

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

VALOR E PARANÓIA EM BERNARDO CARVALHO

CAROLINE FIRMINO

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 2004

CAROLINE FIRMINO

VALOR E PARANÓIA EM BERNARDO CARVALHO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira e Teoria Literária.

ORIENTADORA: Prof^ª. Dr^ª. Susana Scramim

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 2004

CAROLINE FIRMINO

VALOR E PARANÓIA EM BERNARDO CARVALHO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira e Teoria Literária, do Curso de pós-graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, tendo sido aprovada pela banca examinadora composta pelos professores:

Orientadora Prof^a. Dr^a. Susana Scramim (UFSC)

Prof. Dra. Ana Luíza Andrade (UFSC)

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFOP)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

Florianópolis, fevereiro de 2004

RESUMO

Este trabalho procura mapear as estratégias capazes de constituir uma identidade sem fundo e sempre movente na obra do escritor-crítico Bernardo Carvalho, cuja maior peculiaridade advém exatamente dessa posição dinâmica das personagens, com uma legitimidade marcada pela exata força da sua ambigüidade inerente. Isso está associado à dupla função do escritor – em um só tempo, legislador e objeto da crítica – já que se trata de um romancista que é também um crítico de arte. São tomadas, para tanto, as escritas, ficcionais e crítico-teóricas, publicadas entre os anos de 1996 a 2001, procurando sempre promover um diálogo entre ambas, no intuito de ver como o escritor-crítico articula suas propostas estéticas (veiculadas em sua obra ficcional) com seu discurso crítico-teórico (veiculadas na leitura de suas escolhas). A partir de sua forma de escrita ficcional, procurou-se articular três princípios estéticos que perpassam aquela dupla função do escritor: *o fait divers*, como figura de uma notícia, tal como apresentado por Roland Barthes, a paranóia, tal como, inicialmente, pensada em Lacan e elaborada como paranóia-crítica por Salvador Dali e, de um modo mais amplo, a refuncionalização do gênero policial, como fenômeno da romanesca do final do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: TEORIA DA MODERNIDADE, FICÇÃO-CRÍTICA, RELATO POLICIAL

ABSTRACT

This work searches for mapping the capable strategies of constitute an unsettled and always in movement identity in the novels and essays of the writer Bernardo Carvalho, which the most striking peculiarity comes from that ambiguous dynamic position of his characters, where the legitimacy is marked by the exact power of its apparent ambiguity. This evidence is associated with the writer's double function – at the same time legislator and object of the Critic – as it is the case of a novelist that is also a critic of art. It is taken for that both the fictional and the critical-theoretical texts, published between 1996-2001, looking always to promote a dialogue between both, in order to see how the novelist and the critic articulate his aesthetic proposals (present in his fictional work) with his critical-theoretical discourse (present in the reading of his choices). From the point of view of the form of his fictional texts, it was tried to integrate three aesthetical principles which cross through that writer's double function: the *fait divers*, as a image of a piece of news, as presented by Roland Barthes; the paranoid as, firstly, thought by Lacan and elaborated as the form of critical paranoid by Salvador Dali, and, from a more large perspective, the other function given to crime fiction, as a general phenomena of the novelistic flux of the end of twenty-century.

KEY-WORDS: THEORY OF MODERNITY, CRITICAL-FICTION, CRIME FICTION

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O FUNDAMENTO DA ESTRATÉGIA: EMPRÉSTIMOS E QUESTÕES	10
1.1 Algumas Outras Poses e Posições	21
2 PARONOMÁSIA, PARANÓIA E O CHOQUE DE SENTIDOS	45
2.1 Onze (1995)	59
2.2 Os bêbados e os sonâmbulos (1996)	67
2.3 Teatro (1998)	73
2.4 As Iniciais (1999)	81
2.5 Medo de Sade (2000)	88
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXO A – Trechos selecionados das resenhas	105
ANEXO B – <i>Corpus</i> das resenhas de BC analisadas, em CD-ROM	126

INTRODUÇÃO

Ler um escritor como Bernardo Carvalho (BC) é estar predisposto a enfrentar sérias dificuldades: parece que há um paradoxo em tudo o que ele escreve (e faz). Ao mesmo tempo em que as resenhas apresentam-se como o lugar aberto (ao menos, onde seria mais provável) à voz de BC, ou seja, sempre que ele pode (e demonstra um pouco de interesse e boa vontade para com o objeto que analisa), inúmeras vezes, o escritor descola-se do objeto analisado e promove, na grande maioria dos casos, generalizações feitas sob medida para o que ele próprio escreve nos seus relatos ficcionais (gênero em processo de desacortinamento), o que não se trata de nada simples. Sendo a “Folha de São Paulo” o principal veículo dessas resenhas, um veículo essencialmente escrito para as massas, aí começa o paradoxo – BC rejeita o público massificado; para o qual, aliás, sempre existiu uma “literatura de segunda”, como se lê na resenha “Best-seller passou a ser impostura”, de 05 de novembro de 1999.

Quer dizer, quando BC escreve para a “Folha”, um jornal para a massa, não parece demonstrar muito interesse em ser acolhido por ela (mesmo que se trate aqui apenas da questão de sua genialidade em relação a esse público, pois se se pensar na forma como o resenhista constrói o seu texto, obscurecido pelo excesso de informações, muitas das quais são teóricas e específicas, direcionadas a um seletivo grupo de leitores mais acostumado a ler sobre arte – e em alguns casos, vivê-la mesmo – também se chega a uma conclusão semelhante). Já quando BC usa a sua ficção para conduzir essas mesmas idéias, apoderando-se das vozes de

suas personagens (o que, somente a princípio, pode ser uma forma um tanto simplista de se julgar uma obra), aqui sim ele quer ser lido; afinal, qual o escritor, que não mente, não o quer? Essa ambigüidade de posturas fica bastante clara, e é nesse inter-lugar, nessa fissura, que se pretendeu, na primeira parte deste trabalho, situar-se.

Como se apontou no primeiro parágrafo, trabalhou-se com as resenhas que BC publicou na “Folha de São Paulo”, delimitadas, quando da execução do projeto a ser apresentado ao Curso de Pós-Graduação de Literatura desta Universidade, entre 1996, quando ele começa a escrever regularmente, como resenhista cultural desse jornal – à primeira semana de maio de 2001, totalizando 249 textos. Por motivos práticos, optou-se pela separação desse material de pesquisa do corpo deste trabalho. Para que, com essa separação, não se perdessem de vista as resenhas, e também por questão de praticidade, destacaram-se as resenhas que, de certa forma, marcam as pegadas desta leitura que agora se apresenta. Esse percurso, ou melhor, esse “campo” é o Anexo A. Voltando-se ao projeto, pretendia-se analisar os romances “Onze” (1995), “Os bêbados e os sonâmbulos” (1996), “Teatro” (1998), “As Iniciais” (1999) e “Medo de Sade” (2000); e são essas análises que compõem o capítulo 2.

E já que se entrou na ficção (apesar de que neste trabalho será defendida a idéia de que dela nunca se saiu, na realidade), vê-se que é sobretudo aí o local em que BC mostra a diferença a que veio, ou seja, põe seu texto no caminho de volta daqueles que ele lê e assim traz a novidade; sobre isso trata a segunda parte desse trabalho, quando se “atua” nos “romances”. Para tanto, tentou-se problematizar a questão do gênero policial, posto que BC nega o gênero a ponto de criar um outro. Essas idéias, em grande parte, surgiram (ao menos para este trabalho), com a leitura de uma aporia de Deleuze, que por sua vez lia Nietzsche, segundo a qual a “Genealogia quer dizer ao mesmo tempo valor da origem e origem dos valores. Genealogia se opõe ao caráter absoluto dos valores com o seu caráter relativo ou

utilitário”.¹ Foi pensando a respeito de uma origem para BC que se chegou à questão central do segundo capítulo: No que pode resultar a ausência da “origem”? Ou de outra forma (porque é essencialmente sobre isso que se falará neste trabalho, a saber, de infinitas e apenas outras formas), a ausência do “pai”? A ausência mesma de um centro, de um “nome”, de um “autor”? Como se vê, não há nada de novo aqui; inclusive, para não cair na contradição de se afirmar o novo, o que pressuporia um menos novo e logo, uma origem. Esse debate é o corpo central do debate francês da pós-vanguarda. Em todos eles se lê, ou melhor, pode-se ler, mesmo que mais obliquamente em uns do que nos outros, que desde sempre a hermenêutica foi inimiga da semiologia, de modo que a “reversão do platonismo” ou a “superação da metafísica” são aliadas da proliferação dos sentidos, como atesta Foucault, em seu texto “Nietzsche, Freud, Marx”: “Parece-me que é necessário compreender esta coisa que a maioria dos nossos contemporâneos esquece: a hermenêutica e a semiologia são duas inimigas ferozes”, ou ainda, Raúl Antelo: “O poder da experiência moderna só se completa ao deparar-se com um sujeito esvaído identificado com o nada. Superação da metafísica e desbordamento interpretativo simulam assim marchar *pari passu*.”, no artigo “O Ponto de Vista *Subjectile*”.²

¹ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. António M. Magalhães. Porto: Rés, s.d..

² ANTELO, Raúl. O ponto de vista *subjectile*. In: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul (orgs.). **Travessia – revista de literatura**. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago.-dez. de 1996. n. 33.

1 O FUNDAMENTO DA ESTRATÉGIA: EMPRÉSTIMOS E QUESTÕES

Após a leitura das 249 resenhas do escritor-crítico Bernardo Carvalho, selecionadas para este trabalho, chega-se a uma desoladora conclusão. Começar esse texto-ensaio por sua conclusão foi não uma estratégia de escrita, mas a única maneira possível de se falar de tantos assuntos, que convergem para um tema muito abrangente: a questão do valor. Há quem diga que se trata de assunto mais do que morto; no entanto, trabalhar com a crítica de BC fá-lo renascer com tamanha força que não se pode escapar, muito menos ficar calado. Voltando-se à “conclusão”, que já se disse - não é uma estratégia, ela configura-se tão somente por uma questão de ordem prática: horas e horas gastas com a leitura dessas 249 resenhas poderiam ter sido “economizadas” se um momento de completa cegueira não se tivesse passado quando da leitura de duas resenhas. A primeira:

Abre hoje, às 18h, a exposição "Quebrando o Código Perdido da Literatura" (Breaking the Literary Code), na seção arqueológica do Museu do Ipiranga. Segundo a curadora, Kidman Mousinho, 40, a exposição tem como objetivo (goal) dar uma idéia do que foi o gênero literário, "uma forma sem função, elitista, machista, racista e petulante", diz Kidman, que desapareceu por seleção natural na virada do século com a ajuda do marketing, da linguagem oral-visual (oral-visual language) e o advento da célebre escola da "verdadeira expressão" (veritable expression). Os autores dessa escola, relatando com coragem suas experiências de vida positivas e humanas ("Meus Dias com as Drogas e Depois", "Como Venci o Câncer pelo Amor Cibernético", "A Aventura de um Gaúcho na Amazônia" já são hoje marcos históricos), foram substituindo pouco a pouco os obsoletos devaneios literários. A exposição permite ao visitante iletrado (mesmo aquele que só lê inglês) decifrar sem maiores esforços parágrafos (inteiros! — até hoje a experiência havia sido realizada só com frases isoladas) de textos antigos e intrincados (em português) por meio de um método de tradução em imagens desenvolvido especialmente para a ocasião.

Será lançado hoje, a partir das 20h, na agência cultural do Banco Digiwebweb, o livro "A Volta ao Mundo a Nado" (em linguagem oral-visual, com pequena tiragem especial e numerada em português arcaico, para colecionadores), em que o apresentador de TV Bal Cunha lança mão, outra vez, de meios anacrônicos de locomoção e se despe das tecnologias para narrar sua experiência mística. Depois dos best sellers "A Subida do Morro Santo, Eu Vi", homenagem à melhor tradição das antigas letras brasileiras, e "A Revelação pelo Gelo", sobre a célebre expedição Goldenmastermaster (financiada pelo cartão de crédito), em que o apresentador relata com sua verve habitual a conquista do último desafio da natureza pelo homem (a travessia da Antártida sozinho, de tênis e com rádio amador), Cunha diz que seu novo livro é, "ao mesmo tempo, um protesto e uma ode ao planeta e ao futuro das crianças" (future of our kids). O apresentador faz referência à polêmica lista de escolhidos como potenciais habitantes da primeira estação orbital de atmosfera não-poluída, em que não foi incluído — não haverá brasileiros a bordo. Cunha é o convidado de amanhã do programa "Puxa!", com os bambas indefectíveis Seus Colegas de Mídia como entrevistadores. Canal 231, 20h.

O grupo Curadores Injustiçados dá hoje, às 20h, na Casa do Artista, a primeira palestra pública depois de sua volta do exílio. O grupo é formado por curadores de arte que foram levados a se exilar nos anos 10, depois de serem apedrejados e perseguidos como "fomentadores da imbecilidade humana e interesses escusos". Com a anistia, os curadores já podem trabalhar de novo no país. O tema da palestra (entrada grátis) é "A Necessidade Imprescindível e Essencial da Curadoria para o Futuro da Arte". Há ingressos disponíveis.

A banda Tomorrow Never Comes toca hoje, às 22h, no estúdio Original, com participação especial da atriz Césia Kubrick. O grupo integra o movimento retrógrado, que busca as raízes da música brasileira, contra a tendência de pasteurização universal. "A gente faz uma coisa mais autêntica, partindo do axé do século passado como forma de resistência cultural", diz Kubrick, Amália da novela "Ventre Amargo" (Bleak Womb), remake da versão de 2027, por sua vez um remake da versão-sucesso de 2015, baseada livremente na obra original de 2006.

É hoje, nas ruínas do Playcenter, a partir das 19h, o vernissage dos artistas Sid Maria, Camponato Braga, Suzy Impó e Carlos Apoplé, todos da geração de 30, que retomou a idéia do corpo como espaço consensual entre o espetáculo e a provocação, no embate com a matéria sensível urbana e a tessitura da experiência da identidade no campo da virtualidade lúdica, sem esquecer a importância do diálogo com a moda que impregna toda a arte desde os antigos contemporâneos. A exposição reúne as obras "Roda Gigante", "Trem Fantasma" e "Telma, a Mulher-Gorila" e instalações-interativas, retrabalhando o conceito de teia urbana.

Volta a funcionar a partir de hoje o Money = Culture, site de compras e entretenimento destruído há dois meses (two months) por um vírus-bomba. Os responsáveis, um grupo de septuagenários (septuagenaries), todos nascidos nos anos 60 do século passado, foram presos e respondem a processo. Segundo o promotor, os terroristas se recusam a explicar a ação. Tudo indica que sejam fanáticos integristas movidos por um ódio anti-social contra o bem-estar da maioria e das grandes corporações de cultura. Os terroristas dizem ter sido escritores, artistas e músicos no passado, embora ninguém tenha ouvido falar deles. Dos depoimentos de repúdio recolhidos pela promotoria, a reação da escritora Dana Sinsi, 60, autora da trilogia "Lush", "Such" e "Much", que começou como clubber

na noite paulistana dos anos 90 do século 20, é ainda hoje a mais implacável: "Recalcados!" (Resentful!).

Chega ao Brasil amanhã, após ter sido revelado neste país com exclusividade por este caderno, o maior, mais inteligente, mais irônico, mais "cool" dos cineastas da nova safra independente americana, Garry Adrian (leia entrevista exclusiva na página ao lado). O mais genial novo astro da cena internacional, que está mudando os rumos das imagens em todo o mundo, vem lançar seu mais recente filme, "Polemical". Este caderno viu o filme com exclusividade. É o melhor do cineasta desde "Shocking", que resenhamos primeiro, com exclusividade, há três anos (three years), quando ninguém tinha ouvido falar nele.³

Há, ao que parece indicar a leitura das resenhas de Bernardo Carvalho⁴, pelo menos duas formas de se trair a literatura: pode-se obedecer ao mercado ou fugir dele. Na primeira, a traição ocorre na medida em que se constrói uma imagem deturpada da literatura pela exaltação do que nela há de extra-literário, ou seja, a vida do autor, a realidade por trás do texto, as técnicas de construção do texto etc. A segunda, é ser Bernardo Carvalho, não o sendo, ou seja, ao se pensar na inscrição do nome no plano ficcional. É a primeira traição, da qual fala este capítulo. Voltando-se ao texto de BC: colocar-se no futuro para ler o presente é a estratégia dele, publicado em forma de resenha-ficcional (embora esse termo, para esse escritor, seja até uma redundância). Como estratégia, evidencia uma atitude contrária à atual resignação da crítica e de todos os "leitores" em geral. A ironia do texto coloca a posição que se deve tomar diante da cultura contemporânea, ou seja, que é estar sempre disposto a combater àqueles que cada vez mais ratificam uma lógica do mercado, baseado, por sua vez, na anestesia. Convém, aqui, fazer-se um acréscimo, sugerido pelo uso desse termo. O conceito de anestésica é redefinido por Susan Buck-Morss, a partir do conceito que lhe dá Walter Benjamin, em seu clássico texto "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade

³ CARVALHO, Bernardo. Leia o que oferece a Ilustrada de 2038. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 10 nov. 1998. [Grifos meus]

⁴ Por questões de ordem puramente práticas, serão assim chamados, nessa análise, todos os textos extraídos desse jornal, apesar de constarem também (em menor número, bem verdade, do que as resenhas sobre livros e filmes) entrevistas, textos ficcionais, indicações de atrações culturais etc.

Técnica”, cuja escrita iniciou em 1936, e trata-se da alienação sensorial (já que o sentido etimológico da palavra estética, do grego *Aistitikos*, como bem lembra Buck-Morss, refere-se àquilo que é perceptível através do tato, ou seja, tem sua origem na própria realidade, sendo a “experiência sensorial da percepção”⁵) cuja origem coincide com a estetização da política, servindo de instrumento de manipulação do fascismo. Assim, a espetacularização, tanto da guerra quanto da política, da qual se inundam os meios televisivos (principal meio de comunicação *de* massas – e nunca *das* –), “sobrevivem para além do fascismo”, como afirma a autora, “assim como o gozo obtido com a visão da nossa própria destruição”.⁶

Nessa resenha-ficcional, BC coloca, com sarcasmo, as questões centrais do que se deveria debater hoje, e que constituem, repetidas vezes, sua crítica: o assassinato da literatura ou ao menos o pensar sobre uma literatura que está em vias de extinção, dada a necessidade de fazê-la dizer algo, representar o real, ou seja, atribuir a mesma uma função ideológica, uma função didática. Talvez a oração mais repetida por esse crítico seja: “Literatura é artifício”, ou seja, não é informação, não é jornalismo. BC entende, como Foucault, que a literatura é o lugar que possibilita a existência de uma ética discursiva, de uma moral do cotidiano (ao menos a literatura a partir do século XVII), e não se pode esquecer “de que essa posição singular da literatura não é senão o efeito de um certo dispositivo de poder que atravessa no Ocidente a economia dos discursos e as estratégias do verdadeiro”.⁷ Ela não deve, portanto,

⁵ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. In: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul (orgs.). **Travessia – revista de literatura**. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago.-dez. de 1996. n. 33. p. 13.

⁶ IDEM. p. 22. Esse assunto será retomado adiante, mas convém salientar outro uso para o termo: O conceito de anestesia é utilizado, por Raúl Antelo, como o que advém da tentativa de se julgar a artisticidade de um objeto (“sua legítima inserção no campo da beleza”), já que isso faz emergir a não-arte, ou seja, o anestético como conteúdo da estética. [ANTELO, Raúl. Valor e Pós-crítica. In: **Valores: Arte, Mercado e Política**. Org(s). Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002.]

⁷ FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Coleção Ditos & Escritos. v. IV. p. 221.

centrar-se no que seria mais “digerível”/rentável economicamente, como a vida do autor, porque não é feita para uma cultura pop, porque não se adequa a leitores iletrados; o espaço da literatura (e da arte) confinado a corporações cujo grau de comprometimento com a arte inexistente, posto que obedecem cegamente à lógica de causa/efeito – que é a do “Império do Marketing” –, apesar de que, em grande parte, “emitam sobre ela opiniões peremptórias que embaralham os limites entre a burrice e a má fé”⁸ – lógica essa a qual se pode definir também como a da economia do acúmulo (que visa lucro), ou seja, a arte sob o domínio do capital, de instituições financeiras (que, por sua vez, tendem a sucumbir diante do império digital, como fica implícito em “Banco Digwebweb”); em decorrência do confinamento recém citado, BC critica o não cumprimento da função de curadorias de exposições de arte, os “fomentadores da imbecilidade humana e interesses escusos”; a falsa identidade que se faz do novo, ou melhor, a cultura que propicia o surgimento da falsa inovação – aquela que só gera imitação e, ao contrário do que se tenta transmitir, leva à “pasteurização universal”; uma questão estética não se pode definir por um critério como público, ou seja, BC vê que o que pauta a “qualidade” da obra de arte hoje está, em primeiro lugar e exclusivamente, ligado ao número de pessoas que “acessam” o objeto “artístico” e o como isso se relaciona com o advento do escritor-ator (ou cineasta-ator, ou pintor-ator etc.), valorizado por critérios extra-literários, como os são os biográficos; e por último, a notícia por ela mesma (que se pode ler uma crítica à literatura por ela mesma), validada/valorizada sobretudo por ser “de primeira mão”, não sendo necessário utilizar adjetivos comprometedores (nesse sentido, bastam os vazios de crítica como “o maior, mais inteligente, mais irônico, mais ‘cool’”, e aqui BC chama a atenção para sua própria função de crítico).

No que toca à forma, ao promover a escrita crítica à ficção, BC está atuando de

⁸ CARVALHO, Bernardo. Fábula Tropeira. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 22 jul. 2000.

maneira similar à de Daniel Link⁹, professor titular de “Literatura do Século 20” na Universidade de Buenos Aires, seu contemporâneo, que também reivindica “uma tradição” conforme a qual a crítica literária tenha o mesmo estatuto estético que a ficção, ou seja, como conclui Link: “de Proust a Borges, de Roland Barthes a César Aira. Diria que a crítica, como forma de aparição da escritura, aparece esporadicamente, intermitentemente, tanto na instituição universitária como na imprensa”.¹⁰

Como não poderia deixar de ser, esse debate gira em torno de valores, de tradição, e da postura diante de ambos. Bernardo Carvalho posiciona-se diante de seu tempo como quer, por exemplo, o Haroldo de Campos (que lê Walter Benjamin), de “O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos”, ou seja, esforça-se por criar um diálogo “constante e renovado” da diacronia com a sincronia (o que indica sua própria visada de ler o futuro a partir do presente, como na resenha supra citada). Isso porque BC sabe muito bem que, afinal, é somente assim que se podem identificar as diferenças; que nada mais representam do que o maior valor que esse crítico procura ao analisar determinado objeto cultural – a novidade. É nesse sentido que sempre que BC põe-se a escrever, pode-se colocá-lo, também, entre os que Silviano Santiago sublinha em “Uma Literatura nos Trópicos”, no ensaio “O Entre-Lugar do Discurso latino-americano”, de 1978:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-

⁹ LINK, Daniel. Os vanguardismos estão de volta. Entrevista à Cláudia Nina. **Jornal do Brasil**. Seção Idéias. Rio de Janeiro, 04 jan. 2003.

¹⁰ Inclusive profissionalmente, a despeito de BC não ser professor universitário, como fica claro no depoimento de Daniel Link, nessa mesma entrevista: “Dirijo em Buenos Aires o *Radarlibros*, o que significa um nível de exposição muito grande. Os que trabalham nos meios de comunicação são expostos de maneira que isso nos obriga a uma prudência e a uma responsabilidade maiores que as de qualquer leitor. Não creio que os jornais possam sustentar uma total objetividade a respeito dos bens culturais. Trata-se, portanto, de definir estratégias para a crítica jornalística: deixar claro por que razões celebra-se a aparição de um livro e não a de outro, que tipo de literatura patrocina, quais sistemas de valores são os que vamos a defender com nossa escritura.”

americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de ‘paraíso’, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.¹¹

Ou seja, BC, como intelectual latino-americano que é, assume a única postura sincera que poderia, que é a de um dissidente. Adota, portanto, o perfil tão bem delineado por Silviano Santiago nesse ensaio do início da década de 70. Essa idéia de dissidência é repetida incansavelmente em suas resenhas. Um trecho bastante ilustrativo, no entanto, deve-se destacar:

Em geral, quando o adjetivo "brasileiro" é usado para tentar definir um modelo ou uma essência, ou para validar o caráter e a autenticidade de uma manifestação artística ou cultural (tal obra é típica ou essencialmente brasileira), o que está em jogo é uma prática normativa das mais restritivas.

