente.

– *O Comandante não enxerga?*

– *Não* – Respondeu sinteticamente. O homem, constrangido, desatou a falar, propondo-se a descrever a viagem, as paisagens e tudo que lhe fosse caro, mas Severino o interrompeu bruscamente – *Não, por favor. A única exigência que faço é a de uma viagem silenciosa, por favor.*

O pescador, mesmo sem entender, acatou a ordem do cliente e empurrou a jangada para o mar. Em pouco tempo o vento aumentava, e Severino já sentia o vaivém das ondas, o cheiro mais forte da maresia e o silêncio, só quebrado pelo mar batendo na jangada.

Severino se sentou na proa e foi, silencioso, sentindo o movimento das ondas, o respingar salgado e o barulho repetitivo da água topando com a madeira.

Depois de algumas horas, sem saber direito por que, Severino ficou de pé. Voltou a cabeça para o oceano como se pudesse enxergá-lo. Cabisbaixo e concentrado, não se abalava nem com o balançar da jangada.

Passados alguns minutos nessa contemplação cheia de reverência, Severino, de súbito, se inclinou e se jogou ao mar, desaparecendo rapidamente sem resistência.

IV

Ver a morte

Desesperado o pescador amarrou o mastro, correu para a proa e gritou:

– *Comandante! Comandante!*

Ia à proa, nas laterais, mas nenhum indício de Severino. Frustrado, socou o ar e blasfemou:

– *Que homem doido sô! Pagar dois certos para se jogar no mar!*

Sentou, ofegante, e ficou olhando o mar que lhe devorara o cliente. Ainda atônito com a história, tentava esquecer a imagem do homem sumindo nas águas.

Tentava, mas não conseguia e, de alguma forma, tinha a certeza de que precisaria de mais vinte encarnações para enfraquecer na memória aquela cena. Um misto de raiva, pena e angústia o fazia oscilar de humor, como a jangada.

Raiva de ter sido escolhido pelo suicida, pena de pensar no pobre-diabo que precisa fazer algo assim, e angústia ao se lembrar de sua própria vida.

Parou a embarcação em mais uma tentativa de ver algum sinal do cliente de quem nem sabia o nome, mas foi em vão; as horas avançavam, e nenhum sinal de Severino.

V

Pensar a morte

Frustrado, voltou ao comando e inclinou a jangada para voltar. Enquanto desistia da busca, iam-lhe passando as imagens do cego sumindo no mar. A sucessão de cenas do mar engolindo Severino suscitava no pescador outros pensamentos.

Lembrava de quanto se protegia para ir ao mar, dos santos que tinha em sua cabana, das guias que trazia em volta do pescoço, da observação cautelosa do tempo e do respeito com o humor do mar. Tanto zelo pela vida, e aquele homem se desfazendo tão prontamente da sua. Que dor criava naquele homem sentimentos tão diferentes ou que coragem o invadira naquele momento para querer tão seguramente enfrentar àquela que ninguém deseja encontrar.

Mas, a despeito de todos os seus receios, aquele homem o forçara a ver a morte, ainda que fora de si, mas como um reflexo indiscutível de sua própria finitude.

VI

Continuar-se

Levantou-se e olhou de cima o mar, como jamais havia feito. Viu-se possivelmente findo, com a mesma natureza do cego, mas via também, na sua não-imagem e naquela imensidão que o devorara, um sentido estranho de continuidade. O suicida entregara sua matéria àquela massa infinita, e não parecia necessariamente um fim aquele oceano. Vinha-lhe a impressão de que seu cliente era agora parte daquela totalidade azul.

Sentiu-se terminal e eterno pela primeira vez.

Como deveria estar ávido àquele homem para fazer contato com algo maior do que sua individualidade! Cego e discriminado em Pouso Certo, sem dúvida a entrega àquela imensidão de matéria era um consolo, um desejo compreensível. Será que ele acreditara na lenda sobre Ondina? Pensou o pescador. Mas um homem tão maduro... Não! Com certeza não fora a existência de Ondina que o fizera se jogar; talvez tivesse sido mesmo a sua total impossibilidade que o atraía.

O pescador se ajoelhou na embarcação e passou levemente a mão na superfície da água. Imediatamente pularam gotas em seu rosto, parecendo aflitas em devorá-lo também.

Voltou para junto da vela e, em vez de retornar rumo à praia, decidiu navegar. Foi numa direção em que nunca tinha ido, quis experimentar daquela eternidade deslizando protegido por sua superfície.

Balneária Veraneia

De todas as impossibilidades que nos movem ao gesto de narrar a vida – como, por exemplo, tentar saber o que é de fato real, diferenciar o que é meio do que é objeto, descobrir aonde explicitamente o presente se transforma em passado ou em que lampejo de segundo o futuro se torna o presente, definir onde o outro começa e onde você termina, o que é somente seu e o que pertence a todos, reconhecer o que de fato terminou e o que ainda permanece – a morte parece fazer todas parecerem patéticas e imprescindíveis ao mesmo tempo.

I

Contando histórias

Já era noite quando chegou a uma praia do outro lado daquela massa oceânica. Talvez fosse um istmo ou uma ilha, ou, quem sabe, havia navegado tanto, que chegara a outro continente...

Essa era a cidade Balneária Veraneia.