A cultura (a arte, a música, a literatura etc.) de um país não pode se reduzir ao reconhecimento do que já se definiu como característico daquele país, sob o risco de entrar num processo de esgotamento que é o contrário da arte. À arte cabe buscar expandir os limites e as possibilidades de identidade do país e da língua em que é feita, e não estreitá-los. Num país com déficit de identidade nacional (em geral, por razões políticas, econômicas e sociais), a tendência à redução e ao conseqüente populismo cultural, na tentativa de definir uma tradição que delimite essa identidade, é uma ameaça constante. Ora, a graça de ser brasileiro, se há alguma graça nisso, é poder alargar esse conceito; é poder reinventar o país e sua cultura, desviar, em vez de repetir e de se enquadrar às regras e às convenções, sejam elas quais forem e por mais reconfortantes que pareçam à primeira vista. (...) Buscar a verdadeira identidade de um país é perdê-la, simplesmente porque ela só

¹¹ SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. Coleção Debates. p. 18. [grifos meus]

pode ser feita do acúmulo das diferenças e nunca da repetição dos iguais.¹²

Não é em vão, portanto, que figurem nos seus relatos¹³ personagens paranóicos, bêbados, sonâmbulos, desertores e suicidas, posto que estes sempre aparecem quando da ausência de limites. Não se deixar prender por limites, sejam eles quais e de quem forem (nesse sentido, até mesmo os próprios), é a estratégia para ser dissidente. Ver-se-á, no capítulo 2, como se dá essa dissidência no plano ficcional de BC.

A segunda resenha da que se falava ainda no começo deste texto é o relato:

- Estive na maior das guerras, a mais sangrenta, a que provocou maior comoção.
- Não. Fui eu. Fui eu que estive lá, na pior das guerras. A mais atroz. Olha aqui a cicatriz.
- Na minha guerra, eu perdi um pé, a orelha e três dedos da mão.
- Na minha, perdi um pedaço do pulmão, a mulher e um filho.
- Se for para meter a família no meio, eu saio ganhando. Perdi pai e mãe, irmãos, primos, tios e tias. Só não perdi mulher e filho porque não sou casado e não posso ter filhos. Conseqüência de um ferimento de guerra, justamente.
- E quem precisa ter filhos num mundo desses? Perdi a vontade de viver. É quase como estar morto. Nunca mais serei o mesmo.
- É uma maneira de amadurecer.
- Não sinto nada quando vejo matarem uma criança.
- Não sinto nada quando mato uma criança.
- Você já matou uma criança?
- Se você nunca matou, não sabe o que é uma guerra.
- Perdi a conta de quantos homens matei em combate e não posso saber quantas crianças morreram sob os meus mísseis. Mas nunca matei ninguém fora da guerra. Muito menos uma criança. Posso não sentir nada quando vejo uma criança morrer, mas também não sou um assassino.
- Pior que o assassino é o cúmplice silencioso.
- Você disse que tinha matado uma criança.
- E você, que já viu matarem uma criança.
- Era uma suposição.
- Não estamos aqui para suposições, mas para decidir qual a maior de todas as guerras.
- Eu estive na pior de todas as guerras, a mais sangrenta, a que provocou maior comoção.
- E, no entanto, não nos encontramos.¹⁴

¹² CARVALHO, Bernardo. Inventar o Brasil. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 05 ago. 2000. [Grifo meu.]

¹³ Raúl Antelo, no curso “O retorno do real e as políticas do presente”, sugere o termo relato para se falar, indistintamente, do que de fato não é distinto, de crítica e ficção. Daqui em diante, assim, adotar-se-á esse oportuno acréscimo.

¹⁴ CARVALHO, Bernardo. O Encontro dos Guerreiros. **Folha de São Paulo**. Caderno Especial. 01 jan. 2000.

Traíndo BC, para quem a literatura não serve para nada: esse encontro dos guerreiros que não se encontram leva a pensar que não é preciso estar fisicamente na guerra para a viver na pele. Tanto a guerra real como a imaginária deixam marcas no corpo – perdem-se dedos, pés e orelhas, pai, mãe, fere-se, ganha-se uma cicatriz. Mas quando se fala em literatura, é nessa cicatriz que se sente que se cria. A literatura é o campo de batalha mais real. É ficção, mas não por isso menos real. É por isso que se pode ver, neste diálogo, primeiro texto de BC publicado em 2000 (o que já pode ser outra coisa, como uma atitude um tanto pedagógica para a abertura do ano), a guerra do real (1ª voz – jornalismo, informação, mercado) contra o imaginário (2ª voz – que é o real da literatura, o que ele chama de “verdadeira literatura”). Talvez por isso que são adversários que não se podem encontrar (e não se encontram) sem correr o risco de se perder a própria literatura. Mas pode ser, ainda, a guerra de se escrever literatura hoje; a guerra de escrever para um jornal de massas; a guerra de ter um quadro não determinado exposto, quando este é antes “exposto” a uma curadoria “econômica”.

Seja pela temática da guerra ou pela relação que aqui se estabelece entre o sentir e o agir (função do sistema sinestético para a criação, para a passagem de um estado de autômato ao de um ser pensante-(cri)ativo), percebe-se que são as mesmas questões que permeiam todo o estudo sobre a reprodutibilidade da obra de arte de Walter Benjamin, mesmo tendo esse estudo dado especial enfoque ao cinema, refere-se aqui às suas observações acerca da mudança que se deu na recepção/percepção da arte pelo público massificado). A história de um guerreiro que viveu, ou melhor, experimentou a guerra, assim colocada em pé de igualdade com a de outro que a “experimentou ficcionalmente” representa sim uma atitude pedagógica e, portanto, moderna. E insinua, quem sabe, através da maneira como se porta o segundo guerreiro, uma possibilidade de apreensão do momento presente, para que nele se

possa melhor viver (e aí estão as implicações políticas da estética de BC); posto que o que propõe com o relato desses guerreiros é, como diria BC, uma “desautomatização dos sentidos” (tanto os semânticos quanto os sensoriais) ou uma “inervação” através do choque, que conforme Walter Benjamin, no texto acima citado, é a experiência moderna por excelência¹⁵. Essas funções são responsáveis pela valorização da experiência, da resposta ativa e consciente aos estímulos do exterior. Trata-se, portanto, de fugir do regime da anestésica tal como definido pelo filósofo alemão, propagado pelos meios de massa – os quais, no fundo, são manipulações do fascismo de um poder de Estado despótico disfarçado de democracia –, posto que permite “às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a de seus direitos”.¹⁶ E portanto, trata-se ainda, e com maior importância, de restituir ao sistema sinestético humano o poder de responder política e ativamente quanto à sua própria preservação; e não mais, contemplar passivamente a “beleza estética” de sua aniquilação; e com isso, como quis Walter Benjamin, passando pelas, então, novas tecnologias (as que possibilitaram a reprodução em massa) e não as rechaçando, o que daria à estética a função de “descrever o campo em que o antídoto do fascismo é apresentado como uma resposta política”.¹⁷

¹⁵ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas. v. 1. Susan Buck-Morss entende a experiência moderna em Walter Benjamin como neurológica e centrada no choque, conforme lê nas palavras do mesmo: “A ameaça destas energias [energias excessivas que, segundo Freud, são bloqueadas pela consciência humana como forma de defesa contra o trauma e que, ao mesmo tempo, impedem a memória] é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra estes choques, tanto menos provavelmente eles terão um efeito traumático”. [BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. In: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul (orgs.). **Travessia – revista de literatura**. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago.-dez. de 1996. n. 33. p. 22.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas. v. 1. p. 194.

¹⁷ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. In: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul (orgs.). *Travessia – revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago.-dez. de 1996. n. 33. p. 13.

O fundamento da estratégia está, como alude o título deste capítulo, então, em um construir crítico-literário que fomente não só o pensar sobre o que veicula a arte como também a forma como ela é veiculada, tornando perceptíveis as relações de poder e saber que se estabelecem entre obra e público, numa esfera mais específica, e indivíduo e sociedade, numa esfera mais geral. Estas relações são amplamente discutidas por Michel Foucault em todos os seus estudos sobre a loucura e a prisão, por exemplo, e mostram como o poder estabelece-se não somente do alto para baixo e vice-versa, mas também, e principalmente, de maneira lateral nas classes:

As relações de poder existem entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças, na família. Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas de alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder. O que seria o poder de Estado, aquele que impõe, por exemplo, o serviço militar, se não houvesse, em torno de cada indivíduo, todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor – àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal ou tal idéia?¹⁸

À literatura de hoje, na qual se insere também a de BC, cabe, portanto, como agenciadora deliberada de não-verdades, publicar os segredos mais inconfessáveis e comuns do cotidiano, fornecendo armas para que seu público leitor perceba as relações de poder na realidade – que ela revela, paradoxalmente, não revelando –, e com isso possa interagir em seu tempo presente. A ficção de BC, como será evidenciado nas análises de seus relatos constantes do capítulo 2, dessa forma, funcionaria como um jogo, um teste para aguçar os

¹⁸ FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Coleção Ditos & Escritos. v. IV. p. 231.

sentidos, cujas regras se refazem a cada lance, metaforizando a dinâmica da vida moderna e a sua inerente “obsolescência imediata”.

1.1 Algumas Outras Poses e Posições

Para saber de quem BC “fala contra”, é preciso conhecer sua “tradição”. Tendo o escritor autonomia de escolha dos textos a serem resenhados na “Folha de São Paulo”, como se soube por suas próprias palavras, suas resenhas podem, de certa maneira, delinear-la, mesmo que não totalmente (e é por isso que todas são importantes, mas a nada leva ficar somente as mimetizando). Fez-se uma tabela, que se quis panorâmica apenas, por ser um método de leitura. É contraditório, bem verdade, falar-se em procedimento, ou método, na literatura de BC; porém, mais contraditório ainda seria não perceber que, ao ensejar uma liberdade total de criação para ela, está ele também instituindo uma norma. Também seria um disparate falar-se em cânone neste trabalho, levando em conta os teóricos que aqui são lidos, os quais desconstróem essas dicotômias hierárquicas.

O que realmente importa é ver com quem, deliberadamente, BC “troca correspondências”. E para isso se fez o “panorama”; a partir do qual se pode inferir algumas preferências de BC, seja pela recorrência de certos nomes, seja pela crítica elogiosa de suas obras (o que, tendo BC autonomia de escolha, acaba sendo o mesmo critério subjetivo). O austríaco Thomas Bernhard (1931-1989) é, possivelmente, com quem BC mais dialoga, e também quem mais admira. Alguns escritores argentinos, desde os mais lidos como Borges e Cortázar, aos menos lidos (talvez porque mais novos, já que a novidade não parece ser uma qualidade para o público leitor, seja ele da “massa” ou não), como Juan José Saer, Roberto

Arlt, Alan Pauls e Ricardo Piglia são também bastante elogiados. Destacam-se ainda, nesse relevo, os portugueses José Tolentino Mendonça, Herberto Helder, Antônio Lobo Antunes e Augusto Abelaira (esse último, pela reedição, no Brasil, do romance “Bolor”). Joseph Conrad e Ernest Hemingway, das literaturas de língua inglesa; Thomas Mann, alemã. No Brasil, André Sant’anna. Outros relatos e manifestações que, pelo que indicam as resenhas, podem estar impulsionando/orientando a prática de BC: a teoria do cinema de Godard, a filosofia de Nietzsche, Gilles Deleuze, os surrealistas Andre Breton e Paul Valéry, além de Paul Celan, Paul Virilio, textos sobre o gênero policial, Eric Hobsbawm, Edward Said, François Villon, Pietro Verri, Lyotard, Santo Agostinho e Jean Genet.

Como se pode observar, há muitos franceses. Não se pode esquecer que BC foi também correspondente da “Folha de São Paulo” em Nova York e na França e que, talvez por domínio do inglês e do francês, seu *corpus* assim se configure (mas não só). Seria impossível, para este trabalho, analisar todos os textos que BC resenha, mas se tenta, a partir do que o resenhista escolhe como objeto de análise e crítica, inferir quais outros críticos da modernidade poderiam ser colocados em sua linha de fuga, para utilizar uma expressão deleuziana.

Nesse sentido, Zygmunt Bauman, seria um desses escritores, já que se trata de um sociólogo também influenciado pelo pós-estruturalismo, o qual constata algo muito semelhante ao que vem dizendo BC, ou seja, que as criações artísticas são estratificadas (logo marcadas por valor) muito mais pelo *local* onde são contempladas e compradas do que por suas qualidades intrínsecas (logo são mercadorias, entre outras). Uma vez feita a constatação, faz a pergunta que lateja nos relatos de Bernardo Carvalho: “Onde buscar, portanto, a

condição característica das artes no universo pós-moderno e pós-vanguarda?”.¹⁹

Essa pergunta já seria suficiente para uma longa reflexão, mas acontece que dela advêm muitas outras que também esperam por alguma forma de resposta. Por exemplo, considerando o “Grande Divisor”, de Andreas Huyssen²⁰, ou como se queira chamar essa linha tênue (ou nem tão tênue assim) que divide a arte no tocante à sua hierarquização, toma-se outra pergunta, mais uma vez de Bauman: “Como traçar a linha divisória, se a novidade já não se liga à revolução, as inovações não equivalem ao progresso e a rejeição da novidade não se liga necessariamente ao obscurantismo e à reação?”.²¹

Essa discussão acerca de uma hierarquização da arte volta-se para a tentativa de definir como se lêem “as cenas da vida pós-moderna”. Ou seria ainda “moderna”? (questão subsidiária). Conforme a posição defendida por alguns teóricos, resquícios do moderno ainda figuram na contemporaneidade; afinal, quem seria capaz de negar que existe na arte moderna, um paradoxo que a divide, baliza e hierarquiza a arte? Ou ainda, aquilo que caracteriza o “Buraco Negro” de Hal Foster?²² Neste sentido, apropria-se, desta feita, contra a corrente, de uma indagação de Fredric Jameson: será mesmo necessária uma concepção de pós-modernismo, se tantos elementos-chave de sua teorização estética replicam velhos termos modernos, levando à conclusão de que não se está mais no moderno, e pior, que se decretou o ‘fim da arte’ (leia-se Hegel) e da cultura?²³

Falando sobre a arte pós-moderna (ou a impossibilidade da vanguarda), Bauman observa que não existe mais um “exército regular” reunido em torno de objetivos comuns, e

¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da Pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 128.

²⁰ HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

²¹ Idem.

²² FOSTER, Hal. **Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

²³ JAMESON, Fredric. **As Marcas do Visível**. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola, João Roberto Martins Filho e outros. Rio de Janeiro: Graal Ltda., 1995.

sim pequenas guerrilhas, grupos diversos com objetivos também diversos. Assim, de acordo com o autor, “ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida”.²⁴ Ou seja, os modernos com suas intenções pedagógicas, seus anseios de progresso e espíritos pioneiros foram vencidos, não fazem mais a linha de frente.

Para começar, a aceleração não ajuda: por mais fortemente que a vanguarda tentasse, ela não podia separar-se inteiramente da ‘população’, que ela temia e tentava esclarecer ao mesmo tempo. O mercado rapidamente farejou o enorme potencial estratificante que as ‘artes incompreensíveis’ levavam consigo. Logo se teve conhecimento de que todo aquele que desejasse informar seus pares sobre o progresso no mundo e tivesse meios adequados para sustentar o seu desejo, podia fazê-lo facilmente decorando sua residência com as últimas invenções das artes da linha de frente, que desafiavam e amedrontavam os mortais comuns e não-refinados. (...) A arte de vanguarda foi absorvida e assimilada não pelos que (sob sua influência nobilitadora) se voltaram para o credo que ela ensinava, mas por aquelas pessoas que desejavam aquecer-se na glória refletida do recôndito, exclusivo e elitista.²⁵

Fredric Jameson, em “As Marcas do Visível”, corrobora essa visão de liquidação do projeto pedagógico da modernidade, ao afirmar, “capitalizando” para uma outra pedagogia, de feição popular, que nem “a posição de Brecht-Benjamin, que tinha esperanças na transformação das nascentes técnicas culturais de massa e canais de comunicação dos anos 30 numa arte abertamente política, e a posição de *Tel Quel*, que reafirma a eficácia ‘subversiva’ e revolucionária da revolução da linguagem e da inovação formal modernista e pós-modernista”²⁶ dão conta de explicar/abarcam a arte de hoje. Para o autor, apenas as coletividades (especificamente “os bolsões marginais da vida social”) podem produzir a “autêntica cultura” (sic); não sendo essa arte um depositário de “signos políticos e de classe”, e sim, ela mesma a concretização da consciência de classes (“Nesse ponto, afirmar que o grupo existe e que ele gera sua própria vida cultural e sua expressão específica é dizer uma

²⁴ Idem, p. 122.

²⁵ Id., p. 126.

²⁶ Id., p. 24.

única e mesma coisa”).

À causa dessa impossibilidade da atitude moderna no que se refere a um projeto de ruptura disseminado, Bauman delega o próprio modo de operar da vanguarda, ou seja, o ensinar uma permanente revolução a fim de atingir os limites da arte acabou por auto-destruí-la. É por isso, aliás, que o autor não vê sentido em se falar em uma vanguarda pós-moderna (essa expressão seria “uma contradição em termos”), porque apesar de existirem artistas que tomem atitudes consideradas outrora modernas, hoje em dia isso seria mais uma pose do que uma posição. Para o sociólogo Bauman, no cenário atual, a

multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressita e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras (...). Todos os estilos, antigos e novos sem distinção (...) se submetem às mesmas leis que dirigem toda a criação cultural, calculada – na frase memorável de George Steiner – para o máximo impacto e obsolescência imediata.²⁷

Ou seja, pensando ao lado de Baudrillard, por exemplo, o sociólogo vê a arte sistematizada pelas leis do mercado. De acordo com estas, quanto maior a platéia, maior a obra de arte. E para tal “grandeza” calculada, o que contam são os esforços e orçamentos com publicidade e poder de reprodução, os únicos capazes de garantir notoriedade. Visão bastante catastrófica, bem verdade, que aparece em outros autores. Veja-se o caso da análise que Jameson faz sobre “três filmes comerciais extremamente bem sucedidos: “Tubarão”, de Steven Spielberg (1975), e as duas partes de “O Poderoso Chefão”, de Francis Ford Coppola (1972 a 1974)”.²⁸ Mas bem-sucedidos em que sentido? – deve-se se perguntar. E a resposta

²⁷ BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da Pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 127.

²⁸ JAMESON, Fredric. **As Marcas do Visível**. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola, João Roberto Martins Filho e outros. Rio de Janeiro: Graal Ltda., 1995. p. 24.

vem já no parágrafo seguinte: “uma das mais bem-sucedidas atrações da bilheteria na história do cinema”. Ao mesmo tempo em que afirma serem as obras analisadas “três filmes comerciais extremamente bem-sucedidos”²⁹, deixando nítida a idéia de que grandes bilheterias significam valor de mercado, sua argumentação sempre divide, de forma conservadora, a obra de arte contemporânea, polarizando-a em “da alta cultura e modernismo” ou “da cultura de massa e comercial”.

Mesmo após lamentar o império da lei comercial, tanto Bauman, quanto Jameson, e ainda, o Hyussen de “Memórias do Modernismo”, Hal Foster, de “Recodificação” e o próprio BC quando este aponta a existência de um público iletrado, continuam em busca de valores outros que sustentem a “alta arte”, descontaminando-a da “cultura de massas”. Esse livro de Hal Foster, por exemplo, é um caso interessante porque inicia prometendo respostas sobre os valores da cultura contemporânea. O autor conclui, ironicamente, que, ao contrário do que parece, o pluralismo – que “não tem critérios próprios”, revive velhos valores. Conforme sua própria definição “pluralizada” ou generalizante: “O pluralismo é exatamente esse estado de outros entre outros, e que conduz não a uma consciência aguda da diferença (social, sexual, artística etc.), mas a uma condição estagnadora de indiscriminação – não conduz à resistência, mas a um entrincheiramento.”³⁰ Um pouco adiante, afirma que “as convenções da arte não estão em declínio, mas em extraordinária expansão”.³¹ Assim, era de se esperar que o crítico poderia (ou iria vir a) citar “inúmeros” exemplos de valores para/da arte contemporânea. No entanto, sublinha indefinidamente os “fracassos”, o que fica claro com sua definição do artista atual: “O artista inocente de hoje em dia é um diletante que,

²⁹ Id., p. 26.

³⁰ FOSTER, Hal. **Recodificação**: Arte, Espetáculo, Política Cultural. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. p. 54.

³¹ Idem, p. 40.

cercado pela ironia modernista, alardeia alienação como se ela fosse liberdade”.³²

Culpar o artista é o mais seguro para quem está na posição de crítico, mas deveras injusto. BC, talvez por falar de um local ambivalente (ele é um escritor-crítico), em resenha intitulada “A Lição do Diabo”, eleva a voz contra esse tipo de crítica: “raramente os indivíduos discordam do consenso (hoje tão bem representado pelo mercado), por mais injusto, obtuso ou equivocado que este seja (...) em vez de pensar por conta própria, muitas vezes na contramão, o que demanda coragem, bom senso e determinação”.³³

A argentina Beatriz Sarlo, uma das vozes mais disseminadas da América Latina atualmente, sendo lida por várias “áreas”, na medida em que lê vários fenômenos da cultura, apresenta em “Cenas da Vida Pós-moderna” uma posição mais sensata, porque menos polarizante. A partir de uma extensa análise de um dos meios de comunicação de massas mais difundidos no presente – a televisão –, assim como de suas leis, afirma que seu maior valor é exatamente a repetição do mesmo; e para a variada repetição do mesmo, o *zapping* possui um papel fundamental, já que é através do controle remoto que o usuário comum exerce seu poder de liberdade. Vale pensar que este “poder de liberdade” já é controlado na sua ilusão de um “controle remoto”, sendo essencial a muitos (senão todos) fenômenos da indústria cultural. Mas a quem se refere esse usuário comum “controlado”? “Deleitar-se com a repetição de estruturas conhecidas é prazeroso e tranquilizador (...) tanto para as culturas populares quanto para os costumes das elites letradas”,³⁴ afirma a autora com propriedade, ao “experimentar” o controle das imagens televisivas a que se refere, assumindo um local de devoração crítica do fenômeno. Toda sua argumentação, entretanto, a respeito do *zapping*

³² Id., p. 44.

³³ CARVALHO, Bernardo. A lição do diabo. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 05 fev. 2000.

³⁴ SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 2. ed. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 63.

serve para mostrar sua posição contrária aos intelectuais que opõem elitismo (no sentido de moderno, vanguardista) ao que ela define como um “neopopulismo advindo dos encantos da indústria cultural”.³⁵ Segundo ela, é preciso aprender-se a trabalhar com a variedade com que a arte opera: “cultura de massas, grandes tradições estéticas, culturas populares, a linguagem mais próxima do cotidiano, a tensão poética, dimensões subjetivas e privadas, paixões públicas”.³⁶

Trabalhar com a variedade artística não é estritamente homogeneizar a arte em termos valorativos, mas, ao contrário, é destituir a importância mesma de se atribuir valor estético³⁷. Conclui-se pela dessacralização da arte e a instauração do relativismo estético, com ênfase em um pluralismo cultural. Dessa forma, afirma Sarlo: “Ninguém poderá ser condenado por suas idéias estéticas, mas em compensação ninguém terá os instrumentos que permitem comparar, discutir e validar as diferentes estéticas”.³⁸ E para a ideologia do “quanto mais melhor”, que caracteriza a lógica do mercado, paradoxalmente, esse cenário torna-se favorável.

Através da análise da sociologia da cultura, Sarlo chega ao ápice de todo o questionamento tratado até então:

se as certezas elaboradas pelos artistas e pelos filósofos entraram em crise porque, vista de perto, qualquer legitimidade estética se desdobra numa luta por legitimidade social; se a problemática da representação estética e sociedade, a dinâmica do novo e o próprio projeto das vanguardas foram explicados pelas leis que regem a competição entre artistas e pelas lutas para impor definições institucionais da arte; se o relativismo valorativo pode ser considerado a única

³⁵ Idem, p. 65.

³⁶ Id., p. 126.

³⁷ Sarlo faz uma analogia interessante para se entender esse processo. A exposição e aceitação da obra-mictório de Marcel Duchamp seria a efetivação da teoria institucional sobre a obra de arte: “O artista fez o objeto com sua visada estética e não há nada no objeto que possa ser considerado estético por seus valores intrínsecos; na verdade, o mictório pretende liquidar para sempre esses valores. A convencionalidade da arte atingiu o seu limite quando o valor ficou colado ao gesto de escolha [e aqui, entram o *zapping* e BC, ao escolher os objeto que analisa], e a obra não admite outro fundamento que não as relações institucionais (...)” (Id., p. 144)

³⁸ Id., p. 145.

crença forte que passa da modernidade para a pós-modernidade, então: existe outro lugar, além do mercado, onde se possa pensar a instituição de valores?³⁹

E a conclusão derradeira, infelizmente, é a de que não há outro lugar onde se possa pensar a instituição de valores; o mercado, assim, é a sua lei (que institui valores), e o âmbito onde é possível pensá-la. Isso não significa que não existam artistas e críticos que ergam suas vozes em favor desse ou daquele valor estético (e por isso criam seus pequenos cânones); nem que não o façam sem interesses próprios. Em parte, é por isso que, diante da opressão editorial, muitos escritores ficcionais optam por desenvolver, paralelamente à atividade literária, a atividade de críticos – essa é, aliás, uma entre tantas outras características da modernidade: veja-se o agenciamento cultural levado a cabo por Baudelaire, Pound, Octavio Paz, Borges, Haroldo de Campos, e atualmente, Bernardo Carvalho, entre outros tantos. Somado ao fator mercadológico, o descontentamento com avaliações das quais podem e costumam ser vítimas, o escritor-crítico trata de produzir sua própria crítica a fim de, desde a função-leitor, produzir seus próprios contra-valores; além de garantir certa “proteção”, já que direciona constantemente seu projeto ficcional àquilo que valoriza no texto crítico. É o que se constata, por exemplo, na resenha "Em arco-íris, Pynchon entrelaça real e imaginário", na qual BC, após emitir um conceito acerca do termo paranóia, que é tema constante de seus romances, faz um comentário que relaciona a paranóia com o esforço pela criação do inusitado, de novos mundos.⁴⁰

Ou ainda, enaltecendo a questão do novo, na resenha “Coletânea de contos retoma autêntico policial” – gênero ao qual, de certa forma, também se dedica, BC elogia James

³⁹ Id., p. 152.

⁴⁰ CARVALHO, Bernardo. Em Arco-íris, Pynchon entrelaça real e imaginário. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 10 ago. 1998. Se esse relato de Pynchon, segundo BC, força relações inusitadas sob as aparências e com isso elimina qualquer possibilidade do acaso, em movimento contrário, BC, em seus relatos, serve-se do acaso, paradoxalmente, para justificar as conexões inusitadas que o paranóico faz a partir das aparências, como será visto no capítulo 2. A velada auto-crítica positiva está, nesse caso, na valorização da temática da paranóia e das possibilidades que ela propicia.

Ellroy – “um mestre do estilo” – por esse autor, mesmo “construindo um mundo muito pessoal, e de certa forma inverossímil, e lançando mão de um extremo humor auto-reflexivo, (...) ainda deixa ao leitor o julgamento final sobre o eventual alcance existencial de sua obra.”;⁴¹ ou seja, quem conhece a obra literária de BC, logo percebe o jogo do auto-referenciamento (como uma forma velada de marketing), insinuado através da aposta na autenticidade e originalidade de textos alheios e, sobretudo, na valorização dada ao imaginário como suplementar à obra.

Preocupado, exatamente, com a literatura diante do “império do marketing”, esse crítico se pergunta: “De que vale viver (e escrever sobre literatura) se não for para se arriscar e se aventurar no desconhecido?”.⁴² A resposta mostra a dificuldade em se falar de arte desvinculada da mídia, dada a influência das massas e da globalização, e que de acordo com a perspectiva sociológica, a “inovação” não passaria de uma tentativa de enquadrar-se no cânone da época, ou seja, participar lucrativamente do mercado. Nesse cenário do barateamento da literatura, BC, ainda na mesma resenha, acena: “É lógico que nada é tão simples, e em arte são sempre as exceções, os casos individuais, que contam, e nunca as regras opressoras detectadas e combatidas pelas teorias sociológicas generalizantes”; ou seja, para o escritor-crítico, a literatura é refratária às várias determinações e continua sendo “a linguagem que resiste à linguagem usual, da simples comunicação”, algo que, apesar de não servir para nada, e, “por isso mesmo, (...) ensina a não se contentar com as ofertas, com o que existe”.⁴³

De uma forma geral, percebe-se que BC considera, como valores imprescindíveis

⁴¹ CARVALHO, Bernardo. Coletânea de contos retoma o autêntico policial. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 28 maio 1998.

⁴² CARVALHO, Bernardo. ‘Amor’ é esquisito como tudo o que ousa em inovar. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 18 abr. 1998.

⁴³ CARVALHO, Bernardo. Para que serve a literatura?. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 07 ago. 1999.

a qualquer literatura: a novidade, a artificialidade, a subjetividade, a impessoalidade, a capacidade inventiva enfim, tudo o que transborda os cânones “mercadológicos”. Leyla Perrone-Moisés⁴⁴, pesquisando textos de crítico-teóricos modernos (mais especificamente Pound, Eliot, Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Haroldo de Campos, Michel Butor e Philippe Solers), elenca como valores mais citados por esses autores: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade e, por fim, a novidade. Vê-se, portanto, que alguns desses valores ainda persistem, justificando o impasse aqui tratado e, não fosse o mercado um mecanismo de aprisionamento de consumidores e produtores (lembre-se aqui o valor simbólico dos bens e da exclusão de grande parte das pessoas da aquisição desses bens), até que não se deveria lamentar tanto, afinal, o público garantiu a autonomia de escolha e, talvez por isso, a hierarquização também não teria mais sentido. No entanto, como já afirmado, o mercado continua a formar o gosto e a legitimar valores extra-estéticos: “Para os grandes públicos, o mercado e algumas instituições direta ou indiretamente vinculadas a suas tendências substituem, com autoridade semelhante, os prestígios carismáticos tradicionais e aqueles que foram consagrados pela modernidade”.⁴⁵

Raul Antelo, a partir de posições benjaminianas, acredita que é impossível definir valores ou não valores da arte de antemão. Para ele, o “retorno angustioso de certas questões e de seus impasses – tal o caso dos valores – põe a nu, como diz Jean-Luc Nancy, até que ponto estamos expostos ao impossível e como essa contingência nos confere condição humana, e por esse mesmo motivo, inesgotável”.⁴⁶ Assim, ao se julgar a arte, restaura-se o “fetiche” da

⁴⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁴⁵ SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 2. ed. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 155.

⁴⁶ ANTELO, Raúl. Valor e Pós-crítica. In: **Valores**: Arte, Mercado e Política. Org(s). Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002. p. 146.

originalidade da mesma, já que se faz emergir a não-arte, como uma negatividade necessária para se pensar o impossível. Em Benjamin existem duas posições eticamente possíveis: politização comunista da arte e estetização fascista da política, ambas regidas por um regime estético que confronta dois modelos de historicidade, a saber:

Uma história evolutiva, historicista, pautada por rupturas, e uma história circular, hiper-historicista, construída através de reinterpretações. Aposta [Benjamin] assim a um futuro artístico que é, ao mesmo tempo, um futuro da política. Trata-se de um futuro que, ao enfrentar-se com o presente da não-arte, não deblatera nem esconjura a nova barbárie, porém, remete diretamente ao passado, a seu caráter inacabado e virtual, para assim potencializar a ação a partir da impotência comprovada. Portanto, é paradoxalmente em função do dado anestético que se abre a discussão acerca do que se passa e que, ao passar, atua, vindo a configurar o atual da arte.⁴⁷

Tomando uma posição bastante similar à de BC⁴⁸, já mencionada em parte, conclui Antelo:

Quer me parecer, entretanto, que em graus diversos de discriminação com relação a essas tendências [o autor refere-se à emergência de uma universalidade concreta pós-nacional ou global e a primitiva resistência de uma universalidade concreta do Estado-nação], recorta-se ainda uma universalidade do ideal, a do regime estético, que permanece como um excesso imanente que motiva uma incessante insubordinação contra a hierarquia dada. É nessa orientação que me posiciono.⁴⁹

Percebe-se a relação de semelhança entre esses autores no sentido de que ambos lêem a modernidade atendendo ao paradoxo do novo que, conforme definição de BC, consiste em reconhecer/afirmar uma identidade nova (não-original, porém em busca de novos sentidos) através de um repertório já reconhecido. Essa proximidade fica bastante clara quando se têm em vista, por exemplo, os dois usos da alegoria sugeridos por Raúl Antelo

⁴⁷ Idem, p. 148.

⁴⁸ Aliás, Antelo cita um trecho de BC, nesse mesmo artigo, em que o escritor-crítico coloca o que acredita ser o paradoxo do novo, a partir do que Antelo conclui: “a paradoxal contemporaneidade do novo, reside em sua anoriginalidade” (Id., p. 149)

⁴⁹ Id., p. 157.

(informações ainda não publicadas, proferidas na segunda aula, ou conforme denominação mais pertinente, no segundo Seminário do curso “O retorno do real e as políticas do presente”, em 1^o de abril de 2003). Segundo ele, hoje, podem-se ler dois tipos de modernidade, ou melhor, dois perfis da modernidade, denominadas pelo intelectual de “modernidade pedagógica” e “modernidade acéfala”. Do lado da primeira, ter-se-iam, como a frente de pares antitéticos, a *nomos*, a Lei (e com ela o Estado, a Verdade, a Instituição), o direito, o acúmulo (*pecuniae obediunt omnia*, de Erasmo). Do outro lado, opondo-se a esses elementos e sendo, portanto, o verso desses pares antitéticos, respectivamente, a *anomia*, a ausência da Lei (logo, a ausência do Estado, da Verdade e a falência da Instituição), a violência pública, o dispêndio (*usus peculiae ipsius* – São Tomás de Aquino). O paradoxo desse sistema, que é também um dos paradoxos da modernidade, é justamente o fato de que o *nomos* precisa da anomia; a Lei, de sua ausência; o acúmulo, do dispêndio; o direito, da violência pública e assim por diante.⁵⁰ Acrescentar-se-iam, como mais dois exemplos de pares antitéticos, a questão do valor e do contra-valor e da matéria e da anti-matéria, funcionando os mesmos dentro dessa mesma lógica.

Toda essa explicação acerca dos usos da alegoria convergem para a imagem que o intelectual costuma usar para aludir ao lugar em que se está hoje – “Estamos no olho do furacão”, afirma em recente entrevista ao “Diário Catarinense”.⁵¹ O poder dessa imagem deve ser pensado, hoje, colocando-se a crítica atual (ou ao menos a que vale a pena para esse autor) como o “olho do furacão”, já que essa é a metáfora dos principais valores de sua atuação: movimentar-se, com voracidade, não respeitando fronteiras (geográficas, espaciais, temporais,

⁵⁰ Completa ainda esse autor, que a modernidade pedagógica estabelece um cânone, estabelecendo, portanto, hierarquia, obedece à lógica da metáfora da biblioteca, da forma; enquanto a modernidade acéfala não hierarquiza, desconhece o centro, obedece às lógicas do arquivo e do informe.

⁵¹ ANTELO, Raúl. Na cadeira de Drummond. **Diário Catarinense**. Caderno de Cultura. Florianópolis, 02 mar. 2003. [entrevista a Dorva Rezende]

jurídicas, políticas etc.); girar em torno de um centro – o vazio de dentro do furacão – que, por sua vez, também gira e desloca-se incessantemente; através desses movimentos, já que se é olho, olhar e, sobretudo, não só intervir no que olha como deixar-se intervir pelo que é olhado, como faz o furacão com tudo o que encontra pela frente.

A concepção estética (e política) que BC faz da arte, dada a retomada incessante da quebra de limites, a qual aparece, entre outras, sob a forma da fragmentação do eu; da ausência de nomes próprios de lugares, personagens e até de partes de seus textos (como ocorre em “Teatro”, de 1998), movimentação constante – dentro e fora de seus relatos – das personagens, mudanças de pontos-de-vista, focos narrativos, narradores e do próprio gênero textual, enfim, parecem desenhar a desterritorialização de quem, por estar/ser no/o “olho do furacão”, vale a pena ser pensado. Juntando-se a esses todos motivos concretizados na sua literatura, BC chama para si as palavras de Saer, proferidas em uma entrevista, em 1981, que ecoam às de Silviano Santiago, escritas com dez anos de antecedência e aqui já citadas:

Um escritor não pode se definir por um elemento exterior à práxis da escrita. O escritor é um homem que possui um discurso único, pessoal, e que não pode pretender, ao que me parece, assumir nenhum papel representativo. Um escritor só representa a si mesmo. (...) Os dados extra-artísticos, nacionalidade, extração social, 'espírito do tempo', influências culturais etc., são completamente secundários. Os verdadeiros criadores só representam a sua época se eles a contradizem.⁵²

E conclui, ainda nesse relato, que:

Saer mantém viva a idéia de que literatura é, antes de mais nada, invenção, um esforço de participar de forma ativa do real, recusando-se a ser simplesmente subjugada por ele. Seus livros são fruto dessa tomada de posição por uma liberdade radical da arte, na busca de um alargamento dos sentidos e de outras possibilidades de percepção. O que faz dele não só um dos grandes, mas um dos últimos escritores vivos.

⁵² CARVALHO, Bernardo. Saer passa a escrever na Folha. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 08 out. 2000.

Um outro argentino, Daniel Link, faz uma crítica aguda do espaço contemporâneo, e parece que bem acertada, no sentido de que, de certa forma, é o que faz BC ao retomar (além dos valores modernos já mencionados), por exemplo, o *modus operandis* da crítica de um surrealista como Salvador Dali (refere-se aqui ao seu método da Paranóia-Crítica, sobre o qual fala o seguinte capítulo). Ou seja, nas palavras de Link, que responde à questão sobre em que ciclo estar-se-ia, atualmente:

Desde alguns anos se fala em um "neomodernismo". Não sei com certeza se a categoria serve para avaliar nosso presente, mas em todo caso me parece que os últimos instrumentos tecnológicos, como a internet, despertaram possibilidades de experimentação estética imprevisíveis. Gosto de pensar que vivemos uma etapa em que certos vanguardismos retornam, mas isso talvez se deva a uma certa nostalgia de minha parte. Além disso, creio que vivemos um momento suficientemente crítico, que vai além do debate entre o velho e o novo. Estamos acostumados a etiquetar tudo com o prefixo "pós" (pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-estruturalismo, pós-nacional, etc...), o que, em definitivo, obscurece nossa capacidade de compreender o presente. Tanto no que se refere à política como à estética, prefiro apostar no futuro: tenhamos mais "neo" e menos "pós".⁵³

Quanto ao acréscimo do par antitético, matéria e anti-matéria, são devidas algumas explicações. Está-se pensando, com isso, na idéia do átomo⁵⁴, mas não na sua concepção antiga, como possuidor de uma estrutura e de uma imagem, mas sim na sua acepção moderna, ou seja, observando o que têm trazido de diferente os mais avançados estudos no campo da física quântica. O átomo já foi mencionado por Deleuze e Guattari, em

⁵³ LINK, Daniel. Os vanguardismos estão de volta. Entrevista à Cláudia Nina. **Jornal do Brasil**. Seção Idéias. Rio de Janeiro, 04 jan. 2003.)

⁵⁴ Não é em vão, portanto, que Deleuze e Guattari tenham mencionado (e circunscrito em seguida), em “Mil Platôs”, que o “átomo antigo, de Demócrito a Lucrécio, sempre foi inseparável de uma hidráulica ou de uma teoria generalizada das fluxões e dos fluxos.” (p. 199); e ainda, mais adiante, já nas conclusões, tenham aludido a uma “máquina abstrata-Einstein” (p. 228), posto que foi somente através da teoria desse cientista, que indicou o relativismo de espaço e tempo, que se puderam descobrir fissão e fusão nuclear, por exemplo. Ter advindo daí a bomba atômica, é outro caso; ou melhor, é outro uso da alegoria.

“Mil Platôs”, só que de maneira circunscrita⁵⁵. Ao fazê-lo, ou seja, ao circunscreverem sua “metáfora” ao átomo antigo, o que se crê ser feito deliberadamente⁵⁶ (talvez a título de melhor adequação da metáfora ao modo de pensar que propõem), passam por cima de descobertas posteriores, sobretudo no que tange à divisão do átomo (do grego, *a* – não, *tomo* – divisível) e de sua forma. A Física Moderna, mais especificamente em um de seus campos, denominado mecânica quântica, além de comprovar algumas inferências dos antigos com relação ao átomo e sua dinâmica, em uma tentativa de desmaterializar a matéria, vem desmascarando algumas “verdades”. Não caberia aqui explicar detalhadamente essas novas máscaras que hoje se adotam, mas alguns apontamentos fazem-se pertinentes, tendo-se em vista o domínio da arte. Por exemplo: entre essas “verdades” desmascaradas, sobretudo devido à comunicação entre a intuição e a lógica dos filósofos-cientistas antigos com a experimentação dos modernos, a qual “cria” um outro “estado de realidade”, destacar-se-iam: 1. o átomo não poderia mais ser representado por uma imagem-objeto, e sim, por uma imagem da ação; 2. quanto à forma, que era pensada como circular, tanto do átomo como do elétron, estariam sendo refutadas graças à interpenetração de elétrons em diferentes átomos (o que geraria a sobreposição e logo, a impossibilidade de verem-se os limites do átomo). Passa-se, portanto, a pensar a forma do informe (a lógica do *como se* substitui à *do que* se compõe o mundo); 3. adotar a noção de átomo como entidade simbólica e não absoluta, cujos “estados” estariam intrinsecamente ligados ao seu movimento – nesse sentido, isso significaria entender espaço e tempo em conjunto, cindidos; e, 4. experiências sobre a movimentação dos elétrons, antes vinculada à noção de trajetória – e portanto a uma

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**. Coord. e Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro :Ed. 34, 1995. v. V.

⁵⁶ Inclusive porque, em “Lógica do Sentido”, texto que precede a esse, Deleuze parte de considerações acerca do átomo como visto pelos epicuristas e, portanto, circunscreve aqui, o átomo com conhecimento de causa.

relação de causa/efeito única e determinada –, comprovaram a impossibilidade de se determinarem, simultaneamente, a posição e a velocidade de um elétron (é o chamado “Princípio da Incerteza”, do físico Heisenberg, de 1927, segundo o qual, “According to our customary intuition [we attributed to the electrons the] same sort of reality as the objects of our daily world... In the course of time this representation has proved to be false [because the] electron and the atom possess not any degree of direct physical reality as the objects of daily experience”.⁵⁷ Ao que na física quântica definiu-se como incerteza, na teoria da literatura insurge como a noção de indecibilidade, filtrada da reflexão, em vários lugares, de pensadores como Roland Barthes e Jacques Derrida.

Todas essas hipóteses acerca do átomo não fazem nada além de tentar explicar o visível (real) através da complexidade do invisível (somente imaginável). Ora, não é isso o que procura fazer um escritor-crítico? Ou melhor, por segurança: Não é isso o que procura fazer Bernardo Carvalho? E retomando Deleuze e Guattari:

Qual movimento, qual impulso nos conduz para fora dos estratos (*metaestratos*)? Certamente, não há razão para pensar que os estratos físico-químicos esgotem a matéria: existe uma matéria não formada, submolecular. Tão pouco os estratos orgânicos esgotam a Vida: o organismo é sobretudo aquilo a que a vida opõe-se para limitar-se, e existe vida tanto mais intensa, tanto mais poderosa quanto é anorgânica. E do mesmo modo ainda, há Devires não humanos no homem que atravessam por todos os lados os estratos antropomórficos. Mas como atingir esse “plano”, ou antes, como construir esse plano, e traçar a “linha” que nos conduz a ele? É que, fora dos estratos ou sem os estratos, já não temos formas ou substâncias, nem organização nem desenvolvimento, nem conteúdo nem expressão. Estamos desarticulados, já nem parece que os ritmos nos sustentam. Como a matéria não formada, a vida anorgânica, o devir não humano poderiam ser algo além de um puro e simples caos? Ao mesmo tempo, todos os empreendimentos de desestratificação (por exemplo, extravasar o organismo, lançar-se num devir)

⁵⁷ MELEIROS, Alessandra. **Representações Imagéticas dos Modelos Teóricos para a Estrutura da Matéria**. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/pgmultimeios/pesquisa/a_meleiro/texto.htm>. Acesso em: 01 abr. 2003. (De acordo com nossa usual intuição [nós atribuímos aos elétrons o] mesmo tipo de realidade do que os objetos de nosso mundo cotidiano. No passar do tempo essa representação provou-se falsa [porque o] elétron e o átomo não possuem graus de realidade física direta como os objetos da experiência cotidiana.)

devem primeiro observar regras concretas de uma prudência extrema: qualquer desestratificação demasiado brutal corre o risco de ser suicida, ou cancerosa⁵⁸, isto é, ora se abre para o caos, o vazio e a destruição, ora torna a fechar sobre nós os estratos, que se endurecem ainda mais e perdem até seus graus de diversidade, de diferenciação e de mobilidade.⁵⁹

À condição de situar-se no olho do furacão, associa-se aqui o átomo e seus efeitos, com a diferença de que, se o primeiro só existiria enquanto forças sustentassem-no, o segundo não só está incessantemente exposto a uma dinâmica de forças como também é constituinte delas. Os átomos podem atravessar, não só a Terra, mas o Universo inteiro sem causar nenhuma colisão, de modo que praticamente não existem limites ou barreiras para eles.⁶⁰ Está-se muito próximo do que Antelo afirma no texto “Valor e pós-crítica”, ao elaborar uma fuga possível para o impasse do valor:

À diferença do universalismo, o princípio de verossimilhança crítica pós-literária, disseminando a noção de pluralidade, afasta-se assim da unanimidade do ‘grande texto’ e assenta-se, pelo contrário, na dinâmica das forças. Sob o ponto de vista pós-crítico, na medida em que toda força mantém uma relação essencial com outras forças, a força é intrinsecamente plural. Não faz sentido, em consequência, pensá-la em singular, como obra-prima ou cânon insuperável: a força é o poder de um sujeito soberano, mas é também o objeto sobre o qual esse domínio é exercido. Nesse sentido, uma força é sempre uma relação entre forças, portanto, uma pluralidade. Essa pluralidade, enfim, faz com que toda força sempre seja afetada por outras, daí que a vontade de poder, o desejo de cada força possa se tornar objeto exclusivo de atenção para si própria, possa ser traduzido como a intenção ambivalente de poder ser afetado e, ao mesmo tempo, afetar as outras forças.

⁵⁸ Qualquer semelhança com os efeitos da bomba atômica não é mera coincidência. Sabe-se que esta só explode quando de seu mecanismo é extraído um dispositivo de controle (como barras de cádmio, por exemplo, que promovem a adesão dos nêutrons lançados em velocidades inimagináveis ao núcleo atômico), capaz de manter o sistema equilibrado. Portanto, “qualquer desestratificação demasiado brutal corre o risco de ser suicida, ou cancerosa”. [Grifo meu]

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**. Coord. e Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro :Ed. 34, 1995. v. V. p. 217. [grifos meus]

⁶⁰ E, nesse sentido, não foi à toa que Heisenberg, o físico nuclear alemão, reconhecido com o Prêmio Nobel em 1927, tenha enfrentado o terrorismo ideológico de outros físicos, também alemães (cujo principal representante também fora agraciado com esse prêmio, em 1905, Plillip Lenard) engajados à causa nacional-socialista. Surgia então, em meados da década de 30, uma guerra política entre as “abstrações da Física Moderna” (como os opositores os chamavam), de Heisenberg, mas também de Hahn (quem de fato descobriu a fissão nuclear) e Einstein (discriminado como “o verdadeiro protótipo do pensamento judeu degenerado”) e a então chamada “Física Alemã”, ou ainda, “Física Ariana”. [HEISENBERG, Elisabeth. **A vida política de um homem apolítico**. Trad. Ingeborg Fleckenstein. São Paulo: Ars Poética, 1995. p. 43.]

Criticar e avaliar, em consequência, é experimentar e problematizar outras forças.⁶¹

Ao contrário do que possa parecer, após esses abruptos apontamentos sobre o átomo, deve-se ressaltar que ainda se sabe muito pouco sobre sua origem (tem-se tentado, a esse respeito, descobrir sobre o que já é chamado de “plasma”, que seria a então matéria universal – e se isso for possível e a “verdade” persistir, poder-se-ia dizer que o poeta Augusto dos Anjos, com sua crença na substância única universal, é mais um dos tantos “pais” da Física Quântica). Ou seja, quer-se, com isso, dizer que não se pode, ainda, afirmar sobre a “naturalidade” dessa força-onda chamada átomo, de modo que o considerar um artifício é também possível.

Cercando-se de tais considerações sobre o resenhista BC, é impossível não o ver como um jornalista-radical: considerando-se a ética do jornalismo, que ao menos por princípios morais, deveria ter como fundamento uma “boa informação”, BC é na maioria das vezes e ao menos nesse sentido, um jornalista (além de radical, e por isso mesmo) “anti-ético”. Quando se lê uma de suas resenhas, podem-se encontrar informações sobre o autor (apesar de em geral ele mesmo avisar de antemão que é um tanto empobrecedor aos olhos do crítico, em uma espécie de auto-censura⁶²), sobre os fatos (sejam de filmes, de livros, de exposições artísticas etc), o que revela sua faceta de jornalista “comportado”; mas se encontram, em graus de relevância infinitamente maiores, reflexões acerca dos objetos por ele olhados que extrapolam os limites do “bom jornalismo”, e que respondem à uma lógica do *como* (*como* foi feito esse livro – ou esse filme, essa exposição – a ponto de denunciar tal estrutura de poder,

⁶¹ ANTELO, Raúl. Valor e Pós-crítica. In: **Valores: Arte, Mercado e Política**. Org(s). Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002. p. 153.