Apenas uma faixa de areia à beira do oceano à espera de um viajante eventual. Seus habitantes eram sempre incidentais. Nenhuma construção se fizera ali. Ali ninguém jamais nascera e nem tampouco morrera. Uma cidade de habitantes honorários que não demoravam ali por mais de uma estação.

Era uma praia linda, como os postais nas agências de turismo. A lua era uma massa branca que fundia com seu brilho todos os volumes nesse espectro cromático.

O pescador atracou a nau na praia e andou na areia azulada. Retirou do bolso os dois certeiros e lançou-os no mar com toda a força. Encontrou um galho e imediatamente começou a escrever na areia, tentando apagar de sua mente a imagem do homem sugado pelo mar. Na tentativa de exorcizar o fato escreveu a história recente que vivera: o suicídio de seu cliente.

Colocou em detalhes o encontro, o pagamento e o destino do pobre cego. Esperava que, ao escrevê-la na areia, a história fosse apagada pelo mar.

Terminou a narrativa, mas percebeu que era preciso mais para se livrar da fatalidade daquela imagem.

Tendo apenas os dados que já escrevera na areia, o pescador começou então a imaginar o que havia acontecido àquele homem que conhecera por tão poucas horas.

Na sua imaginação começou a se reconstruir a história de Severino... Ia escrevendo na areia os fatos de trás para frente, compulsivamente, e enquanto escrevia se afastava da cena da morte. Inventou um motivo para sua chegada à praia, uma cidade, de onde viera, e a nomeou de Pouso Certo. Tentou imaginar como seria a tal cidade e vislumbrou inúmeros monitores que Severino não poderia mais ver.

Ao descrever a provável história de Severino, seguindo até seu nascimento, não se contentou e foi mais para trás no tempo, utilizando a criação das histórias como terapia para esmaecer a lembrança nefasta.

Pensou em como se fundara Pouso Certo, de sua origem nômade. Descreveu o Estado de Procissão que a originara e imaginou também um líder trazido de outra cidade, Memória. Memória, era uma cidade oriunda de Maquet que fora conhecida por um viajante expulso de Ruinopéia que chegara lá solitário e órfão, também exilado de Próvera.

Ao entrar no universo de cada cidade e conhecendo novos personagens, o pescador ia-se esquecendo de Severino e de seu destino trágico. Voltando no passado ilusório desse personagem o pescador dava a Severino – por intermédio de suas mentiras – mais vida do que jamais tivera.

Já havia ocupado quase toda a praia quando descreveu retroativamente a última cidade: Próvera, a situando-a em um vale escondido por uma enorme cratera.

Foi nesse momento que uma enorme onda arrebentou na praia, apagando toda a história escrita na areia. Imediatamente lhe voltou a imagem de Severino submergindo. Toda uma biografia apagada em segundos, todo um esforço por água abaixo.

Exausto, se deitou na areia fria e adormeceu. De tão cansado que estava, sequer sonhou.

Era o silêncio do sono lhe concedendo o descanso que cabe a qualquer narrador.

Até o nascer do sol o pescador pôde descansar do desejo de se lembrar do que jamais houvera e de esquecer o que de fato acontecera.

A luz do dia acordou-o confuso, e por alguns centésimos de segundos não podia distinguir o que era facticidade ou mera fantasia. Nesse infinitesimal momento é que se reconstruiu também sua história, integrando-o a esse fluxo de fatos e não-fatos. Com a vista ofuscada pelo sol, ele experimentou por segundos a incerteza que às vezes nos invade em relação a nossas lembranças. E foi nesse fragmento de tempo que se reconstruiu esta história como descrita até o último tópico: como uma grande verdade, mas....

Quando sua vista se adaptou à luz e pôde lembrar melhor de tudo que acontecera, esta história, como descrita até então, esfacelou-se em partículas irrecuperáveis. Sua lucidez trouxe-o de volta ao cego morto e às narrativas impostoras na areia.

E cabe agora a você escolher em que história se deterá.

Do que se valerá sua lembrança? Da aventura de exílio iniciada em Próvera? Ou se esquecerá de tudo, concentrando-se no pescador atormentado que conheceu um cego e dele nada mais sabe? Ficarà com a história que começa e se desloca no avançar das páginas ou retomará todo o fluxo no sentido contrário a partir dessa revelação final?

Bem, ainda lhe resta a tentativa de representar desesperadamente ambas em um duplo fluxo de informações que não coincidem, mas que podem conviver, como em um holograma –que mudam a cor e a forma da imagem a uma leve inclinação do olho.

Nos hologramas, ao tentarmos resgatar uma imagem, sempre fazemos desaparecer outra, o que pode nos dar ora a idéia de exclusão e ora de convivência plural.

Na alternância das duas imagens é que se fazem as histórias, tentando negociar com o inconciliável: realidade e ficção, objeto e mediação, fato e representação, passado e futuro, tempo e espaço, eternidade e finitude, o que eu sou e o que não é eu.

Um eterno movimento entre pólos, nos exilando mesmo quando retornamos.

Mas ainda pode ser mais triste essa eterna viagem. Isso acontece se, por uma razão qualquer, desistirmos das oscilações, fazendo do inconciliável algo inenarrável, ou seja, abandonando esse ato ridículo de criar histórias.

Por essa razão o pescador voltou ao barco e decidiu ir buscar novas aventuras em outras cidades banhadas por aquele oceano e continuar a criar novas mentiras como essa história, integrando-se definitivamente ao grupo de exilados no qual me incluo,