⁶² Em se tratando de análise literárias, algumas mínimas informações são imprescindíveis, sob o risco de, na sua total ausência, perder-se o objeto de vista – o que, paradoxalmente, na fabulação literária de BC adquire valor positivo.

tal estrutura política?). Nesse sentido, é mais impossível ainda não dar ouvidos aos ecos de Walter Benjamin, o que aqui se faz via Susan Buck-Morss, quando ela procura responder, bebendo no filósofo, o que é arte política:

(...) revertamos a equação sugerindo que a arte é – ou deveria ser – a continuação da política por outros meios – meios que nunca são meramente instrumentais, mas sempre, como a ética, como um fim em si mesmos, por que os meios importam como fim em si mesmos, a arte nunca poderá ser reduzida em informação. A representação nunca é transparente. Os meios da arte, responsáveis por sua opacidade, são sempre parte da informação, a parte mais importante, a parte mais *política*. Esta parte justifica o poder atordoante da arte, e sua impotência.⁶³

Seria um tanto exaustivo, para não dizer injustificável mesmo, ficar denunciando o que recém se chamou de “ecos” (são tantos os sons...); aliás, foi também por isso que se separaram, do restante das resenhas analisadas neste trabalho, alguns trechos. Mas não custa dar alguns exemplos. Entrevistando (ou melhor, discutindo com) Décio Pignatari, BC coloca, diante da, no mínimo, indelicadeza de Décio – que afirmara não haver nenhum escritor entre os contemporâneos capaz de inspirar-lhe uma leitura, tornando BC um fantasma na vida real–, que a publicidade não mostra “o ambiente cultural das massas”, mas sim “o fabrica”, concluindo, na afirmação seguinte: a publicidade é o motor do consumismo; graças a essa “fabricação social” que não se dá visibilidade às idéias não-majoritárias. Ora, não se deve ler aqui uma defesa das minorias (e aqui BC parece estar de acordo com o sociólogo Bauman, segundo o qual, conforme já citado, ninguém faz frente, ninguém abre os caminhos para sucessores – como sugere a origem etimológica de *avant-garde* –, apesar de BC por vezes se opor a “teorias sociológicas generalizantes”); e tampouco se deve tomar “a rota fácil da política identitária, que versa meramente os binarismos opressor e oprimido, seja enquanto

⁶³ BUCK-MORSS, Susan. What is political art? [O que é arte política?] Trad. Ana Luiza Andrade In: ANDRADE, Ana Luiza (Org.). Dossiê: Leituras benjaminianas. **Revista Grifos**. Chapecó: Argos, 2001. p. 26.

definidos em termos de classes, de sexos, raças ou culturas”⁶⁴, BC repete incansavelmente que não lhe cabe representar ninguém a não ser ele próprio (o que também se vê de uma forma velada, falando de Piglia na resenha), mas não deixa de ver nisso uma “responsabilidade pelo mundo como existe hoje”, porque afinal, apesar de desconfiar da capacidade da maioria do público massificado consumidor de cultura mas não de arte (como fica claro quando se refere ao público consumidor de literatura no Brasil na resenha “Amor”, livro de André Sant’anna: “a despeito da mediocridade e da cegueira ambiente”⁶⁵), BC, ao menos até agora, ainda não parou de escrever (depois do recorte que se fez para este trabalho, ele já publicou mais dois romances, “Nove Noites” e “Mongólia”).

Ou ainda, quando BC identifica, “na onda de biografias, romances, e filmes históricos, um ponto chave para a análise que deseja elucidar o funcionamento da cultura de massa contemporânea”, e com isso mostra saber de uma relação de identidade forjada entre a massa e sua “representação cultural” (que, conforme Walter Benjamin, é um sintoma da irrupção do fascismo). E, mais claramente do que isto, em “Para que serve a literatura”⁶⁶, quando afirma a literatura, via Paul Valéry, como “o oposto da cultura de massas: a arte como excessão”, como “o único caminho” a ser seguido por uma “literatura de verdade” diante da insatisfação com o que existe.

E pecando pelo excesso, mas pela última vez: percebe-se a presença de Benjamin (sem, no entanto, em nenhum momento, BC conceder-lhe o mérito – ou seja, marcando uma presença que se dá pelo anonimato) na construção teórica do conceito por ele formulado de “agoridade”, desvendada através da crítica que BC desenvolve a partir da história do jogo falacioso de um jornal que manda um texto de Machado a algumas editoras brasileiras,

⁶⁴ Idem., p. 23.

⁶⁵ CARVALHO, Bernardo. Nem o sexo salva. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. São Paulo: 11 dez. 1999.

⁶⁶ CARVALHO, Bernardo. Para que serve a literatura?. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 07 ago. 1999.

também ocultando-lhe a autoria, a fim de “desmascarar” intenções puramente mercadológicas, o que acaba por revelar, segundo BC, não a incapacidade de reconhecimento do grande Machado de Assis, grandeza a qual BC não nega, mas sim a incapacidade de ler o Machado de hoje, ou seja, o Machado antes do Machado; e com isso, a impossibilidade de surgir a novidade não-majoritária na arte, quando se tomam como concepções estéticas aquelas determinadas por pontos de vista mercadológicos. Ou seja, conforme se viu, BC faz uma leitura sincrônica sobre a diacronia. E por aí se poderiam arrolar tantos outros exemplos possíveis, mas que de forma alguma “atualizariam” as resenhas.

Se literatura não é informação, como tantas vezes repete BC, como se pode afirmar que ele, partindo de uma espécie de notícia geral, estaria a fazer arte e não puro jornalismo? Somente se se participasse de um lógica semelhante à de Walter Benjamin quanto ao que se pode entender de sua arte política, ou seja, procurando encontrar, na escrita literária/libertária de BC, um prolongamento da política. Acredita-se ter encontrado um funcionamento político da arte, muito semelhante em Roland Barthes, quando, especificamente, ele distingue “informação” e “notícia geral – ou *fait divers*”: “Eis um assassinato: se é político, é uma informação, se não o é, é uma notícia.”⁶⁷. Partindo do princípio de que tanto a informação geral quanto o “*fait divers*” não necessariamente são estranhos à realidade contemporânea, Barthes constata a necessidade de diferir esses tipos de textos pelas suas estruturas. Assim, a distinção estaria na relação que ambos apresentam: a única forma de definir um assassinato político, e é por isso que se trata de uma informação, dá-se mediante a observação de acontecimentos nomeados na vida real, ou seja, que não só lhe precedem como a ele fornecem uma estrutura anterior, “política” – de

⁶⁷ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 57.

modo que não passam de termos manifestos que prescindem de estrutura. Já o “*fait divers*”, ao contrário, seria “a informação total, ou mais exatamente, *imane*nte”⁶⁸, que possui uma estrutura fechada graças a presença de sempre e, no mínimo, duas notações – conforme as relações que se estabelecem entre essas notações, que podem ser de causalidade ou coincidência, portanto, ter-se-iam dois tipos estruturais para o “*fait divers*”. Sobre eles, no entanto, preferiu-se detalhar apenas quando das análises dos relatos, no capítulo seguinte; fica-se aqui apenas no apontamento que reabrirá esta série Benjamin-Barthes-BC: o deslocamento e a refuncionalização do *fait divers* na literatura de BC levam a uma arte política (obviamente, apartidária).⁶⁹

Não se pode negar, ainda, uma filiação para BC, como aponta essa “carga genética”: sejam em graus de parentesco de graus diversos, pais, avôs, irmãos, Murilo Mendes, Osman Lins, Guimarães Rosa (embora se trata de uma filiação que se dê às avessas, na passagem do excesso de signos roseano à concentração em BC), Clarice Lispector, Borges, Piglia, enfim, com grande potencial para uma futura descendência direta, sempre que surgir alguém preocupado em defender o direito de existência da arte fora do âmbito mercadológico, desvinculada de quaisquer funções de uso, sejam eles ideológicos ou publicitários. E finalmente, para dar início ao capítulo seguinte, conclui-se que, se o ser (no caso, o escritor-crítico) é um aglomerado infinito de átomos, que por sua vez são identificados com o nada; a linguagem (do que o ser não passa), por conseguinte, só se pode traduzir no vazio. Procura-se, a seguir, mostrar (não se deveria poder dizer isso, ao menos não neste trabalho) *como* BC põe seu desejo em movimento nos relatos, ou seja, *como* ele potencializa a paronomásia,

⁶⁸ Idem, p. 58.

⁶⁹ Aliás, as resenhas de BC aqui delineadas revelam uma estrutura (e poder-se-ia dizer até uma política) coerente com a estrutura que adquire a Ilustrada, quando nessa seção BC desempenha sua faceta de editor. Concepção que, por trás de uma aparente irresponsabilidade dos críticos, denotam ao contrário, uma posição apolítica, não ideológica.

entendida aqui como um para além do nome, o método paranóico-crítico de Dali, e introduz, em uma estrutura típica do texto jornalístico – a estrutura da notícia, tal como a define Roland Barthes, a partir do “*fait divers*”–, variantes que acabam por desestabilizar tanto o gênero policial, quanto algumas noções canonizadas, como as da Lei, da estrutura narrativa, do sujeito e sua identidade, de nação/nacionalidade etc.

2 PARONOMÁSIA, PARANÓIA E O CHOQUE DOS SENTIDOS

É difícil negar: na leitura de uma obra ou outros documentos da cultura, a mente inclina-se a interpretações. Ela declina interpretações. E não é só Baudelaire que sente uma “rara delícia” associada à cólera e à curiosidade dada sua incapacidade de definição diante da obra de Richard Wagner.¹ Só não se pode esquecer jamais que qualquer leitura, qualquer interpretação/intervenção será sempre uma mediação. Diante da persistência da “crise de perceptibilidade”, conforme já apontaram agudas análises de Walter Benjamin², a dificuldade de compreensão causada no público em geral pela leitura dos textos de BC já é um sintoma

¹ “A partir [...] do primeiro concerto, fui possuído pelo desejo de penetrar mais a fundo na compreensão dessas obras singulares. [...] Minha volúpia tinha sido tão forte e tão horrível que eu não podia me abster de querer retornar a ela incessantemente. No que eu havia experimentado, entrava, sem dúvida, muito do que Weber e Beethoven já me haviam feito conhecer, mas também algo de novo que eu me achava incapaz de definir, e essa incapacidade causava-me uma cólera e uma curiosidade associadas a uma rara delícia. Resolvi me informar do porquê e transformar minha volúpia em conhecimento.” (BAUDELAIRE, Charles. Richard Wagner e “Tannhauser” em Paris. Edição bilíngüe. Trad. Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1990. p.43-45. In: MORAES, Marcelo Jacques de. O crítico e o poeta. **Revista Cult**. Ano VI. Número 73. p. 53.)

² “A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado; mas o ‘olho defensivo’ que rechaça as impressões, ‘não se entrega a devaneios acerca de coisas remotas’. Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestético dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de *anestésica*. Nesta situação de ‘crise na percepção’, já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata e treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a ‘perceptibilidade’.” (BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia** – Revista de literatura. UFSC: Ilha de Santa Catarina, ago.-dez. 1996. n. 33. p. 23)

diagnosticado, pode-se pensar, também pelo filósofo alemão, quando escreve o memorável artigo “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em 1935-36, ao concluir acerca da recepção dos quadros pelo público massificado: “Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo”.³

Para saborear BC, no sentido em que sabor associa-se a saber, contra a indigestão que tende a causar em leitores desavisados, é preciso ter um movimento de ataque-defesa simultâneo: não acreditar em tudo o que se lê, criar sempre outras alternativas de leitura. É o papel que Barthes, em “Crítica e Verdade”, reivindica para o crítico (mas que se lê também, leitor):

(...) o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las: ainda uma vez, se há na obra um significado “escondido” e “objetivo”, o símbolo não passa de um eufemismo, a literatura é apenas disfarce e a crítica apenas filologia. É estéril reduzir a obra à pura explicitação, pois então não há *imediatamente* mais nada a dizer, e a função da obra não pode ser a de fechar os lábios dos que a lêem; mas é quase igualmente vão procurar na obra o que ela diria sem o dizer e supor nela um segredo último, que descoberto, nada mais deixaria a acrescentar: por mais que se fale da obra, resta sempre, *como no primeiro momento*, linguagem, sujeito, ausência.⁴

Por mais que se fale a respeito de uma obra (a função da obra não pode ser a de fechar os lábios dos que a lêem...), será sempre uma fala marginal, uma fala paralela – o que coloca qualquer discurso em um processo de redobramento infinito (nesse sentido, cada leitura é um novo romance). Ou uma perífrase, como diz Barthes ainda nesse mesmo texto:

Certamente, a crítica é uma leitura profunda (ou melhor: profilada), ela descobre na obra um certo inteligível, e nisso, é verdade, ela decifra e participa de uma interpretação. Entretanto o que ela desvenda não pode ser um significado (pois esse significado recua sem cessar até o vazio do sujeito), mas somente cadeias de

³ BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: _____. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 188.

⁴ BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 226.

símbolos, homologias de relações: o “sentido” que ela dá de pleno direito à obra não é mais, finalmente, do que um novo florescer dos símbolos que fazem a obra. Quando um crítico tira do pássaro e do leque malarmeanos um “sentido” comum, o do *ir e vir*, do *virtual*, não está designando uma última verdade da imagem, mas somente uma nova imagem, ela própria suspensa. A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase.⁵

Descobrir, lá pelas tantas, algo que jamais se cogitara como alternativa de desenlace e conexão dos fragmentos nos relatos de BC é uma espécie de tratamento de choque, que, conforme Walter Benjamin, citado por Susan Buck-Morss, é “a essência mesma da experiência moderna”.⁶ Em “Aberração”, “As Iniciais”, “Os Bêbados e os Sonâmbulos”, “Onze”, “Teatro” e “Medo de Sade” não há um mistério central a ser desvelado, nem revelação para os pequenos mistérios; mas existe o acaso (aliás, muitas de suas personagens tentam incansavelmente abolir o acaso, mas nunca o conseguem). Revelações completamente insuspeitas, surpresas, chocam o leitor, desencadeando todo um processo de releitura: mesmo que na maioria dos casos, a conclusão a que se chega é a de que se joga com uma lógica do ilógico (aliás, essa é outra obsessão das personagens). Ou talvez, mais adequado seria se pensar em uma tentativa de comprovação de uma realidade inabalável: a total impossibilidade da comunicação. Um leitor menos atento, ou nos termos de Benjamin, *anestesiado*, com concentração e memória viciadas, emparedadas, por exemplo, dificilmente reconstituiria essa teia narrativa de trás para frente, que é forma mais usual apresentada por BC. Há, inclusive, quem pense seus textos como meros fragmentos, o que é um ingênuo engano. A linha narrativa é tênue, talvez em algumas ocasiões BC tenha inclinado demais a linha, nos termos

⁵ Idem.

⁶ “Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm o seu correspondente em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire.” (BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia** – Revista de literatura. UFSC: Ilha de Santa Catarina, ago.-dez. 1996. N. 33. p. 23)

de Deleuze; mas nunca a ponto de rompê-la – suas histórias são emaranhadas, têm forma de espirais (e por isso a repetição é uma marca tão latente); a teia narrativa que as tece é a paranóia, e só irá tirar algum proveito, mesmo que seja para pura diversão, como quer o próprio autor, quem se dispuser a entrar nesse jogo paranóico, de busca de respostas para as quais, em muitos casos, mais do que formas falsas, sequer existem questionamentos. É também, uma tentativa de romper com uma lógica binarista de causa e efeito, na qual não existem saídas que não fossem (pré)vistas. Ou ainda, para usar outra interface dessa mesma questão, que lhe é inclusive precedente, pode-se pensar que BC escreve sempre por “pequenos caminhos, sem que em parte alguma exista uma estrada principal”, como diz Lacan no seu estudo sobre as psicoses⁷, apresentando ao seu público uma metáfora para a atribuição de significações, a partir da qual conclui:

A estrada principal é assim um exemplo particularmente sensível do que lhes digo quando falo da função do significante enquanto ele polariza, engancha, agrupa em feixe as significações. Há uma verdadeira antinomia entre a função do significante e a indução que ela exerce no agrupamento das significações. O significante é polarizante. É o significante que cria o campo de significações⁸.

A serviço da literatura, ao que parece, BC está em busca do que tanto fascinou Jorge Luiz Borges, ou seja, ele quer provar mais e mais a potência do falso, e para tanto, usa-se dos artifícios da metaficção e da paranóia como maneira de fazer proliferar sentidos. Possivelmente, por acreditar que não há mesmo nada a não ser um fundo vazio em toda linguagem, mas que, paradoxalmente, é essa mesma linguagem vazia que sustenta, como não se cansa de repetir BC em suas resenhas, uma forma de se viver no mundo de hoje. A

⁷ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; [versão brasileira de Aluisio Menezes]. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 327.

⁸ Idem, p. 328.

construção do terreno ficcional de BC funda-se num plano instável⁹ (aliás, é o que ocorre com todos os textos), já que são tecidos de linguagem. “Ora o que eu queria era que me mostrasses, se fosses capaz, as coisas mesmas de que tais palavras são sinais.” – pede Santo Agostinho a seu filho Adeodato, no diálogo de “O Mestre”, escrito após o batismo deste, em 389. Diálogo este que, conforme o próprio BC lembra em resenha que faz ao livro¹⁰, tem uma inspiração neoplatônica e, portanto, mostra que “as palavras não são as próprias coisas que elas pretendem significar”, sendo a linguagem insuficiente e tautológica, inferiores à realidade, e que só significam para quem já as conhece. BC conclui, ainda nessa resenha: “É a descrença na linguagem dos homens, descrita pelo texto, que permite, aos que têm capacidade para tanto, ver o livro em si, num sentido que se tornou fundamental para a literatura moderna, como a própria ação do pensamento e não apenas a representação daquilo de que ele fala”.¹¹ E dessa imanência que a literatura formula, conclui-se que, mais do que representação de um belo, a literatura é uma forma de pensar sublime.

E isso norteia a obra ficcional de BC, ou seja, a procura do que ele chama de “desautomatização” dos sentidos. Voltando um pouco ao parágrafo anterior, quanto às palavras só significarem algo para quem já as conhece, parece pertinente (já que se está falando sobre teorias da linguagem) entrar no seminário proferido por Jacques Lacan, em 16 de novembro de 1955, quando ele recém começara a sua introdução à questão das psicoses. Nesta oportunidade, Lacan utiliza-se de um exemplo bastante elucidativo quanto à convenção dos significados:

Gostaria de insistir. Quando vocês dão um tapa numa criança, pois bem, isso se compreende, ela chora – sem que ninguém reflita que nada em absoluto a obrigue a

⁹ Imagens como a de textos labirínticos sem paredes costumam ser-lhe associadas.

¹⁰ CARVALHO, Bernardo. O jogo do pensamento. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 11 mar. 2000.

¹¹ Idem.

chorar. Lembro-me do garotinho que, quando recebia um tapa, perguntava – *É um carinho ou uma palmada?* Se lhe dissessem que era uma palmada, ele chorava, isso fazia parte das convenções, da regra do momento, e, se fosse um carinho, ficava encantado. Aliás, isso não esgota a questão. Quando se recebe um tapa, há certamente muitas outras maneiras de responder a isso do que chorando, pode-se revidá-lo, e também dar a outra face, pode-se também dizer – *Bata, mas escute.* Uma imensa variedade de seqüências se apresenta, as quais são negligenciadas na noção de relação de compreensão tal como a explicita o Sr. Jaspers.¹²

Na medida em que em “O Mestre”, de Santo Agostinho, chega-se à conclusão de que a palavra de Deus fala a verdade pelas coisas mesmas (ou seja, ela não representa, mas é), a partir de Lacan desdobra-se a idéia de que a palavra não representa o sujeito, mas é o sujeito¹³. Lacan potencializa o delírio psicótico (entre os quais está o paranóico) como uma alucinação verbal resultante de quem prescinde de um significante primordial (ou seja, uma estrada principal), e vê-se transeunte de redes de estradas não principais, mas que, mesmo vagamente, de certa forma indicam uma direção. Revisitando o caso Schreber, de Freud, Lacan identifica a falta desse significante na função de procriação (e não no medo da castração, como viu Freud), mais especificamente na função *ser pai*:

Nas neuroses, é a significação que por um tempo desaparece, eclipsada, e vai aninhar-se alhures, enquanto a realidade vai agüentar bem o rojão. Tais defesas não são suficientes no caso das psicoses, e é na realidade que aparece o que deve proteger o sujeito. Este situa fora o que pode suscitar nele a pulsão instintiva, contra a qual se trata de fazer frente.

É evidente que o termo realidade, tal qual é aqui utilizado, é inteiramente insuficiente. Por que não ousar dizer que o mecanismo para o qual se apela é o *id*? – pois que se considera que ele tem o poder de modificar e de perturbar o que se pode chamar de a verdade da coisa.

Segundo o que explicam, trata-se para o sujeito de proteger-se contra as tentações homossexuais. Ninguém nunca se ocupou em dizer – Schreber menos que os outros – que de repente ele não via mais as pessoas, que a própria face de seus semelhantes machos era, pela mão do Eterno, recoberta por um manto. Ele sempre os via muitíssimo bem. Consideram simplesmente que ele não os via por aquilo que eles verdadeiramente eram para ele, a saber: como objetos de atração amorosa.

¹² LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; [versão brasileira de Aluisio Menezes]. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 15.

¹³ E daí, que não é a coisa que gera o conceito, mas sim o contrário, como fica bastante claro quando o autor “define” arco-íris e meteoro, nesse mesmo estudo.

Não se trata portanto do que se chama vagamente de realidade, como se fosse a mesma coisa que a realidade das muralhas contra as quais batemos com a cabeça, trata-se de uma realidade significativa, que não nos apresenta simplesmente botaréis e obstáculos, mas uma verdade que se verifica e se instaura por si mesma como orientando esse mundo, e introduzindo os seres, para chamá-los pelo nome deles.

Por que então não admitir que o *id* é capaz de escamotear a verdade da coisa? Mas também podemos pôr a questão em sentido inverso, ei-la: que se passa quando a verdade da coisa falta, quando não há mais nada para representá-la em sua verdade, quando por exemplo o registro do pai está em falta? O pai não é simplesmente o gerador. Ele é também aquele que possui de direito à mãe, e, em princípio, em paz. Sua função é central na realização de Édipo, e condiciona o acesso do filho – que é também uma função, e correlativa da primeira – ao tipo da virilidade. Que se passa se uma certa falta se produziu na função formadora do pai?¹⁴

Como se vê, o que é afirmado aqui é uma “realidade significativa”, que mostra a relação de determinação com o mundo de significações oferecendo-lhe as coisas como nomes. Em BC, esse jogo significativo (mais e menos do que um conjunto de significações), cria idênticos, desloca identidades, reposiciona funções-pai. A pergunta que se procura fazer, então, ao analisar os romances de BC deve tentar responder a essa questão, ou seja, o que falta¹⁵, o que desencadeia o delírio? O que torna as personagens paranóicas? Mas não se está, aqui, querendo fazer uma clínica, afinal, não se pode confundir os objetos, nem reduzir as artimanhas de BC a uma patologia; contenta-se com perceber o fenômeno tal como ele se dá na sua dimensão de coisa significativa.

Salvador Dali, entretanto, já realizava essa leitura não-patológica ao pensar a paranóia no campo da criação surrealista, na forma de um “delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática – *Atividade paranoico-crítica: método espontâneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos*

¹⁴ LACAN, Jacques. **O seminário - Livro 3**: as psicoses. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; [versão Brasileira de Aluisio Menezes]. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 231.

¹⁵ Além, obviamente, do significado mesmo das palavras.

delirantes”.¹⁶

Dali constata que, no momento em que pintava seus quadros, nem ele próprio era capaz de atribuir-lhes significado, que “es tan profundo, complejo, coherente e involuntario, que escapa al simple análisis de la intuición lógica”.¹⁷ Diante desse impasse, o pintor cria um *modus operandis* de análise, o qual chama de Método Paranóico-crítico. A atividade desse método, como ele explica,

organiza y objetiviza de manera exclusivista las posibilidades ilimitadas y desconocidas de asociación sistemática de fenómenos subjetivos y objetivos que se nos presentan como solicitudes irracionales, a favor exclusivo de la idea obsesiva. La idea paranoico-crítica descubre por medio de ese método unos ‘significados’ nuevos y objetivos de lo irracional, traspasa tangiblemente el mundo mismo del delirio al plano de la realidad.¹⁸

As imagens delirantes dos surrealistas, para Dali, são uma prova da inserção objetiva dessas no “plano de realidade”, elas materializam concretamente aquilo que a experiência racional não dá conta, desconhece, ainda que se possam pensar essa “realidade” como um lugar de retorno diferente marcado já pelas associações insólitas do delírio. Portanto, Dali vê nos mecanismos internos do fenômeno paranóico uma possibilidade de criação de acasos objetivos.¹⁹ E é nesse ponto que ele encontra em Lacan o aparato teórico que articula o funcionamento e a dinâmica, como ele próprio confessa, de seu método:

Al contrario de las nuevas intervenciones razonantes coercitivas de naturaleza tal que permita suponer cualquier otra intervención de la idea de sistematización sobre los contenidos delirantes, la consideración del mecanismo paranoico como fuerza y poder que actúa en la base misma del fenómeno de la personalidad, de su carácter ‘homogéneo’, ‘total’, ‘súbito’, de sus características de ‘permanencia’, de ‘crecimiento’, de ‘productividad’ inherentes al hecho sistemático, no hace sino

¹⁶ DALI, Salvador. Trad. castellana de Gloria Martinengo. Si. Barcelona, Caracas, México: Ariel, 1977. p. 23.

¹⁷ IDEM, p. 20.

¹⁸ Id. p. 24. [grifos meus]

¹⁹ “La actividad paranóico-crítica es una fuerza organizadora y productora de azar objetivo”. (Id., p. 23)

confirmarse de manera rigurosa cuando se lee la admirable tesis de Jacques Lacan: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la Personnalité*.²⁰

O delírio paranóico constitui em si mesmo uma forma de interpretação. Dali propõe uma mudança de atitude dos próprios surrealistas, que numa primeira fase centravam-se passivamente nos sonhos, no automatismo psíquico puro, no onirismo experimental, na análise dos objetos de funcionamento simbólico, no ideografismo instintivo, etc, procedimentos esses que eram agenciados à luz da psicanálise. Essa mudança de atitude refere-se, portanto, a uma negação da ordem do racional e de seus modos de ação, sistematização do dado com a reafirmação dos seus sentidos prévios: nem interpretar, nem intervir, apenas associar o heterogêneo. Muita dessa conceituação em torno do método paranóico-crítico em arte, no caso de BC, relaciona-se à questão do crime, da busca e do suspense, o que vincula, ver-se-á, de forma transgressora, seus romances com o gênero policial, no sentido em que vai ocupar os vazios do modelo.

Tendo-se em vista que, em BC, o valor não está no que se diz, mas sim em como se diz, parece lógico entender que em seus romances o modelo é sempre traído, eles fogem, por exemplo, ao modelo de romances policiais clássicos, do tipo em que vigoram sempre duas histórias que não possuem nenhum ponto em comum, a saber, a história do crime (do que realmente ocorreu) e a história do desvelamento desse crime, de sua investigação, cada qual no seu tempo, apesar de se colocarem sobrepostos na narrativa; a primeira, necessariamente, no passado, pois tem que ter havido um crime, para o qual se nomearam assassino(s) e motivo(s), e a segunda, no presente, no ato mesmo em que é contada. Nos romances policiais clássicos, conforme adverte Todorov²¹, o acento está no que é contado, a história em si, no

²⁰ Id., p. 35. [grifo meu]

²¹ Todorov, Tzvetan. Tipologia de la novela policial. In: LINK, Daniel. (compilador) **El juego de los cautos**: La literatura policial – de Poe al caso Giubileo. 2. ed. Buenos Aires: La marca, 1992. Colección Cuardenillos de géneros. p. 45-51.

seu valor de sentido. Tampouco BC emoldura seus relatos dentro do gênero da chamada “novela negra norte-americana”, também conhecida como “*thriller*”, já que esse tipo de gênero pressupõe a existência, na narrativa, somente da segunda história, ou melhor, as duas histórias encontram-se fundidas, com a primeira na segunda, sendo dada relevância ao modo como se apresenta a narrativa – a história do crime e o enigma existem, mas se unem à ação de contar a história. A curiosidade que leva o leitor a desvendar o crime do romance policial clássico, no caso da “novela negra norte-americana”, é substituída pelo suspense – a prospeção toma o lugar da retrospectiva, destituindo o espaço da memória –, e na medida em que isso acontece, não vale mais a lógica do efeito e sua(s) causa(s), mas sim ao contrário, porque algo está sempre por acontecer. Bem verdade que Todorov faz ressalvas quanto à possibilidade de coexistirem²², em determinados momentos e produções, alguns aspectos desses dois gêneros que, para ele, surgiram, respectivamente, no período entre as duas grandes guerras e após a segunda guerra mundial. Dentro da perspectiva estruturalista, Todorov classifica esse gênero misto, surgido da manutenção e/ou do abandono de alguns aspectos dos romances policiais clássicos e das “novelas negras norte-americanas”. Surge então o chamado “romance de suspense”:

No es sorprendente que entre esas dos formas tan diferentes haya podido surgir una tercera que combina sus propiedades: la novela de suspenso. De la novela de enigma la novela de suspenso conserva el misterio y las dos historias, la del pasado y la del presente; pero rechaza reducir la segunda a un simple descubrimiento de la verdad. Como en la novela negra, es la segunda historia la que ocupa el lugar central. El lector está interesado no sólo por lo que ha ocurrido sino también por lo que va a ocurrir más adelante, se interroga tanto sobre el porvenir como sobre el pasado. Los dos tipos de interés se encuentran, pues, reunidos aquí: la curiosidad

²² E felizmente que isso aconteceu: “la reflexión literaria de la época clásica, que se interesaba más en los géneros que en las obras, manifestaba además una tendencia penalizante: la obra era juzgada negativamente si no obedecía de manera cuidadosa a las reglas del género. Esta crítica buscaba, pues, no solamente describir los géneros, sino también prescribirlos: la barrera de los géneros precedía la creación literaria, en lugar de sucederla. (...) La gran obra crea, en cierta medida, un novo género, y, al mismo tiempo, transgrede las reglas hasta entonces vigentes de otro.” (Idem, p. 46)

de saber cómo se explican los acontecimientos ya pasados; y el suspenso también (...).²³

Seria apressado e redutor, entretanto, dizer que BC faz “romance de suspense”; porque, de certa maneira, classificar, nomear, implica impor limites e, por isso mesmo, envolve um ato autoritário, talvez inevitável em algum ponto das práticas discursivas. Aliás, talvez fosse até mesmo um equívoco, porque como afirma Derrida, “un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia”²⁴. Mas além da questão da autoridade, classificar os romances de BC, inclusive quanto a serem ou não policiais, o que até então não se havia colocado em dúvida, por exemplo, já é uma contradição com tudo o que o autor propõe, que é exatamente o contrário da afirmação de gênero. Até porque, se nem sempre seus romances trazem um crime real; a forma como os narradores de BC atuam não é nada discreta e imperceptível, como nos romances policiais clássicos; suas histórias nada têm de solidez (contrariando um dos maiores autores da “novela negra norte-americana”, Raymond Chandler, para quem, além do mistério, o romance policial de valor deve originar-se de uma história sólida²⁵), já que falam sempre sobre coisas banais, e o quanto mais banais melhor, porque “jogam” mais suspeitas no leitor, que está sempre à espera, afinal de contas, do que o livro irá dizer, ficando preso à narrativa e, na maioria dos casos, passando a também investigar os acontecimentos com mais atenção, porque atrás do excesso de banalidades, afinal, “deve haver alguma coisa”, algum motivo, algo que justifique tantas voltas que o texto dá. Não é à toa que o leitor sente-se, amiúde, enganado.

²³ Id., p. 50.

²⁴ DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: LINK, Daniel. (compilador) **El juego de los cautos**: La literatura policial – de Poe al caso Giubileo. 2. ed. Buenos Aires: La marca, 1992. Colección Cuardenillos de géneros. p. 9.

²⁵ CHANDLER, Raymond. Cartas y escritos inéditos – Apunte sobre la novela policial. In: LINK, Daniel. (compilador) **El juego de los cautos**: La literatura policial – de Poe al caso Giubileo. 2. ed. Buenos Aires: La marca, 1992. Colección Cuardenillos de géneros. p. 42.

Colocar em dúvida o fato de os romances de BC serem mesmo policiais não é de um todo despropositado, tendo-se em mente a lógica do pensamento de Michel Foucault, por exemplo, segundo a qual esse tipo de romance deve sua origem à maneira que as classes populares detentoras de matérias-primas, máquinas e instrumentos – ou seja, detentoras daquilo que, associado ao trabalho proletariado, seria capaz de fornecer-lhes lucro em fins de século XIX – encontraram para resguardar suas riquezas diante do proletariado. Segundo essa lógica, a propagação de casos de crimes violentos seguidos do seu desvelamento e das conseqüentes punições assustaria aqueles, não detentores do poder. Assim, de atuação semelhante ao que fez a religião católica com suas idéias de pecado e culpa, a origem da literatura policial estaria ligada a uma ação moralizante rigorosa²⁶. E em termos de função moralizante, pode-se afirmar contundentemente que os relatos de BC são uma nulidade; afinal, como fica claro no capítulo inicial deste trabalho, a graça da literatura para BC, se é que ela tem alguma, é justamente não possuir nenhuma função.

Bertold Brecht, em texto de 1973²⁷, acredita que a posição dos intelectuais como objetos e não sujeitos da história é o tipo de reflexão que a novela policial pode colocar em prática com fruição. Não é em vão, portanto, a sensação que causa a leitura dos romances de BC, sobretudo quanto à observação de suas personagens, que parecem se deixar atravessar

²⁶ “A partir do momento em que a capitalização pôs nas mãos da classe popular uma riqueza investida em matérias-primas, máquinas e instrumentos, foi absolutamente necessário proteger esta riqueza. Já que a sociedade industrial exige que a riqueza esteja diretamente nas mãos não daqueles que a possuem mas daqueles que permitem a extração do lucro fazendo-a trabalhar, como proteger esta riqueza? Evidentemente por uma moral rigorosa: daí esta formidável ofensiva de moralização que incidiu sobre a população do século XIX. Veja as formidáveis campanhas de cristianização junto aos operários que tiveram lugar nesta época. Foi absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto separando nitidamente o grupo dos delinquentes, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos. Donde o nascimento da literatura policial e da importância, nos jornais, das páginas policiais, das horríveis narrativas de crimes.” (FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 14 ed. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p. 132.)

²⁷ BRECHT, Bertold. De la popularidad de la novela policíaca – El compromiso en Literatura y arte. In: LINK, Daniel. (compilador) **El juego de los cautos**: La literatura policial – de Poe al caso Giubileo. 2. ed. Buenos Aires: La marca, 1992. Colección Cuardenillos de géneros. p. 33.

pela história – não são elas que constroem o enredo, mas este que as atropela, incorporando-as. Quem sabe não exista aí uma grande metáfora (embora BC não seja muito fã delas) da vida moderna, em que o homem, mesmo pensando-se o controlador, na verdade é apenas controlado pela vertigem do tempo?

O fato de BC ser um jornalista – graduado em fins dos anos 80, talvez ajude a compreender onde está a raiz do que ele faz em literatura: BC transpõe para a literatura uma modalidade de texto jornalístico definido por Roland Barthes como o “*fait divers*”, que é justamente de onde ele tira estruturas possíveis para seus relatos, constituindo uma rede: paranóia-gênero policial-*fait-divers*.²⁸ Conforme Barthes, em capítulo específico sobre a estrutura do “*fait divers*”, intitulado “Estrutura da Notícia”²⁹, a notícia em geral, o “*fait divers*”, “procederia de uma classificação inclassificável, seria o refugio desorganizado das notícias informes”, ou melhor, seria, ainda conforme esse autor, uma “informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes”.

BC tem predileção pelos casos que se incluem entre os insignificantes e faz de sua escrita uma matriz produtora de significações para esses mesmos fatos. Assim, uma vez impressionado com um “*fait divers*” qualquer, escreve um relato inteiro. Ora, mas isso não seria novidade nem digno de sublimação, afinal, quase todo escritor o faz. A validade não está, não se pode esquecer, portanto, na “fábula” criada, e sim no “fabular”. Pense-se, por exemplo, na tarefa de escrever “Medo de Sade”, que foi um livro encomendado pela Companhia das Letras. O mais óbvio seria fazer do Marquês de Sade uma personagem, deixá-la agir por si só. Ao contrário, BC apenas insinua sua presença através de uma ilusão (a voz

²⁸ As estruturas possíveis engendradas no “*fait divers*” são exemplificadas quando das análises das novelas de BC.

²⁹ Em francês, *Structure du fait divers*, que não tem correspondente em língua portuguesa, mas que, conforme Leyla Perrone-Moysés, designa a “rubrica sob a qual os jornais publicam os acidentes, os pequenos escândalos etc”. [BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. Coleção Debates. p. 57]

da primeira parte) e da temática, mas tudo o que se aproxima do Marquês de Sade não faz nada além de marcar sua total ausência. E da mesma maneira poder-se-iam pensar sobre os casos reais que vêm a aparecer nos outros relatos, como o pintor, de “Onze”; o caso do seqüestro do casal francês, num aeroporto do Rio de Janeiro, em “Medo de Sade”; o caso do acidente do avião que cai na Baía da Guanabara, em “Os bêbados e os sonâmbulos”; o caso do terrorista, em “Teatro”³⁰, enfim, todos eles lá estão, disfarçados, distorcidos até quase tornarem sua relação original com a realidade invisível. Essa busca pela invisibilidade da relação, evidentemente, dá conta do diferimento essencial entre literatura e jornalismo que BC bem conhece, já que atesta em suas duas atividades.

Acontece, com as personagens e o leitor do texto de BC, um movimento muito parecido com o que se verifica em “Narapóia”, pequena história “lida” por César Aira, em uma revista de nome por ele esquecido (não era a “*Reader’s Digest*”...), sobre a qual ele adverte: “Serei breve, porque a história em si não permite estender-se, e seria injusto pôr-se a fazer interpretações ou comentários que o autor não fez”³¹. Trata-se, mais brevemente ainda, de uma história que relata a paranóia ao contrário, ou seja: existe um paranóico cuja paranóia não é a de se sentir perseguido, mas sim a de perseguir. Indo este procurar ajuda psiquiátrica, logo coloca o médico em situação perigosa; o psiquiatra vislumbra que, com a descoberta e a descrição dessa nova doença, poderia ficar famosíssimo... E logo, ao fazer suas análises de campo, passa a perseguir o “narapóico” – e por ser também ele analisado por outro psiquiatra, esse terceiro também passa a perseguidor, e por também se tratar de psiquiatra e também ter que se submeter à análise de seu estado mental, esse é mais um a ser analisado, sucedendo-se

³⁰ BC confessa, em entrevista a um jornal português: “A minha escrita ficcional não interfere na escrita jornalística e tenho aproveitado nos meus livros histórias de gente a quem entrevistei e que me impressionaram. Olhe, em ‘Onze’, uma delas foi feita a partir de um pintor americano, Jim Rollins, que pintava com sangue de cavalo sobre páginas ampliadas da ‘Tentação de Santo António’, de Flaubert”. [CARVALHO, Bernardo. Disponível em <https://www.expresso.pt/default.aspx?pid=5>. Acesso em 21 mar. 2001]

³¹ AIRA, César. **A Trombeta de Vime**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 29.

ao infinito os casos de paranóia e, ao mesmo tempo, configurando um caso de paranóia não-patológica, conduzida – a exemplo do que se vê nos relatos de BC. É com esse impulso que se originam as análises que ora se iniciam.

Sabe-se que apresentar resumos em trabalhos desse tipo não é nada aconselhável, e que isso certamente põe o signo da redução contra o autor do texto, mas em se tratando de narrativas tão complexas, tão fragmentadas, o resumo acaba por se tornar fundamental: ele é uma peça indispensável para que se possa mostrar como funciona a narrativa, mais do que o que ela diz (embora se saiba que não seria possível reconstituir a estrutura narrativa sem fazer algumas ligações entre os signos do texto). Por isso, optou-se por duplicar aqui, parte dos enredos, ao menos, o mínimo que deles possibilitaram as análises. Busca-se o mesmo intuito de César Aira, quando este resume a sua “Narapóia”, acrescentando-se à questão do resumo, o fato de que o protagonista dessa história, assim como se lêem os protagonistas de BC, saem em busca de um sentido fracassado já na sua origem, determinados a alcançar saída alguma.

2.1 Onze (1995)

A Parte 1 desse romance traz a história de onze pessoas que vão passar um final de semana em uma casa de sítio, na serra do Rio de Janeiro. Brincam de morto-vivo, almoçam, tomam banho de cachoeira, fazem sauna, conversam, contam amores e desamores, e voltam para casa ao domingo. Há uma tensão constante por conta da saída de um casal, Antônio e Dulce, para comprar jornal – eles demoram muito para voltar, deixando todos os demais aflitos. Contudo, nada de mais acontece. O fato mais acidental, mas não central, é Dulce chocada e aflita por ter recebido a notícia de que seu marido era soropositivo.

A narrativa é truncada, parece não fazer muito sentido e em nenhum momento

deixa transparecer um objetivo central – aliás, o próprio encontro dessas pessoas no sítio, ao invés de ser motivo de celebração, parece, ao menos para a dona da casa, a representação do fracasso de suas vidas. O leitor fica perdido ao procurar, no entanto, uma motivação para a história que lê, e simplesmente não percebe alguns detalhes banais – os “objetos imperceptíveis” de Dali – indispensáveis para a conexão das partes seguintes do romance a essa primeira parte. Seria uma metáfora gasta pensá-los como *links*, não fossem esses “objetos imperceptíveis” links às avessas.³² Assim, detectaram-se três motivações (cuja insignificância para o entendimento no contexto em que aparecem fá-las quase descartáveis, ou melhor, invisíveis para o leitor; de modo que adquirem um valor diferencial quando extraídos de seu lugar original) para a continuidade da narrativa, já que a história do jogo de vivo-morto aqui narrada não recebe mais nenhum comentário direto no romance. Tratam-se de outros três conflitos: a ação judicial contra um artista holandês, movida por um jovem estudante de doutorado em História da Arte – ex-marido de uma das presentes no encontro no sítio; o nascimento de um filho bastardo (chamado Pedro) do dono do sítio com a filha da caseira, Marta; e, por último, o desaparecimento de Jorge, primo de Alice, uma jovem que se perturba, no sítio, diante da presença do homem com quem seu marido tivera um caso de anos. Nas partes seguintes, serão desenvolvidos textos justamente sobre esses comentários que por, em geral, terem passado despercebidos, causam uma sensação de se tratarem de outras histórias, “fragmentando” ainda mais a narrativa. Apesar de intitular-se “Os gritos do Rio de Janeiro” (devido aos sons que as personagens da primeira parte acreditam ouvir ao pararem, no caminho de volta do sítio), a Parte 2 da narrativa trata da história do artista, sob o ponto de

³² Em geral, os *links*, nos textos eletrônicos, abrem espaços a outros textos, servindo exatamente para que se acessem outras informações, mas no caso da narrativa de BC, elas apenas anunciam a possibilidade de outras relações a serem estabelecidas, denunciando sua estrutura indeterminada. Assim, os *links*, ao contrário do que se poderia esperar, não especificam uma possibilidade dada, mas funcionam como indeterminantes.

vista de outra personagem, Bernardo – um rapaz que não conseguia ler os artigos definidos e a conjunção aditiva (“o a e o o e o e”). Tal trecho possui uma violência patética, formando um híbrido de humor e absurdo, que faz valer à pena a sua transcrição:

Quando acordei, meu pai se chamava Fábio, minha mãe Beatriz, meu nome era Bernardo, e já era tarde. Fazia um calor dos infernos. Vi que estava na Baixada. Era o mesmo prédio de onde eu ia atirar o meu irmão menor, sete anos depois, quando eu completasse sete anos, porque já tinha gente demais no apartamento de quarenta metros quadrados quando ele nasceu, mesmo sem meu pai, que não era louco de continuar ali, foi embora quando nasceu meu irmão, mas no lugar dele veio o tio, o irmão da minha mãe, e era um alívio quando a polícia aparecia de surpresa, arrombava a porta e a gente ficava seis meses sem ele, eu, minha mãe, minha avó e o recém-nascido, que já era gente suficiente para os quarenta metros quadrados, eu pensava: Que azar, meu Deus, que azar dessa criança! Quando o atirei do apartamento e ele não morreu – que azar, porque quando você nasce ali todos os sofrimentos são insignificantes, mesmo um caco de vidro no olho, um dedo decepado, tudo é normal aos olhos daqueles pais, por mais que você berre, por maior que seja o seu desespero, e ele berrava tanto, à toa –, resolveram me botar na escola, numa outra, mais longe, onde eu passava o dia e tinha que ir de ônibus. Foi aí que descobriram que eu tinha um problema. Demoraram para descobrir. Uns três anos, quando já parecia irreversível. Meu problema é que eu não conseguia ler o a e o o e o e. A professora – a mesma a quem eu tinha respondido que um e um eram onze – chamou minha mãe na escola e disse: Ele não vê os artigos definidos nem a conjunção aditiva – ela falava assim, como uma besta, que era o que tinha aprendido, repetia –, e minha mãe me estapeou na hora mesmo, quando a professora disse conjunção aditiva e ela achou que só podia ser uma coisa muito séria que pedia medidas enérgicas por parte dos responsáveis, achou que era como um roubo, conjunção aditiva, ela entendeu na hora, já estava esperando mesmo por aquilo, eu devia ter roubado alguma coisa da escola, e foi quase um murro de mão fechada (...). (p. 57)

A solução para esse menino, conforme sugere o padre a quem a desesperada mãe apela, é o tal artista – uma espécie de Deus, capaz de dar um sentido à vida de rapazes problemáticos. Entre os meninos alistados a que Bernardo se soma, aparece o filho bastardo do dono do sítio da Parte 1, recuperando nessa história dois daqueles “objetos imperceptíveis” da paranóia-crítica de Dali, e fazendo a ligação das histórias aparentemente tão desconexas.

A motivação da aposta já mencionada é passada pela visão de um crítico de arte, cujas observações acerca da arte do tal artista holandês mal disfarçam a *persona* crítica BC:

Fui um dos primeiros a escrever sobre o trabalho de Kill, o que me transformou naturalmente num especialista. Fui chamado para organizar sua primeira retrospectiva, em Rotterdam. Não é por acaso que presidia aquela mesa. O que mais me atraiu no trabalho de Kill quando o vi pela primeira vez numa galeria inexpressiva foi exatamente a inexpressividade. Aquilo não era arte. E, no entanto, ele dizia que era. Quando começaram a processá-lo, quando o prenderam no Canadá, era o que ele alegava. Eram desenhos, era arte. Nunca entendi se o que dizia era também uma forma dessa arte ou se ele de fato acreditava no que dizia, e nesse caso seria menos sofisticado do que pretendíamos. Não fazíamos – eu e os outros dois ou três críticos que procuravam entender aquele fenômeno – o elogio do cinismo, muito pelo contrário, achávamos que era o contrário, embora, se me perguntassem hoje, já não saberia defender Kill com tanto afinco. Quando digo inexpressividade, estou me referindo ao potencial daquele trabalho de torcer a realidade sem se deixar perceber, ou mesmo quando deixava perceber sua precariedade. Ao contrário da arte conceitual ou outras artes, que precisam ser reconhecidas como arte para causarem algum impacto – pensem em Duchamp, por exemplo –, ao contrário, o trabalho de Kill perdia-se na realidade, era como um vírus injetado na realidade, que ele desorientava mas de dentro, e aquilo me pareceu talvez o caminho para uma nova arte, visto o esgotamento do mercado e da sucessão de novidades que eram produzidas sob o epíteto de obras-primas. (grifo meu, p. 84)

As idéias de “Um vírus injetado na realidade” que levaria, talvez, a um “caminho para uma nova arte” levam a um dos tópicos centrais da arte moderna, como o próprio BC conclui ao resenhar o mestre Santo Agostinho, que é o de ver a literatura moderna, como a própria ação do pensamento³³, constituindo-se nesse sentido em uma máquina de produção de realidade.

Ou ainda, mais nitidamente: “A própria tese do rapaz (...) parece levar à conclusão de que é por não ser onipotente que o trabalho de Kill é fenomenal, é justamente por não poder vencer a realidade que a arte de verdade a desafia, que a beleza desse romantismo está no fracasso”. (p. 86)

A Parte 3, “A Causa”, subdivide-se em seis outros títulos. O primeiro deles, “A fotógrafa”, resumidamente, é a história de uma brasileira, cujos pais a sustentam em Nova

³³ CARVALHO, Bernardo. O jogo do pensamento. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 11 mar. 2000.

York e, com isso, mantêm-se também à distância da filha – uma bêbada e drogada –, que passa a perseguir um jornalista, conterrâneo, com o qual o seu amigo Ronald Sand havia transado. Seu interesse, e é o que acaba se tornando o interesse do leitor, é avisá-lo da possibilidade de ele ter sido contaminado. Ela acaba descobrindo que o tal jornalista, anos antes havia lhe dito, sobre suas fotos, sem subterfúgios, que elas “não captavam a identidade das coisas”. E é o homem por quem durante anos sentiu somente ódio. Obcecada pelo fato de esse jornalista jamais a reconhecer e sequer notar sua presença constante a seguir seus passos, a fotógrafa acaba se interessando pela vida do misterioso jornalista – que vez ou outra gravava trechos que ditava em uma fita cassete. A curiosidade dela é tanta que chega a ir a Frankfurt atrás dele, que precisava ver um amigo no hospital. Toda essa história da perseguição é cortada pelo encontro da fotógrafa com o artista – o mesmo que “recuperava” garotos com problemas de aprendizagem no Brasil, e que a entrega um texto de sua autoria, chamado “Duas Guerras”. Ela acaba não falando com o jornalista sobre a possibilidade da contaminação, frustrando tanto o desfecho do mote dessa narrativa quanto o leitor. A história da fotógrafa é interrompida, ou melhor, atropelada, pelo caso de um dos herdeiros. Não há nomes nessa parte, porque o narrador dela guarda isso como um trunfo: “Por isso, me desculpo, mas não haverá nomes, por favor, sem nomes”. (p. 117)

E o leitor, que já não sabe mais como ligar os pontos, é surpreendido agora por uma história nova, intitulada “Um dos herdeiros”, da qual desconhece qualquer indício sobre o caso desse rapaz. Um tom muito nebuloso envolve o leitor em uma causa comum nos romances de BC, que é a investigação de meios de abalar o sistema financeiro mundial. Assim, há um professor que está preso, mas ao que parece continua a comandar seus seguidores de dentro da prisão, passando-lhes os interesses de sua causa. É um desses seguidores que narra a história como por um espelho:

Veja que não é só aqui não, neste país de merda, que não passa de uma paródia, uma cópia malfeita do resto, e por isso tem aparência tão mais grotesca; é a Itália, veja a Itália, e a França também, toda a hipocrisia dos franceses e dos ingleses também, esses mestres do racismo, sem falar dos alemães, mas a França é um caso exemplar mesmo, eu disse, os que hoje reivindicam a França para os franceses são os mesmos, o mesmo tipo dos que primeiro a entregaram de bom grado aos alemães. Gente fraca de espírito, sem princípios. Veja quando esses imbecis dizem agora que não há mais distância no mundo, com a informática, a sociedade pós-moderna, não há mais distância no mundo, estão confundindo de novo, estão chamando a Europa de mundo, não fazem idéia do que acontece na África ou na América do Sul, querem impor de novo aos outros uma realidade que é apenas européia e dizem que é mundial, dizer que no mundo não há mais distâncias!, que o mundo é pós-moderno se nunca fomos modernos! É mais uma vez o imperialismo do pensamento, mas a verdade nua e crua é que esse pensamento se esgotou e eles não sabem mais o que dizer, repetem qualquer coisa no intuito de manter a dominação e se desesperam quando vêem que não adianta mais, não faz mais efeito, um pensamento fraco, falso, imaterial como eles dizem, dizem que não há mais materialidade porque a materialidade do mundo contradiz o que dizem, nega esse pensamento fraco, sem efeito, retórica de universitários que lutam por uma cadeira cativa numa instituição de prestígio, mas são eles mesmos que definem o que tem prestígio, é o que está de acordo com as normas que eles criaram, o que não se revolta, e acata, que seja só para reproduzir toda a dominação, eu disse. Só que agora estamos cansados de vê-los rodando em círculos com suas idéias falsas, de homens mesquinhos. Todos os políticos e a sede de poder e de dinheiro. Todos eles roubam, porque foram educados dentro dessas sociedades hipócritas, dentro desses centros de prestígios. Toda essa corrupção faz parte do sistema que eles criaram e impuseram o que chamam de democracia, mas é o mesmo sistema de sempre, de toda a história da humanidade, só que disfarçado de justiça. Eles não são melhores que nós ou que a África, não são, eu disse. Eles são o modelo que nós copiamos, porque nos ensinaram a copiar, disseram que era assim, nos disseram para copiá-los e não aos comunistas, que também não prestam, veja só o que havia por baixo, o que eles conseguiram encobrir durante anos e anos, toda a corrupção, os comunistas não prestam nem os capitalistas, eu disse. (p. 118-119)

Há, ainda, as histórias de duas crianças, “Os Órfãos”, cujos pais morrem de Aids após terem sido contaminados com uma relação extra-conjugal entre o marido e um amigo, que fogem da casa da avó, que delas só queria a herança para poder concretizar uma reforma em sua casa; a história dos idênticos – na qual reaparece Jorge, o primo de Alice, como um mendigo nas ruas de Paris, retomando mais um dos comentários banais contados na Parte 1; uma trapaça com seguros de vida de pessoas condenadas a exatos, como se isso fosse possível, seis meses de vida – “O Contrato”; e, por fim, a história dos assassinatos em “O

Aeroporto”, que por coincidências infelizes reúne todas as personagens da segunda e terceira partes diante de balas perdidas dos policiais (na verdade, o alvo era somente o herdeiro), não sobrando mais ninguém. É justamente essa matança que duplica a Parte 1 desse romance. Assim, a série contada na primeira parte tem seu duplo pervertido na série formada na última história da Parte 3, que de certa forma fecha estruturalmente o romance. No lugar do jogo de morto-vivo, sobrepõe-se nesse texto final um jogo de morte mais radical – nele, as personagens morrem “de fato”. A série é identificada não apenas pelo mais óbvio, que seria a coincidência de morrerem exatas onze pessoas; mas pela infeliz marca dos quarenta e nove tiros ouvidos, mesmo número de passos que o vivo, no primeiro jogo, conta antes de trapacear e sair em busca dos vivo-mortos escondidos. A exemplo do que acontecerá em outro de seus romances, “Medo de Sade”, no qual a situação é explícita, em “Onze”, pode-se dizer que há escuridão cínica na primeira série apresentada (cujo jogo que se passa no sítio, acontece à noite) e claridade irônica na segunda (num aeroporto de Paris). O tempo dessa narrativa é muito curto; na verdade, ele se dá no intervalo possível daqueles quarenta e nove passos que se tornam os quarenta e nove tiros que acabam com tudo. E neste sentido, a cena final desse relato acaba por articular a estrutura do *fait divers*, que nos termos barthesianos, pode ser constituída por dois tipos de relação, uma de causalidade e outra de coincidência. Evidentemente, ao tentar sempre desmascarar a lógica da causalidade, as novelas de BC inscrever-se-iam, portanto, nesse segundo tipo:

Encontramos aqui o segundo tipo de relação que pode articular a estrutura do *fait divers*: a relação de coincidência. É primeiramente a relação de repetição de um acontecimento, por mais anódino que seja [os quarenta e nove passos e tiros], que o designa para a notação de coincidência (...) A repetição leva sempre, com efeito, a imaginar uma causa desconhecida, tanto é verdadeiro que na consciência popular o aleatório é sempre distributivo, nunca repetitivo: o acaso deve *variar* os acontecimentos; se ele os repete, é que quer significar qualquer coisa através deles: repetir é significar, essa crença está na origem de todas as antigas mânticas; hoje, é claro, a repetição não chama abertamente uma interpretação sobrenatural;

entretanto, mesmo relegada à categoria de “curiosidade”, não é possível que a repetição seja notada sem que se tenha a idéia de que ela detém um certo sentido, mesmo se esse sentido permanece suspenso: o “curioso” não pode ser uma noção *opaca* e por assim dizer inocente (salvo para uma consciência absurda, o que não é o caso da consciência popular): ele institucionaliza fatalmente uma interrogação.³⁴

Se o “curioso” fatalmente institucionaliza uma interrogação, pode-se agora entender porque não faz o menor sentido tentar ligar, semanticamente ao menos, os acontecimentos com as personagens que jogam vivo-morto e os onze mortos no aeroporto; esse sentido está, na sua origem, suspenso. Dessa maneira, somente se pode ler “Onze” seguindo os preceitos de sua própria lógica interna, apresentada na página 122: “podemos inflamar a ferida, porque da inflamação decorre a cura, e eu repeti a mesma paranóia que, como toda paranóia, tem sempre um fundo de verdade, uma verossimilhança interna, uma lógica capaz de enredar e convencer, mesmo se já estivesse [e talvez se esteja...] falando de fora, da boca para fora, porque era o meu papel e não me passava mais pela cabeça que eu não devia ou devia (...)”.

Inflamando a ferida, quiçá se encontre a relação que de fato se deve procurar em um texto de ficção “policial”, como quer Deleuze, que é a “relação de terceiridade”, em que “No están solo el actante y la acción, el asesino y la víctima, siempre hay un tercero, y no un tercero accidental o aparente como lo sería simplemente un inocente del que se sospecha, sino un tercero fundamental constituido por la relación misma, relación del asesino, de la víctima o de la acción con el tercero aparente”³⁵. E com isso, que não se incorra no pecado de se ficar “falando de fora” (disfarce de ato falho), nem “da boca para fora”, que não pode ser nem o papel da personagem, nem do crítico – por isso se fez essa análise imanente, por assim dizer,

³⁴ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. Coleção Debates. p. 225.

³⁵ DELEUZE, Gilles. *La crisis de la imagen-acción. La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984. In: LINK, Daniel. (compilador) **El juego de los cautos**: La literatura policial – de Poe al caso Giubileo. 2. ed. Buenos Aires: La marca, 1992. Colección Cuardenillos de géneros. p. 38.

de dentro mesmo da obra (lembrando Aira, para quem seria injusto colocar palavras na boca do autor); análise esta que procurou nada mais do que mostrar essa “relação de terceiridade”, a relação mental que os textos de BC costumam colocar em prática, transferindo, na sua estrutura, as ligações para uma instância não explícita, mas inscrita na sua forma peculiar de romance de suspensão.

2.2 Os bêbados e os sonâmbulos (1996)

“Os bêbados e os sonâmbulos” é um romance fruto de uma traição³⁶ – conforme alerta sua própria dedicatória; trata-se da revelação de uma história cujo segredo havia sido prometido a quem, cinicamente, o narrador a dedica. Fica o leitor, então, à procura desse segredo, que é o motor desse relato. É imprescindível levar em conta que, desde o início (embora só se chegue a tal conclusão após a leitura do romance), trata-se de uma busca para a qual o resultado é, indubitavelmente, o fracasso. Afinal, como descobrir a verdade dos fatos tendo-se como fonte de informação mais pertinente, uma pessoa doente, cuja doença tirar-lhe-ia “tão somente” a identidade, trocando-a por uma outra completamente alheia à anterior? E ainda some-se o fato de que quem está atrás dessa verdade (além do leitor), o protagonista também está acometido dessa mesma enfermidade, vendo-se sempre cercado por bêbados e sonâmbulos?

Também dividido em duas partes, o romance traz inúmeras histórias; todas elas, no entanto, infiltradas numa dupla e doentia série. Há um homem, o narrador, ao que parece

³⁶ Na verdade, duas são as trapaças, sendo que apenas a primeira é anunciada de maneira explícita. A outra será retomada mais adiante.

chamado Guilherme (já que um louco assim o chama certa vez, o que o leitor só descobre quando o narrador conta sua impressão sobre sua passagem em frente a um hospício), que se vê numa situação limítrofe: ao saber que sofre de uma doença hereditária cujo sintoma reflete-se na troca de sua identidade, resolve achar as respostas para dúvidas que sempre o atormentaram. Sai em busca, então, da única testemunha capaz de ajudá-lo a entender sua história, e de certa forma mantê-la viva quando ele já não mais pudesse dela lembrar-se. A série, portanto, constitui-se na medida exata e mínima em que há a perda da memória de um e a busca da história do outro – que são o mesmo, assim como o tempo em que acontecem:

Foi só quando ele me disse, com o resultado da ressonância magnética numa das mãos, que era inoperável (os estragos podiam ser ainda maiores no caso de uma cirurgia; era muito arriscado, devia ficar em observação, ver até onde podíamos levar aquele quadro), que tive pela primeira vez a idéia de ir atrás da única testemunha, a mulher que tinha sido entrevistada pelos jornais da época e cuja história passei a vida ouvindo – o que me irritava – desde a morte de meu pai e do meu irmão no acidente, a mesma que depois passaria a me perseguir, minha sombra, a última testemunha de mim mesmo. (p. 14)

Assim como Alice, a do país das maravilhas de Carroll, o narrador tem a troca de sua identidade, de uma forma que ele deixa de ser um no mesmo momento em que se torna outro; na narrativa, ele nunca é, portanto, apenas um, já que o que se mostra é justamente o processo – e esse é indissolúvel de uma constante alternância de identidades vacilantes. Deleuze, em “Lógica do Sentido”, verifica, ao analisar as mudanças de tamanho da personagem Alice, que é “ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos.”³⁷, e ainda, que é a observação dessa simultaneidade que leva a um devir cuja principal propriedade é furtar-se ao presente, e logo, não possibilitando a distinção entre as fases antes e depois de qualquer processo.

³⁷ DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 1.

Deleuze conclui, após suas observações acerca de Alice, que é a contestação da identidade pessoal dela que está em jogo³⁸; e não é preciso esforçar-se para ver que é o mesmo motivo que move o narrador desse romance³⁹.

Portanto, é na busca pela memória, projeto cujo objetivo secundário seria mantê-la resguardada da doença, que se constrói a narrativa, assim como a identidade do outro. Como Alice, o protagonista de BC está imerso em uma série de duplo sentido, que é a afirmação do paradoxo⁴⁰ segundo o qual, diante da impossibilidade da afirmação de uma identidade, nem de outra, somente as múltiplas identidades são admitidas. É interessante notar que é essa, também, a política que BC adota ao editar os textos da “Ilustrada”, da “Folha de São Paulo”; ou seja, ele procura colocar textos com opiniões contrastantes justamente para não impor nenhum saber; e ao mesmo tempo, delegar ao leitor a tarefa de posicionar-se diante das idéias e utilizá-las (ou não), como bem entender; fugindo sempre, portanto, de uma lógica maniqueísta em que existem bom e ruim, certo e errado.

Ainda na primeira parte, há o caso do quadro “Os banhistas ao Sol”, visto na parede da sala da testemunha, que na verdade é o lado direito de um díptico⁴¹, cuja parte complementar fora parar, o que se descobre por puro acaso, bem mais tarde, num museu de Nova York; a história de Helena Filkenstone, a mulher que segurara o então ainda menino, protagonista dessa narrativa, quando do acidente de avião no Rio de Janeiro; a história do

³⁸ “Todas estas inversões, tais como aparecem na identidade infinita têm uma mesma consequência: a contestação da identidade pessoal de Alice, a perda do nome próprio. A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber”. (Idem, p. 3.)

³⁹ E não somente o narrador/protagonista; no primeiro caso analisado pelo psiquiatra a ser repatriado pelo narrador, lê-se sobre um homem que, por ser homônimo de outro e passar a receber cartas endereçadas a esse último, acaba também perdendo sua identidade: “Como se seu nome fosse apenas um curinga, insuficiente para a construção de uma singularidade, de uma identidade, já que servia a muitas, e a qualquer um.” (p. 30)

⁴⁰ Deleuze assim define o paradoxo: “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”. (Idem.)

⁴¹ Conforme o dicionário Aurélio, um díptico era, entre os romanos, uma pequena tábua dupla que se fechava como um livro e, sendo forrado internamente por cera, possibilitava que, com um estilete, ali se escrevesse ou desenhasse.

marido dessa, um psiquiatra que, inexplicavelmente, aparece no Sul do Chile, na cidade homônima de Califórnia, Los Angeles, exatamente um dia depois de um terremoto que abalara esta última. Enfim, para todas essas histórias serão “criadas” coincidências, ou “acazos objetivos”, como se queira, capazes de fazer delas uma teia narrativa significativa – mas incapazes de fornecer-lhes um sentido. Contá-las, no entanto, além de despropositado, seria também destituir qualquer motivação para a leitura do romance. A idéia de unir o díptico percorre essa narrativa do início ao fim, mas tendo-se em mente a concepção de linguagem e literatura de BC, sobre a qual se aprofundará na análise de “Medo de Sade”, entende-se o motivo pelo qual, mesmo sabendo da localização das duas partes (revelação esta que aparece ao leitor notavelmente sistematizada pelos acasos), não há a união dessas partes. Ou seja, essa união seria a unidade, seria a garantia de um saber, de um sentido enfim.

Assim como em “Medo de Sade” e “Teatro”, a segunda parte de “Os bêbados e os sonâmbulos” traz uma revelação não só capaz de trapacear o leitor como também de desnorteá-lo. Nesse romance, porém, há mais do que a aparição do “autor” da parte antecedente como personagem, há um tipo de metalinguagem, evidenciada pelas explicações que o narrador emite acerca de suas escolhas:

Na época, decidi não publicar este manuscrito. Na verdade, deixei-o de lado quando percebi que escrever não o [o monstro] atingia. Não só não era sensível à literatura como leitor, mas também não era permeável a ela como personagem, não era descritível. Parei na hora em que percebi que era inútil, que não acabaria nunca mais, porque nunca o atingiria. Tinha que parar de escrever, se não enlouquecia. Desde o início ele tinha servido para me fazer perder o sentido da literatura. Se continuasse, não escreveria mais nada além daquilo. Ia me consumindo. Assim como agora entendo que quis conhecê-lo a certa altura para parar de amá-lo, também tentei conhecê-lo, entender a qualquer preço o que ele era, para parar de escrever sobre ele, mas continuava escrevendo pra conhecê-lo, o que era uma impossibilidade e um círculo vicioso. (p. 138) [grifo meu]

As palavras grifadas, implicitamente, denotam uma concepção de linguagem em

fina sintonia com a que se lê em “Crítica e Verdade”, de Roland Barthes⁴²:

A linguagem não é o predicado de um sujeito, inexprimível ou que ela exprima, é o sujeito. Parece-me (e creio não ser o único a pensar assim) que é precisamente isto que define a literatura: se se tratasse simplesmente de exprimir (como se espreme um limão) sujeitos e objetos igualmente plenos, por “imagens”, para que a literatura? O discurso de má-fé seria suficiente. O que traz o símbolo é a necessidade de designar incansavelmente o *nada* do *eu* que sou. Acrescentando sua linguagem à do autor e seus símbolos aos da obra, o crítico não “deforma” o objeto para se exprimir nele, não faz dele o predicado de sua própria pessoa; reproduz uma vez mais, como um signo, destacado e variado, o signo das próprias obras, cuja mensagem, infinitamente rebatida, não é tal “subjetividade”, mas a própria confusão do sujeito e da linguagem, de modo que a crítica e a obra dizem sempre: *eu sou literatura*, e que, por suas vozes conjugadas, a literatura nunca enuncia mais que a ausência de sujeito.

Ou ainda, quando se debate para entender o que movia seu personagem, o mesmo que teria gerado toda a narrativa:

Cheguei a pensar que podia ter a ver com matar o pai, mas seria uma explicação primária como ele (como o que ele queria me mostrar – no fundo eu já suspeitava que o que estava me escondendo era muito maior). (p. 126)

É interessante notar que a personagem criada, então, como motivação da narrativa, aparece na primeira parte do romance por acaso – um encontro com o protagonista num aeroporto do Rio de Janeiro, em que lhes é sugerido por uma funcionária dividirem um táxi (já que teriam que fazer o mesmo trajeto). Assim, tanto é descentrado o tópico, por falta de melhor termo, do romance, quanto à função-protagonista. Ou melhor, BC despista o leitor com a história do tumor no cérebro do aspirante do Exército, cegando-o para o que realmente importa. De uma certa forma, como se lê num comentário no mínimo irônico, que joga para o leitor, ao menos para o leitor que ainda não entendeu qual é a principal regra para jogar nessa literatura, uma máscara de palhaço, “o melhor teria sido literalmente morrer de rir, antes de

⁴² BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. Coleção Debates. p. 225.

começar a interpretar”. (p. 115) Afirma-se aqui que o que realmente importa é a personagem do monstro, já que ao que parece, ele funciona como um signo da literatura; ele é a própria ação do escrever literário, já que é o não designável, como fica bem evidente em toda a tentativa frustrada e admitida pelo seu criador (o “escritor” que aparece na segunda parte):

No primeiro dia, quando nos conhecemos, ele também me deu vários socos no estômago, sem, que eu pudesse entender o que significavam, se eram uma manifestação de carinho ou ódio (porque já estava tentando interpretar). Não tenho a menor dúvida de que era a sua maneira de “tocar” os outros, ou retribuir quando era tocado, fosse para o bem ou para o mal. (p. 125)

A semelhança com a citação de Lacan já constante deste trabalho não é uma mera coincidência temática (já que tratam, respectivamente, de tapas e socos). BC, através dessa personagem, infere uma teoria da linguagem e de sua significação, tal como proposta por Lacan e depois por tantos outros assimiladas, entre os quais se mostrou, estão os surrealistas.

O leitor acaba ficando, depois de ler o romance, com o mesmo sentimento do “autor” da primeira parte, ao analisar suas tentativas de entender o monstro que, “verdadeiramente”⁴³, conheceu e amara, sem saber que se tratava de seu irmão: “Não era possível que fosse tão idiota. Eu interpretava sempre, para esconder o óbvio”. (p. 120) e com isso BC retoma sua concepção de literatura como um jogo, tão frisada em suas resenhas e entrevistas, e marca-lhe mais ainda como uma atividade de decepção, conforme define Barthes sobre o jogo da literatura:

Essa espécie de *de-cepção*, de *desapreensão* do sentido explica por um lado que a obra literária tenha tantas forças para fazer perguntas ao mundo (abalando os sentidos assegurados, que as crenças, as ideologias e o senso comum parecem guardar em seu poder), sem entretanto nunca a elas responder (não há grande obra que seja “dogmática”); e, por outro lado, que ela se ofereça a um deciframento infinito, já que não

⁴³ A primeira frase da segunda parte ironiza: “Daqui para frente, tudo é verdade.” (p. 115)

há nenhuma razão para que se cesse um dia de falar de Racine ou de Shakespeare (senão por um abandono que será ele próprio uma linguagem): ao mesmo tempo proposta insistente de sentido e sentido obstinadamente fugidio, a literatura é tão somente uma *linguagem*, isto é, um sistema de signos: seu ser não está em sua mensagem, mas nesse “sistema”.⁴⁴

Nesse jogo, nesse sistema de signos que se abre para o deciframento infinito, a idéia de uma paranóia conduzida é levantada pelo narrador de BC: “A consciência é uma armadilha – um ardil, uma artimanha – que a natureza usa para levar o homem a um objetivo que ela mantém, inversamente, inconsciente”. (p.55), denunciando um jogo de ação mental em que é a mesma consciência que por vezes ofusca os objetivos dos homens, tornando-os meros joguetes, posto que os manipula, inconscientemente. Haveria análise mais imanente da condição humana do que esta? BC percebe, como Susan Buck-Morss lendo a arte política de Benjamin, que o inimigo está muito mais perto do que se imagina – ele está nesse sistema mental – é o próprio ser que ainda acredita na existência de um inimigo⁴⁵.

2.3 Teatro (1998)

Na verdade sou mais sujo do que é possível imaginar. As cartas, que se sucediam, iam compondo uma teoria do mundo pelos olhos de um paranóico. Houve mais cinco atentados, e cinco cartas, com intervalos que variavam entre um e três anos. Cinco cartas que discorriam sobre seu projeto de mundo, mais justo, segundo ele, e possível somente depois de uma transformação violenta do que conhecemos.

⁴⁴ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. Coleção Debates. p. 162.

⁴⁵ “Através do que fazemos cotidianamente – ou deixamos de fazer – este é o modo de construirmos nosso mundo. Nele estamos implicados sem malícia de intenção [por veias artísticas, até inconscientes...]. O ‘nós’ se refere a todos que, mal ou bem, sobrevivem dentro do sistema, o que significa que sem nosso trabalho este não poderia se perpetuar. Se o sistema é o problema, o inimigo está dentro dele. É parte de nós. Sabemos disso, sentimos isso nos ossos. Sabemos que nosso fundo de garantia nos torna beneficiários dos sucessos do capitalismo. Sabemos que a nossa preocupação com os nomes de fábrica e o consumismo permite que a existência de corporações globais explorem o labor de modo global. Sabemos o quanto nosso sucesso pessoal como acadêmicos e produtores culturais alimenta a ideologia hegemônica. Sabemos que as nossas relações pessoais não são o que deveriam ser, que repetimos as convenções limitadoras de nossas relações de mesmo-sexo ou heterossexuais, através do hábito, através da impotência, através do medo” [BUCK-MORSS, Susan. What is political art? [O que é arte política?] Trad. Ana Luiza Andrade In: ANDRADE, Ana Luiza (Org.). Dossiê: Leituras benjaminianas. **Revista Grifos**. Chapecó: Argos, 2001. p. 23.

Foram se tornando cada vez mais extensas e programáticas. Era como se perdesse a timidez conforme ia matando. Os atentados descontraiam o seu raciocínio. Foram reproduzidas por todos os jornais, divulgadas por toda a parte. Não havia ninguém dentro do país – e provavelmente fora também – que não as tivesse lido pelo menos uma vez, não as conhecesse. O “terrorista” tornou-se um personagem virtual na cabeça de todos, um fantasma. Podia ser qualquer um. Seu vizinho. O homem sentado ao seu lado no ônibus. E aos poucos a desconfiança foi se instalando, e os que menos se adequavam às regras, os que costumavam manifestar mais abertamente sua discordância, passaram a ser os mais visados aos olhos persecutórios da massa. Toda a história vem daí, desse novo sentimento desencadeado até mesmo entre pais, filhos, amantes e irmãos.

A idéia das vítimas sempre entrando em suas casas, perdendo os sentidos (a idéia era levá-las a perderem os sentidos) depois de abrirem os pacotes, sujas daquele pó amarelo, solar, caídas no chão, paralisadas, sempre ricos e bem-sucedidos profissionais, empresários, advogados, financistas, publicitários e suas mulheres, uma vez uma secretária, gente de bem, a idéia daquela gente morrendo por funcionar tão bem no mundo em que vivia, tudo isso criou um pânico virtual, contido, que aumentava o ritmo dos batimentos cardíacos sem no entanto deixar transparecer nenhuma mudança. Era uma mudança interior que estava sendo operada e as vítimas não eram obviamente as que morriam. (p. 29) [grifos meus]

O terrorista de “Os Sãos”, primeira parte do romance “Teatro”, de Bernardo Carvalho, é um homem inteligente, de raciocínio claro e lógico, e, ao mesmo tempo, ludicamente, paranóico. Queria acabar com o mal do mundo, ou seja, salvar o ser humano da “rede terrível” que, segundo a sua visão, é a mídia com a sua capacidade de transformar a todos em peças de suas estratégias. Toda a sua contra-estratégia, pode-se dizer, articula-se para provar aos responsáveis pela situação de apatia, de não-reflexão, “os cidadãos”, que não é possível “prever e controlar todo o acaso, aboli-lo, sem que o mundo se torne uma farsa, uma ficção horrível e programada”. (p. 28)

Podem ser abstraídas, a partir desse “Teatro”, auto-declarada ficção da ficção, algumas noções sobre o acaso, a paranóia e o jogo, assim como repensar a própria noção do gênero policial. Parece que, como já dito em relação ao protagonista de “Os bêbados e os sonâmbulos”, assim como o que reina no “País das Maravilhas”, de Lewis Carrol, é justamente a perda da identidade de Alice e o olhar posterior de espanto e procura, conforme insinua Gilles Deleuze em “Lógica do Sentido”, é em busca desta identidade – de um gênero,

no caso –, irremediável e sabidamente perdida que se debate o “Teatro” de BC.

Se o romance policial faz parte de um gênero que discute uma política da verdade e que propõe uma busca dessa, posta está a tarefa – ou o lance de dados especulativo – de reconstruir o(s) sentido(s) possíveis a partir da lógica que sempre parece ser instaurada pelo gênero. Interessa, também, a natureza desse sentido, ou seja, se único ou fragmentário, derivado de determinadas proposições e/ou fatos etc. O término da leitura do romance “Teatro”, entretantes, coloca diante do leitor apenas algumas hipóteses, mas nenhuma verdade absoluta. Nenhum enigma é resolvido, em que pese muito da estrutura da obra recortar elementos policialescos que produzem uma expectativa de solução. Ou seja, apesar de inúmeros enigmas a serem decifrados pelo leitor, não se pode afirmar, sem correr o risco de um equívoco ridículo (o jogo da trama ridiculariza qualquer investida-Sherlock), nenhuma solução absoluta, o que aponta para a composição fragmentária do sentido. De certa maneira, uma lógica determinada do sentido é quebrada, como se escrever fosse armar uma guerrilha discursiva contra os sentidos do mundo, mesmo aqueles mais exóticos, porém inscritos naquela lógica decifratória. O autor impregna, desta forma, o seu texto com uma atitude de paranóia, ao procurar incessantemente um centro que se apresenta vazio; para, além da construção das personagens, enredar o leitor, que resulta no único “detetive” provável dessa ficção indefinida.

Segundo definição extraída de um diálogo das personagens Ana C. e o policial, de “Os Sãos”⁴⁶,

O paranóico é aquele que acredita num sentido. (...) É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre

⁴⁶ A menção das partes se faz necessária na medida em que, aceitando-se a hipótese primeira, ou seja, de que “Os Sãos” é uma ficção dentro de outra ficção, “O Meu Nome”, podem ser até entendidas separadamente.

militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo. (p.31)

É possível que a autoria de “Os Sãos”, que corresponde à primeira parte do romance, seja da personagem Ana C. Essa é a conclusão a que chega a personagem/narrador da segunda parte, “O Meu Nome”. Mas também é possível que essa personagem esteja delirando; afinal, de tanto “inventar” histórias, ele (um fotógrafo) acaba sendo internado pela psiquiatra, em função do sintoma de crer que o texto “Os Sãos” fora uma resposta sobre o paradeiro de Ana C. (ator-pornô), escrito pelo mesmo, envolvendo-se (assim como o leitor) na busca paranóica (segundo diagnose assumida pela ficção) de um sentido. Talvez este sentido tenha sido criado só para ele poder viver, para ter um mundo onde possa ser inscrito. Artifício do qual também se utiliza Ana C., se admitida a hipótese de que “Os Sãos” foi a forma que ele encontrou para manter-se vivo e comunicar-se com o fotógrafo (Daniel?). A dúvida quanto ao nome permanece, e propositalmente. “Um nome muda tudo”, diz Ana C. (p. 131) – sem a certeza, surgem outras hipóteses: se Daniel é mesmo o nome da personagem/narrador da segunda parte, por que há uma surpresa com a frase a ele dirigida várias vezes – “Até que Daniel pare de sonhar” (p. 43)? Ou a surpresa seria justamente pelo fato de o mesmo não conseguir entender por que motivo pessoas desconhecidas, nos lugares mais absurdos, soubessem o seu nome? Vê-se, portanto, que o autor lança mão do artifício de várias hipóteses, indefinindo um gênero marcado, justamente, pela busca de uma decodificação. Tais hipóteses funcionariam como “virtuais” a serem atualizados pelo leitor, ou, espera-se, mantidas na sua dinâmica difusa, validando a ficção no seu acréscimo e na sua potência produtora de sentidos. Assim, personagens, narradores e a própria linguagem constituem uma multiplicidade de simulacros. Deleuze, lendo Klossowski, afirma que:

(...) Se a função da vista consiste em dobrar, desdobrar, multiplicar, a do ouvido consiste em ressoar, fazer ressoar. (...) a dissolução do eu deixa de ser uma determinação patológica para se tornar a mais alta potência, rica em promessas positivas e salutares. E o eu só é “dissoluto” porque primeiro foi dissolvido: não somente o eu que é olhado, que perde sua identidade sob o olhar, mas aquele que olha e que se põe fora de si, que se multiplica em seu olhar. (...) aparece então a relação essencial, a relação da vista com a palavra. Pois que conduta manter, diante destes duplos, simulacros ou reflexos, a não ser falar? Aquilo que só pode ser visto ou o que só pode ser ouvido, o que não é nunca confirmado por um outro órgão, o que é o objeto de um esquecimento na memória, de um Inimaginável na imaginação, de um Impensável no pensamento, — que fazer de tudo isso a não ser falar a respeito? A própria linguagem é o duplo último que exprime todos os duplos, o mais alto simulacro.⁴⁷

“Teatro” (assim como os outros romances de BC aqui analisados) tende a ser, por conseguinte, um romance policial bastante diferente daquilo que se costuma entender por tal expressão. Ele captura recortes do gênero e refuncionaliza traços do policial, enxertando-os numa espiral infinita, inconclusiva. Aliás, Daniel Link, em “El Juego de Los Cautos – La literatura policial: de Poe al caso Giubileo”, destaca um trecho do texto “Apunte sobre la novela policial”, de Raymond Chandler (1976), no qual se lê: “Es [o romance policial] una forma que jamás ha sido realmente dominada, y los que profetizaron su decadencia y caída se han equivocado por esa misma razón. Puesto que nunca fue perfeccionada, su forma nunca se volvió fija” (p. 45)

BC, atuando como dublê de crítico, ou dublê de si mesmo, em recente entrevista ao Caderno Rascunho, respondendo meio contrariado (por não querer dar à literatura uma função) à pergunta sobre o motivo que o leva a escrever, diz: “Escrevo para criar um mundo em que a utilidade não seja uma exigência, um mundo em que eu caiba”⁴⁸. Dessa forma, acaba atribuindo uma função, ainda que confessional, ao seu texto. Sua posição de escritor-crítico é ambivalente: em vários momentos, saem da boca de suas personagens definições e/ou considerações sobre literatura que já foram ditas pelo escritor, seja em entrevistas ou em

⁴⁷ DELEUZE, **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 292.

suas resenhas da “Folha de São Paulo”. Nesta relação de espelho do crítico com as personagens das ficções, esses atuam, muitas vezes, como condutores teóricos do crítico. Na mesma discussão em que Ana C. emite seu conceito de paranóia, por exemplo, o protagonista/narrador conclui: “(...) então até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranóico (...) a paranóia é a possibilidade de criação de histórias”. (p. 31). Essas palavras seriam repetidas por BC na entrevista já citada, em resposta ao questionamento sobre suas personagens serem neuróticas, numa resposta onde parece ouvirmos Deleuze:

Neuróticos somos todos, a julgar pela definição freudiana. Os meus personagens, ao contrário, não costumam ser neuróticos. Estão mais para paranóicos. Pela voz e pela mente deles, eu tento associar loucura e literatura, mostrar que há um elemento paranóico em toda criação. Tanto a paranóia como a literatura tentam fazer conexões onde não há nenhuma conexão, criar sentidos onde não há nenhum sentido. Por esse ponto de vista, você resgata a paranóia do que ela tem de patológico e lhe dá um valor positivo, transforma a paranóia em arte. Todos os meus livros tentam de uma forma ou de outra inverter os sentidos, mostrar uma lógica onde não há nenhuma lógica, um mundo que estava encoberto pelo que nos acostumamos, pelas convenções, a chamar de mundo.⁴⁹

Ou ainda, na resenha “Em arco-íris, Pynchon entrelaça real e imaginário”, na qual

BC conceitua paranóia de forma bastante similar a sua personagem:

Se a paranóia é o que tenta deduzir sentidos onde não há nenhum, no esforço de criar conexões inusitadas sob as aparências, eliminando toda possibilidade de acaso, Pynchon a leva ao extremo ao forçá-la, paradoxalmente, na loucura excessiva e hilariante dessas conexões, a não fazer mais sentido algum. (...) "O Arco-Íris da Gravidade" é desses livros grandiosos e generosos, que abrem para o leitor caminhos impensados, não somente novas possibilidades de fabulação, mas de criação de novos mundos, ainda que seja apenas por promover, em sua exuberância narrativa, o entendimento libertário de que novos mundos e pontos de vista sempre podem ser criados.⁵⁰

⁴⁸ CARVALHO, Bernardo. Sedutora ambigüidade. *Jornal do Estado*. Curitiba, dez. 2002. Ano 3. n. 32. p. 4-5.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ CARVALHO, Bernardo. Em Arco-Íris, Pynchon entrelaça real e imaginário. *Folha de São Paulo*. 10 ago. 1998.

Por mais que tente fugir de conexões, BC acaba criando uma rede entre a literatura e sua atividade de crítico. Talvez se possa entender essa ambivalência através das palavras do protagonista/narrador da primeira parte de “Teatro”: “Há um momento no meio do nada em que você precisa tomar um rumo, qualquer que seja, para sair do imobilismo daquela total ausência de sentidos e direções. Há um momento em que você se vê obrigado a inventar um sentido, uma direção. E foi o que eu fiz.” (p. 32)

Outra observação relevante que o escritor faz ao distinguir seu último romance, “Nove Noites”, dos anteriores, é que neles as frases é que estão em busca da história. Ou seja, o processo da leitura não passa pelo descerrar das cortinas da verdade, como nos romances policiais de mistério. Talvez, o sentido esteja exatamente onde aponta a personagem/narrador da parte “O Meu Nome”, o provável Daniel, ratificando, mais uma vez, a observação do crítico: “Só a lógica do ilógico pode trazer algum entendimento, alguma visão onde tudo se tornou cegueira, (...) fazer você enxergar, por trás da cortina do sentido, um outro sentido que possa dar conta da compreensão do mundo, já que este não funciona”. (p. 131). Daniel Link, no prefácio de seu livro “El juego de los cautos”, de 1992, já afirmava que “La literatura policial instaura una paranoia de sentido que caracteriza nuestra época: los comportamientos, los gestos y las posturas del cuerpo, las palabras pronunciadas y las que se callan: todo será analizado, todo adquirirá un valor dentro de un campo estructural o de una serie”.(p. 8). O que se indica aqui, é a inclusão, agenciada por BC, do gênero na sua própria dinâmica, igualmente apontada por Daniel Link, ao recuperar Derrida, quando esse afirma acerca da Lei do Gênero, que todo texto participa de um ou mais gêneros, e se por um lado não há texto sem gênero, por outro, tampouco esta relação é de pertencimento.⁵¹ Esta produção de singularidades trai,

⁵¹ Idem, p. 9.

assim, o público do gênero, o qual solicita regularidades. Ou seja, o artifício do escritor define uma oposição de valores no campo do leitor. Neste sentido, Daniel Link conclui pela definição dinâmica de gênero, operacionalizada nos textos de BC, ou seja, o gênero como uma matriz de transformações discursivas.

Portanto, na base do gênero policial, afirma-se tanto aquilo que BC seqüestra, o conflito e o enigma, como aquilo que ele frustra, uma ordem de verdade e sua lógica:

La otra razón que vuelve interesante el policial es estructural: el policial es un relato sobre el Crimen y la Verdad. Es en este sentido que el policial es además el modelo de funcionamiento de todo relato: articula de manera espectacular las categorías de conflicto y enigma sin las cuales ningún relato es posible. Cualquier relato, cualquier texto es una determinada ecuación de tantas acciones distribuidas de tal modo y tal enigma resuelto a partir de tantos hermeneutemas.⁵²

Da verdade e de seus regimes de aparição: no seu “Teatro”, BC enseja a indiscernibilidade do sentido. Deleuze afirma em “Lógica do Sentido”, que “A significação não fundamenta a verdade, sem tornar ao mesmo tempo erro possível. (...) a condição de verdade não se opõe ao falso, mas ao absurdo: o que é sem significação, o que não pode ser verdadeiro nem falso.”⁵³

Os textos de BC levam o leitor a desvendar sempre um outro falso, um outro simulacro. É próprio do modo de funcionamento do artifício utilizado por esse escritor, que é a paranóia, para jogar com o leitor e seus textos. Considerando uma leitura de trás para frente de “Teatro”, por exemplo, se se concordar que a psiquiatra agiu coerentemente ao internar o fotógrafo (narrador e protagonista da segunda parte – “O Meu Nome”), muitas das suposições que poderiam ser feitas (e que em geral o são), em uma leitura que respeitasse a ordem

⁵² LINK, Daniel. (compilador) **El juego de los cautos**: La literatura policial – de Poe al caso Giubileo. 2. ed. Buenos Aires: La marca, 1992. Colección Cuardenillos de géneros. p. 6.

⁵³ DELEUZE, **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 15.

“normal”, cairiam por terra na medida em que tudo não passaria de uma loucura. Não se poderia supor nada do que se vinha supondo na leitura que respeita a ordem convencional, como acreditar que existe Ana C. – homem, ator de filmes pornô, que teria escrito a primeira parte do romance para, de forma codificada (e por isso talvez tenha mudado de sexo) informar seu paradeiro ao fotógrafo, agora sim reconhecido como Daniel, e que o terrorista na verdade não passou de uma personagem criada pelo policial de “Os Sãos”, que por sua vez foi uma personagem criada por Ana C. de “O Meu Nome. BC chega a afirmar que é justamente a indefinição que o seduz, quando perguntado, por extensão, sobre a forma que dá aos seus textos:

Do ‘Aberração’ [livro de contos que possuem intersecções entre si, aproximando-os de uma única narrativa] para cá, embora de vez em quando eu tenha publicado textos bem curtos, fui me sintonizando mais e mais com um registro alternativo entre o conto e o romance, uma coisa intermediária, que as pessoas às vezes chamam de novela, e que me seduz justamente pela indefinição.” (p. 4)

2.4 As Iniciais (1999)

“As Iniciais” é um romance apresentado pelo narrador-protagonista como “autobiográfico”. Trata-se, porém, de uma autobiografia diferente: para além do fato literário, do ato ficcional de nomear um produto externo, ela é calcada na sua própria impossibilidade, isto é, na perda do controle, como se o ato discursivo se “impessoalizasse” no instante da sua enunciação em primeira pessoa. Tal como este trecho evidencia:

Enquanto vou me lembrando, conforme avanço sem ordem neste texto, penso que, se o submetesse a C., com certeza me reprovaria o tom, diria que é obsceno, que estou escrevendo à maneira de M., com todas essas iniciais, que isto não passa de um pastiche, de uma paródia das páginas e mais páginas do diário que ele escrevia

incessantemente na sacristia, ainda que seus dias não fossem dos mais movimentados, assim como hoje os meus também não são, e que talvez por isso mesmo o imito, porque não tenho mais vida própria, só um passado, que na verdade nem é meu. (p. 10) [grifo meu]

É uma autobiografia, portanto, que apesar de surgir da lembrança de quem o escreve, tem como passado deslindado a vida de outros; as impressões, as memórias contadas, enfim, toda a narrativa, é de segunda mão, ou melhor, é o que passa pela mente de um narrador que teve que morrer para começar a escrever (“Minha vida acabou no dia em que passei a escrever”, diz o narrador – p. 19), e a partir dessas lembranças dá vida às personagens que, na maioria, já estão “mortas” (“já não acredito que possa incomodar os mortos com o que escrevo” – p. 11). A quebra desse primeiro estatuto, ou, pelo menos, do senso comum do que ele seja – o do texto autobiográfico – dá-se, portanto, não tanto pelo fato de se estar lendo sobre o passado de outros e não o do que se diz autobiografar-se, o narrador-protagonista, aquele que já *nem mais passado possui*, mas, sobretudo, pelo fato de que em nenhum momento são fornecidas ao leitor pistas para que esse saiba de quem se está falando (embora seja o mesmo que fale). *Não existe um nome*, enfim, a quem se possa vincular essas histórias em torno de uma unidade identitária (princípio do texto biográfico), o que conduz a leitura de um eu fragmentado, que, como lembra Susan Buck-Morrs, citando Hal Foster, foi tema dos surrealistas⁵⁴, e, de resto, de muito da literatura do século XX. O que há, enfim, são relações, apenas relações que, sejam de parentesco, de sexualidade ou geográficas, são incapazes de nomear personagens e lugares. Relações estas que não expõem o autobiografado senão pelo artifício da imagem especular (o que invoca muito das nuances do estágio do espelho

⁵⁴ FOSTER, Hal. *Armor Fou*. IN: BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: O ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado*. **Travessia** – Revista de literatura. UFSC: Ilha de Santa Catarina, ago.-dez. 1996. n. 33. p. 37.

lacaniano). Pode-se pensar com Deleuze,⁵⁵ ao analisar a estrutura de séries do texto literário, num paradoxo análogo ao desenvolvido por Lacan, que na constituição de uma série, uma apresenta um excesso e outra uma falta, estabelecendo um desequilíbrio em perpétuo deslocamento, ou seja, num conjunto dado de elementos da linguagem, há uma dependência das relações diferenciais que estabelecem, com os termos não existindo a não ser pelas relações que mantêm uns com os outros (mesmo a relação falta-excesso: a falta de um nome e o excesso de possibilidades significantes, por exemplo).

“Para A. e D. – quem quer que sejam” é o que diz a dedicatória desse romance, jogando no vazio a possibilidade de uma certeza, de uma origem e atribuindo um capítulo para cada um (mais uma vez, BC divide o romance em duas partes, ou, como vimos, duas séries). Uma das perguntas que logo se coloca quando se lê um título como “As Iniciais”, tenta explicar: iniciais do quê, de quem? Infeliz ingenuidade a do leitor que ficar em busca dessa resposta. Como em todo texto de BC, “As Iniciais” não poderia ser diferente; seu próprio título já induz o leitor a cair na armadilha do óbvio, ou seja, que as iniciais não são apenas a maneira como o narrador escolhe para dar nomes às personagens e aos lugares (com relação à época em que se passa a narrativa, ele utiliza 19...). As iniciais referem-se também a um misterioso presente que é entregue, aparentemente por engano, ao narrador dessa história, e é somente a partir de tal fato que a narrativa ganha um “sentido”, ou melhor, começa a permitir algumas associações menos ilógicas (mesmo que seja para serem logo frustradas). Assim como em “Medo de Sade”, próximo relato a ser analisado, aqui também se encontram as personagens em um fundo completamente móvel, obscuro; um fundo falso de uma superfície sempre-movente. Vale à pena citar o trecho em que esse misterioso presente

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 51.

aparece como o acaso primeiro, o desencadeador dos acasos objetivos que lhe seguirão:

Foi quando, inesperadamente, como se fôssemos velhos amigos, o zulu me tomou pelas mãos e, num inglês muito afetado, me elegeu como o seu guia para o resto da casa, depositando disfarçadamente na minha mão, enquanto a segurava e exclamava: “Venha! Mostre-me o resto desta casa magnífica!”, um pequeno volume que, depois de um primeiro momento atônito, sem compreender, chegando quase a estragar todo o jogo do sul-africano, que por um triz não denunciei de saída com a minha inépcia, perguntando em alto e bom som o que era afinal aquilo, acabei guardando no bolso, para só ter coragem de examiná-lo após o jantar, no meu quarto, quando C. já estava dormindo.

(...) Quando descemos para o jardim, e ele sempre segurando a minha mão, o que me incomodava demais, tentei me livrar daquela cumplicidade que eu não compreendia, dizendo ao zulu, enquanto o apontava, que G., o primeiro que avistei ao pisarmos do lado de fora, conhecia o mosteiro muito melhor do que eu e saberia lhe contar histórias muito mais maravilhosas. O efeito foi surpreendente. Não esperava que fosse tão imediato. Foi eu dizer o nome de G., enquanto o apontava, para o zulu largar na mesma hora a minha mão e não me olhar mais durante toda a noite. Demorei para entender a razão daquilo, porque também não trocou nenhuma palavra com G., mas aos poucos fui juntando as peças até chegar à conclusão em princípio mais óbvia: que foi ao juntar o nome de G. à pessoa que ele perdeu o interesse em mim, ou melhor, como depois passei a suspeitar, se arrependeu do que tinha feito (de ter metido os pés pelas mãos, o idiota, ao me entregar sorrateiramente aquele pequeno objeto) a ponto de não poder mais me olhar, agora que tinha estragado tudo. Por um tempo, cheguei a pensar que não havia a menor dúvida de que se confundira, entregando o objeto à pessoa errada, estragando a missão para a qual fora instruído. E, sendo assim, não podia olhar mais para mim pelo resto da noite, simplesmente porque eu era a maior evidência da sua imbecilidade. Agora que não podia voltar atrás, o melhor era fingir que nada tivesse acontecido. Só demorei para entender é que, se havia me confundido com alguém, talvez não tivesse sido com G. (p. 29)

“Por um tempo, cheguei a pensar que não havia a menor dúvida de que se confundira, entregando o objeto à pessoa errada, estragando a missão para a qual fora instruído” – se o narrador tivesse ficado com essa crença, nada mais precisava ser dito; ou melhor, se ele realmente acreditasse ter se tratado de um engano, a história poderia tomar outros rumos, totalmente diversos dos que tomou e, certamente, mais exatos e pobres literariamente.

Mas o narrador é um paranóico⁵⁶, e como tal, não acredita na totalidade das causas, mas sim no paradoxo da causalidade que, conforme Barthes, é inerente ao “*fait divers*”:

Todos esses paradoxos da causalidade têm um duplo sentido; por um lado, a idéia de causalidade sai deles reforçada, já que se constata que a causa está em toda parte: com isso, o *fait divers* nos diz que o homem está sempre ligado a outra coisa, que a natureza é cheia de ecos, de relações e de movimentos; mas, por outro lado, essa mesma causalidade é constantemente minada por forças que lhe escapam; perturbada sem entretanto desaparecer, ela fica de certo modo suspensa entre o racional e o desconhecido, oferecida a um *espanto* fundamental; distante de seu efeito (e é isto, no *fait divers*, a própria essência do *notável*), a causa aparece fatalmente penetrada por uma força estranha: o acaso; no *fait divers*, toda causalidade é suspeita de acaso.⁵⁷

E se de fato aquela caixinha fosse para mim? E se ela fosse para mim, teria ela sido enviada por A., já que esse deve ter percebido meu interesse por ele logo que o vi? E se foi, então, um presente de A., a mim endereçado, o que querem dizer as iniciais VMDS? São essas perguntas que o narrador parece se fazer – ao menos é o que se deduz da continuidade dos acontecimentos, sondando causas possíveis, desenhando movimentos no ar. Em busca do

⁵⁶ O que fica evidente nesse trecho: “Não ver que havia ali [nas letras entalhadas à canivete na caixinha] uma mensagem era querer tapar o sol com a peneira, eu pensei de início, e essa suposição, embora um tanto incerta, serviu apenas de base para outras bem mais. Se por um lado fiquei na dúvida quanto ao destinatário, com apenas uma ponta muito tênue de esperança de que a caixinha tivesse sido entregue à pessoa certa, de que fosse a mim que o eventual remetente quisesse dizer alguma coisa, o que era totalmente improvável, a começar pelo fato de eu não fazer a menor idéia do que podiam significar aquelas iniciais, não ter a menor pista, por outro, embora nada me desse essa certeza, era como se a identidade de quem tinha enviado a mensagem não estivesse em questão. Eu suspeitava que G. fosse o destinatário, mas não tinha a menor dúvida de que A. estivesse na origem daquela comunicação, assim como para mim o zulu não podia passar de mero intermediário. Não sei porque tinha tanta certeza. Nada me garantia que não fosse o próprio zulu quem havia traçado com um canivete as quatro letras na tampa da caixinha de madeira. Assim como nada me garantia que aquela mensagem havia partido de A. Mas para mim isso não estava mais em questão. Quando resolvi, na noite seguinte, assumir a identidade do eventual destinatário, assumir que se tratava obviamente de uma mensagem (o que nada tinha de óbvio) e também o teor da mensagem (o teor por que afinal me decidi: Venha à Minha Casa Amanhã à Noite”, “*Viens à la Maison Demain Soir*”), não me passou pela cabeça que devesse ir a outro lugar senão à casa de A.” (p. 62)

⁵⁷ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. Coleção Debates. p. 63.

significado dessas iniciais partem, então, narrador e leitor. As respostas, no entanto, não passam de associações imaginadas e desfeitas pelo narrador, investindo, segundo a equação barthesiana, o acaso na rede de causalidades; porque para continuar a narrativa, como já se disse, ele necessariamente deveria optar por assumir ou não a identidade do destinatário, atribuindo, assim, organicamente, um remetente à caixa. Mas para a pergunta que, conforme o narrador no final do romance, seria de fato a única pertinente, ou seja, aquela cuja resposta daria conta de fazer significar as quatro letras (que lhe intrigaram e acompanharam em seu bolso e mente durante quinze anos, etc.) esta pergunta, no exato momento em que teve a oportunidade de responder por estar diante de seu suspeito, simplesmente não é feita. Naquele momento de dissolução da narrativa, esta é súbita e paranoicamente suspensa, na medida em que o narrador novamente procura perder-se, re-contando a história de como, e agora já não mais se sabe se por acaso ou não, a caixinha havia parado em suas mãos. Ou seja, o narrador, de tanto ficar pelas margens, de tanto comer pelas bordas, acaba sendo devorado por uma narrativa circular, cujo fim aponta para o começo e, pela lógica do seu sentido, tudo indica que nunca terá uma saída deste inferno circular.

A diferença desse acaso para os que se encontram em “Onze” e “Os Bêbados e os Sonâmbulos” está no fato de que aqui ele se explicita como acaso, ele é entregue ao leitor com menos mistério, e, paradoxalmente, dispersa ainda mais os sentidos. Se se trata de um acaso, muitas outras leituras poder-se-iam fazer a partir dele. A opção do narrador não passa de um dos caminhos possíveis para a constituição de sua série. E se fosse o Zulu (como ele mesmo chega a cogitar) que tivesse entalhado as iniciais? E se elas não significassem absolutamente nada – sendo apenas um mero artifício de sedução? Desta forma, seria possível construir outras séries e, conseqüentemente, narrativas totalmente diferentes, o que nos faz

lembrar Deleuze⁵⁸, quando afirma que toda série é multisserial, com as diferenças entre as séries podendo ser “muito grande em alguns autores, muito pequenas em outros que não introduzem a não ser variações infinitesimais, mas não menos eficazes”.

BC provoca causalidades aleatórias e distribui o acaso e, com isso, deixa transparecer um possível princípio de sua estrutura narrativa, a qual esse trabalho procura evidenciar. Nesse romance, portanto, BC coloca em prática (na verdade, não há nada que comprove que a teoria preceda o texto ficcional; ao contrário, a ficção funda uma teoria em diálogo com outras teorizações) algo muito semelhante à segunda relação possível em um “*fait divers*”, assim definida por Roland Barthes:

Essa fatalidade inteligente – mas ininteligível – anima somente a relação de coincidência? De modo algum. Viu-se que a causalidade explícita no *fait divers* era afinal uma causalidade arranjada, pelo menos suspeita, duvidosa, irrisória, já que de certo modo o efeito aí decepciona a causa; poder-se-ia dizer que a causalidade do *fait divers* é constantemente submetida à tentação da coincidência, e que, inversamente, a coincidência é constantemente fascinada pela ordem da causalidade. Causalidade aleatória, coincidência ordenada, é na junção desses dois movimentos que se constitui o *fait divers*: ambos acabam com efeito por recobrir um zona ambígua *onde o acontecimento é plenamente vivido como um signo cujo conteúdo é no entanto incerto*. Estamos aqui, se se quiser, não num mundo da significação [para Barthes, sentido é o conteúdo, o significado de um sistema significante, e significação, o processo sistemático responsável pela união entre sentido e forma, ou um significante e um significado] esse estatuto é provavelmente o da literatura, ordem formal na qual o sentido é ao mesmo tempo posto e desiludido; é verdade que o *fait divers* é literatura, mesmo se essa literatura é considerada má.⁵⁹

“As Iniciais” é aquele tipo de história que, no exato momento em que não dá vez ao tipo insuportável do desmancha-prazeres (de uma vontade egoísta e incontrolável que conta logo o desfecho da história), trapaceia o leitor que sempre espera por uma solução, por um desfecho mínimo que lhe tire do desconforto. Nesse sentido, trata-se de uma história sem fim, que pode ser re-criada a cada novo “lance de dados”, já que as iniciais VMDS não encontram

⁵⁸ DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 41.

⁵⁹ Idem, p. 67.

nele um significado, e os “significados” atribuídos pelo narrador não passam de puras especulações, dardos do acaso.

2.5 Medo de Sade (2000)

“Medo de Sade” é uma obra que se estrutura matematicamente: duas partes que se miram em espelho. Em um certo sentido, há uma relação analógica quando a posterior dubla e atualiza a anterior. Na primeira parte, há, uma perturbação espaço-temporal, na medida em que ela sugere um diálogo com a *persona* Marquês de Sade, num tempo e espaço indefinidos, em torno de um crime igualmente atópico ou, mais radicalmente, esvaziado de agentes (não se sabe quem foi assassinato muito menos que assassinou, de resto, suspeita-se se houve crime). Na segunda, o enigma se desdobra retrospectivamente como um quebra-cabeças que é desmontado pela Voz – personagem – que, na parte anterior, ouvia.

A “solução” para a estrutura, que se torna o enigma do “Medo de Sade”, aparece somente na última página, quando o narrador revela ao paranóico (e aos leitores que acabam por se envolverem na paranóia), “que estamos no Rio de Janeiro”. Talvez solução não seja uma palavra boa para o caso em questão; o melhor seria suspender esses acasos, porque é afinal o que se faz quando eles aparecem e começam a implodir o sistema de significações: há um mistério no acaso, mas um mistério indissolúvel. E que justamente por isso abre o leque de possibilidades, ou probabilidades, se se pensar na série dual e na lógica matemática que

subjaz à estrutura.⁶⁰

Michel Serres, em “O nascimento da física no texto de Lucrecio”, levanta a necessidade de se valorizar o acaso: “Seria preciso, em algum momento, encontrar o cálculo das escolhas, a teoria dos jogos, em um espaço onde o imprevisível tinha um tão grande papel”.⁶¹ Aliás, traz a dedicatória desse livro: “Para Jacques”. E como é só, já se começa a jogar com o acaso: Que Jacques? Enfim, mas conclui Serres a respeito da ciência: “O que nomeamos nossa ciência desenvolve, arranja, combina, trabalha, precisa, refina, esgote-se o léxico artístico, mas itera, no entanto, repete e deixa mais ou menos imutável o conteúdo do sentido, de forma e de funcionamento, do mais arcaico vocábulo da arqueologia do mundo”.⁶²

Serres vê na idéia do “*clinamen*”, desenvolvida por Lucrecio no século I a.C. em seu texto poético “*De natura rerum*”, o surgimento do princípio da turbulência, que veio a iluminar a física moderna. Segundo Lucrecio, portanto, o “*clinamen*” é a infinita variação do curso da trajetória de um objeto; o que Serres prolonga para as letras, as palavras. Está-se aqui muito próximo do conceito de escritura múltipla para Barthes, segundo o qual,

tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar-se a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóteses: a razão, a ciência, a lei.⁶³

⁶⁰ Segundo Dali, a história da arte pode ser reescrita se observados esses pequenos acasos (o que ele associa aos objetos de “existencia imperceptible”), levando, por conseguinte à conclusão de que quadros como “Gioconda”, “El Angelus”, de Millet e “Embarque para la isla de Citera”, de Watteau, representam e dizem exatamente o mesmo. (DALI, Salvador. Trad. castellana de Gloria Martinengo. Si. Barcelona, Caracas, México: Ariel, 1977. p. 25.)

⁶¹ SERRES, Michel. **O Nascimento da física no texto de Lucrecio**: correntes e turbulências. Trad Péricles Trevisan. São Paulo: UNESP; São Carlos, SP: EdUFSCAR, 2003. p. 247.

⁶² IDEM, p. 250. [grifo meu].

Muito da dinâmica que embala o “Medo de Sade” parece ser tributária desta suspensão do sentido: sempre há um outro argumento, uma outra solução, que desfaz o lampejo da certeza do sentido anterior, caracterizando esta narrativa que se fissa sem parar, ou seja, uma narrativa atômica.

Mas se pode ler Lucrecio também a partir de Deleuze, que para entender o *clinamen* faz todo um estudo sobre o átomo, que por sua complexidade e pertinência resolveu-se citar na íntegra para depois tecer algumas considerações:

1º) o átomo é aquilo que deve ser pensado, aquilo que não pode ser senão pensado. O átomo é para o pensamento o que o objeto sensível é para os sentidos: o objeto que se destina essencialmente ao pensamento, objeto que se dá ao pensar, da mesma forma como o objeto sensível se dá aos sentidos. O átomo é a realidade absoluta daquilo que é pensado, como o objeto sensível, a realidade absoluta daquilo que é percebido. Que o átomo não seja sensível e nem o possa ser, que ele seja essencialmente oculto, é o efeito de sua própria natureza e não da imperfeição da nossa sensibilidade. Em primeiro lugar, o método epicuriano é um método de analogia: o objeto sensível é dotado de partes sensíveis, mas há um mínimo sensível que representa a menor parte do objeto; da mesma forma, o átomo é dotado de partes pensadas, mas há um mínimo pensado que representa a menor parte do átomo. O átomo indivisível é formado de *minima* pensados, como o objeto divisível é composto de *minima* sensíveis. Em segundo lugar, o método epicuriano é um método de passagem ou de transição: guiado pela analogia, se passará do sensível ao pensado e do pensado ao sensível por transições, *paulatim*, à medida que o sensível se decompõe e se compõe. Passa-se do análogo noético ao análogo sensível, e inversamente, por uma série de graus concebidos e estabelecidos a partir de um procedimento de exaustão.

2º) A soma dos átomos é infinita, justamente porque eles são elementos que não se totalizam. Mas essa soma não seria infinita se o vazio também não o fosse. O vazio e o cheio se entrelaçam e se distribuem de tal forma que a soma do vazio e dos átomos, por sua vez, é ela mesma infinita. Esse terceiro infinito exprime a correlação fundamental entre os átomos e o vazio. O alto e o baixo no vazio resultam da correlação do próprio vazio com os átomos; o peso dos átomos (movimento de cima para baixo) resulta da correlação dos átomos com o vazio.

3º) Os átomos se encontram na queda, não em virtude de sua diferença de peso, mas em virtude do *clinamen*. O *clinamen* é a razão do encontro ou da relação de um átomo com o outro. O *clinamen* está fundamentalmente ligado à teoria epicuriana do tempo, peça essencial do sistema. No vazio, todos os átomos caem com velocidade igual: um átomo não é mais ou menos rápido em função de seu peso mas em função de outros átomos que retardam mais ou menos a sua queda. No vazio, a velocidade do átomo é igual ao seu movimento *numa direção única num mínimo de tempo contínuo*. Esse mínimo exprime a menor duração possível

⁶³ BARTHES, Roland. O Rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 69.

durante a qual um átomo se move numa dada direção, antes de poder tomar outra direção sob o choque de um outro átomo. Há pois um mínimo de tempo, não menos que um mínimo de matéria ou de átomo. De acordo com a natureza do átomo, esse mínimo de tempo contínuo remete à apreensão do pensamento. Ele exprime o pensamento mais rápido e mais curto: o átomo se move “tão rápido quanto o pensamento”. Mas, desde então, devemos conceber uma direção originária de cada átomo, como uma síntese que dá ao movimento do átomo sua primeira direção, sem a qual não haveria choque. Esta síntese se faz necessariamente num tempo menor que o mínimo de tempo contínuo. Tal é o *clinamen*. O *clinamen* ou declinação não tem nada a ver com o movimento oblíquo que viria por acaso modificar uma queda vertical. Ele está presente todo o tempo: ele não é um movimento secundário, nem uma determinação secundária do movimento que se produziria num momento qualquer, num lugar qualquer. O *clinamen* é a determinação original da direção do movimento do átomo. É uma espécie de *conatus*: um diferencial da matéria, e por isso mesmo um diferencial do pensamento, de acordo com o método da exaustão. Daí o sentido dos termos que o qualificam: *incertus* não significa indeterminado, mas não designável; *paulum, incerto tempore, intervallo minimo* significam “em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável”.

4º) É por isso que o *clinamen* não manifesta nenhuma contingência, nenhuma indeterminação. Ele manifesta, ao contrário, coisa bem diversa: a *lex atomi*, isto é, a pluralidade irreduzível das causas ou das séries causais, a impossibilidade de reunir as causas de um todo. Com efeito, o *clinamen* é a determinação do encontro entre séries causais, cada série causal sendo constituída pelo movimento de um átomo e conservando no encontro toda sua independência. Nas famosas discussões que opõe os Epicuristas aos Estóicos, o problema não recai diretamente sobre contingência e necessidade, mas sobre causalidade e destino. Os Epicuristas, como os Estóicos, afirmam a causalidade (nenhum movimento sem causa); mas os Estóicos querem ainda afirmar o destino, isto é, a unidade das causas “entre si”. Ao que os Epicuristas objetam que não se afirma o destino sem introduzir a necessidade, isto é, o encadeamento absoluto dos efeitos uns com os outros. É verdade que os Estóicos retrucam que eles absolutamente não introduzem a necessidade, mas que os Epicuristas por sua vez não podem recusar a unidade das causas sem cair na contingência e no acaso. O verdadeiro problema é: há uma unidade das causas *entre si*? O pensamento da Natureza deve reunir as causas em um todo? A grande diferença entre os Epicuristas e os Estóicos é que eles não operam a mesma cisão da relação causal. Os Estóicos afirmam uma diferença de natureza entre as causas corporais e seus efeitos incorporais, se bem que os efeitos remetam aos efeitos, e formem uma *conjugação*, enquanto que as causas remetem às causas e formam uma *unidade*. Os Epicuristas, ao contrário, afirmam a independência ou a *pluralidade* das séries causais materiais, em virtude de uma *declinação* que afeta cada uma; e é somente nesse sentido objetivo que o *clinamen* pode ser dito acaso.⁶⁴

O que é reforçado, portanto, nesse aprofundamento da noção de *clinamen* feito por Deleuze, ao vinculá-la com a tradição epicurista, é o traço do acaso frente à ausência de

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 275. [grifos meus]

uma unidade total das causas entre si, o que, na literatura de BC, é, paradoxalmente, algo fundamental naquilo em que abre a narrativa para suas derivações negativas. Nesse movimento, nunca se afirma uma consistência permanente do relato.

Pensar o funcionamento de um texto literário como um jogo de significantes-átomos pode ser não apenas uma interessante metáfora; pode querer mesmo dizer sobre a impossibilidade de totalizar todas as causas que movem esses significantes para que se chegue em um único sentido (efeito), e assim, explicitar uma teoria da linguagem sempre retomada por Roland Barthes, segundo a qual, a literatura, que é pura linguagem, coloca em funcionamento um sistema decepcionante capaz de comprovar que o ser da literatura não é sua mensagem, mas exatamente esse sistema de propor insistentemente sentidos fugidios, deixando para a crítica (e para o leitor-crítico), a tarefa única de

propor-se por fim moral não o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido; com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um sistema semântico muito particular, cujo fim é dar “sentido” ao mundo, mas não “um sentido”; a obra, pelo menos a que chega geralmente ao olhar do crítico, e talvez seja essa uma definição possível da “boa literatura”, a obra nunca é completamente insignificante (misteriosa ou “inspirada”) nem jamais completamente clara; ela é, se se quiser, sentido *suspense*: ela se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado.⁶⁵

Pode também insinuar que tentar trabalhar com “um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável” pode dar algum prazer antes que aconteça um choque com outro significante, e que possa estar nesse intervalo minimamente pensável, em que o leitor se coloca em ação (assim como o seu próprio pensamento, tornando-se também autor) a potência de segredo da literatura: que é conjugar-se infinitamente com o vazio dos sentidos que ela apenas promete, suspendendo-os em seguida.

⁶⁵ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. Coleção Debates. p. 162.

Como se afirmava no início dessa análise, em termos estruturais, “Medo de Sade” divide-se em duas partes: Ato I e Ato II. O Ato I está envolto na mais completa escuridão – “Não há uma luz sequer em lugar nenhum.” (p. 13), e não por acaso. Aparentemente, tudo gira em torno da dissolução de uma série de dúvidas: Quem foi morto? Quem matou? Porque o Barão está preso se se julga inocente? Apesar de não haver razão para que se faça aqui um resumo do enredo, alguns apontamentos são necessários para que se consiga ligar a análise em andamento.

Na superfície da trama, trata-se de um possível assassinato, cujo principal suspeito, o barão de LaChafoi, não tem qualquer certeza de quem se trata a vítima. Sabe ele, no entanto, que fora preso e estava sendo interrogado por uma Voz, como resultado da orgia que promovera no castelo de Lagrange, ou melhor, nas ruínas que lhe sobraram, quando pretendia passar a noite com a sua nova fonte de paixão e desejo (e julga ter sido esse seu erro, quando repete com extrema culpa que “Sou um libertino desvirtuado. Tenho contra mim o ciúme e o amor. Sou um verme, um mísero escravo dos sentimentos.” (p. 24). Dessa orgia, quando após ter tomado umas pílulas afrodisíacas, cuja fórmula sua esposa roubara de uma das histórias do Marquês de Sade, ele não se recorda de nada, mas conta com três possibilidades, caso tenha mesmo acontecido algum crime (e não tendo acontecido, tornam-se quatro as possibilidades): poderia ter sido vítima a baronesa, sua esposa (por falta de palavra melhor, já que o fato jamais se consumara) – “uma negociante. Vivia fazendo contas. Calculava tudo.” (p. 31) que conquistara o barão libertino com seus “belos peitinhos apertados” e a promessa de “provar a inexistência de Deus”; o Conde de Suz – seu primo e principal confidente, sabe-se, mais tarde, por outra via argumentativa, ser o amante da baronesa, com quem mantinha um caso antes mesmo de forjar o casamento, entre o Barão e a então sua amante, como forma de álibi; e, por último, Martine, uma bela jovem de 15 anos,

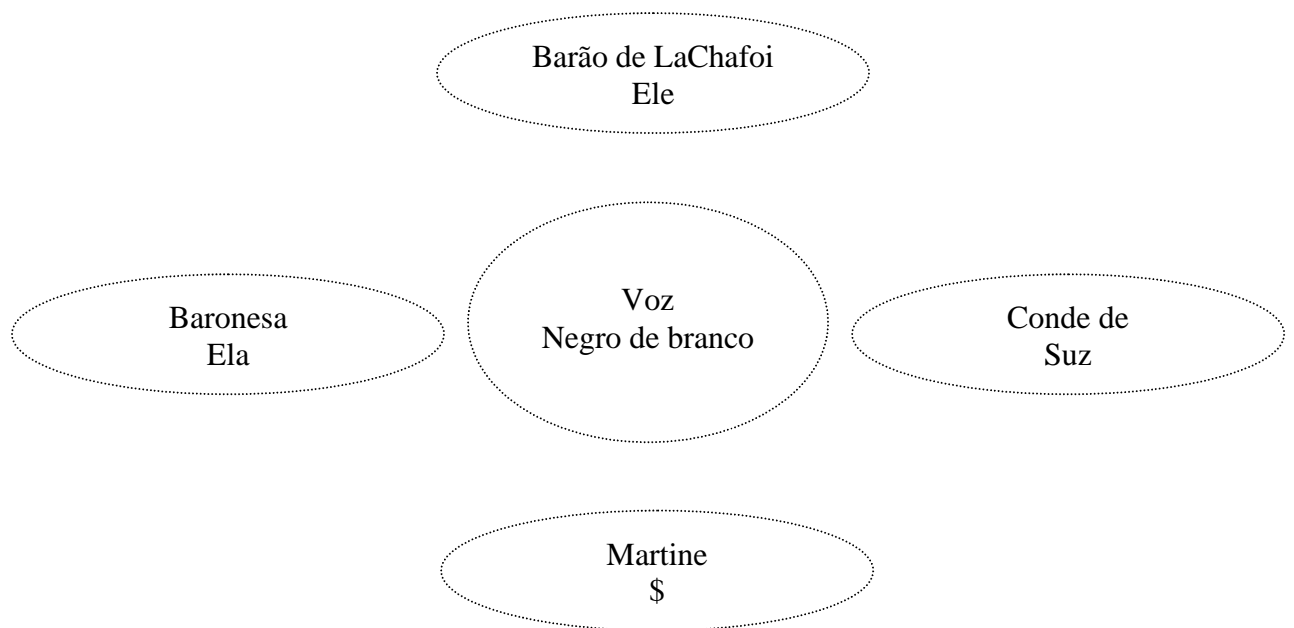
fruto e prova desse relacionamento infiel, e que agora é a fonte de cobiça do Barão. Toda essa narrativa se passa sem nenhuma luz, num quarto de hospício, constituindo uma série de pistas que proliferam sobre um fundo falso. Tal Ato recria uma atmosfera sadéana, com um diálogo que recompõe uma “filosofia de alcova”, ensaiando à exaustão as prescrições de atos reconstituídos sob a direção (teatral) de uma Voz, tomada como o mestre-educador, o diretor-legal, o legislador da lei das inversões morais.

Já no Ato II, ao contrário, há “Uma luz branca ofuscante” (p. 67). Mas nada, nunca, estará muito claro. Nessa parte, um negro de branco conta a um branco de branco a história de um casal, Ele – um advogado péssimo com os números – e Ela – uma contadora, opostamente, “craque com os números” (p. 72), que havia, aos vinte anos, extraído o útero para que não pudesse ter filhos. Essa auto-mutilação (a qual ele só soube meses após o casamento) causa um desespero no marido, e ela, então, para salvar o casamento, tornado vazio de possibilidades e após, pontualmente, ser esbofeteada por um comentário, propõe ao marido um jogo, o qual chamam de “Medo de Sade”. A filosofia desse jogo era calcada no terror constante, ou estado de terror, nas ciladas mútuas, inspirados pela prescrição enciclopédica do Mal dos textos do Marquês de Sade, e que visavam provar, num falso horizonte filosófico, a inexistência de Deus. O desvio, o *clinamen* narrativo emerge quando aparece um cliente para o advogado, um técnico em informática que lhe solicita um pacto de cumplicidade para a execução de uma chantagem com o banco central francês. A tentativa de apoderar-se do segredo e a desconfiança de que a mulher soubesse levam a trama a um final em que o aparente vencedor, o exímio estrategista, é vencido, quando a última certeza é descosturada pelo terror para-além da vida, para-além das possibilidades inscritas no plano.

O Barão de LaChafoi (Ato I) é Ele (Ato II). A baronesa (Ato I), Ela (Ato II). O Conde de Suz (Ato I), o cliente (Ato II). Martine, o objeto do desejo, da traição (Ato I), é o

lucro da chantagem, ou ainda, como se queira, é dinheiro (Ato II). A Voz que dialoga com o Barão (Ato I), é o negro de branco que relata a história e a origem do jogo “Medo de Sade” (Ato II) ao branco de branco (Ato II), que é o ponto de fuga, ou melhor, o leitor.

Esquema 1: Associação sistemática dos fenômenos subjetivos – análise das referências entre personagens nos dois atos



Tem-se, assim, uma estrutura para esse romance, mas não em termos de seu(s) sentido(s), que se refaz(em) a cada novo leitor (já que para o branco de branco não se pode achar nenhum correlativo no texto). Pode-se entender, portanto, que o Ato I trata-se de um delírio, ou melhor, de um exemplo de um fenômeno de interpretação paranóico-crítica de Dali, que a partir de detalhes muito pequenos, quase imperceptíveis (o que se pode relacionar

ao que esse pintor chama de “existência imperceptibile”⁶⁶) pode-se chegar à conclusão de que o Ato I não passa de uma tentativa obsedante que Ele faz para entender o que aconteceu ao perder o jogo que disputava com sua esposa, diante da armadilha que ele prepara para ela, mas é quem acaba caindo. Uma dessas “existências imperceptíveis”, por exemplo, pode ser a frase dita pelo Barão (no Ato I, portanto): “Do mundo de que nada se leva cada um tenta tirar o melhor.” (p. 31), que aparentemente ali não faz muito sentido. No entanto, no início do Ato II, o negro de branco fala para o branco de branco que o que ele (aqui já é Ele, e logo se deduz, o Barão) mais diz é “Do mundo de que nada se leva cada um tenta tirar o melhor.” (p. 67). Cabe decantar, portanto, a própria idéia de estrutura, já que se pode reafirmar nessa noção um caráter binarista, em favor de uma composição por séries, que eventualmente podem constituir polaridades frágeis, levando à imagem dos atos como duas séries, ou dois mapas genéticos, em que há espaço e tempo para o acaso, para a aberração. Uma noção de série deleuziana pode ajudar a elucidar um dos problemas que atacam uma estética tal como esta:

A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma de experiência possível; de outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado, aparece então realmente como experimentação. Sabe-se por exemplo que certos procedimentos literários (as outras artes equivalentes) permitem contar várias histórias ao mesmo tempo. Não há dúvida de que é esse o caráter essencial da obra da arte moderna. Não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma; pois os pontos de vista permanecem submetidos a uma regra de convergência. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista.⁶⁷

À luz dessa afirmação, abre-se a tarefa de pensar o re-conto de BC em “Medo de

⁶⁶ Id. p. 154. Maurice Nadeau, em sua História do Surrealismo, assim define um objeto surrealista: “‘Grosso modo’, poder-se-ia dizer: é todo objeto *dépaysé*, isto é, saído de seu quadro habitual, empregado em usos diferentes que não aqueles para os quais estava destinado, ou aquele do qual não se conhece a utilização.” p. 140.

⁶⁷ DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 265.

Sade”, como uma história que, ao ser concebida como código de combinações, é repetidamente narrada como uma história diferente e divergente; como um segredo que não cessa de refazer-se a partir de um jogo de reversões que suspende as saídas simples. Pode-se pensar aqui, que é a rede de complexidades que se reproduz na narrativa, um composto, enfim, em que qualquer simples significaria perder o jogo proposto pela narrativa, funda a literatura sem parar. Nesse quadro, a aparente repetição reproduz, finalmente, uma dispersão de sentidos. Ou seja, a riqueza do romance está em cada vez que retorna à história, cada vez que faz com que se pense que uma história vai ser contada, através da inclusão do acaso na lógica, o que resultam são outras histórias, várias.

CONCLUSÃO

Viu-se que uma das “saídas” para a literatura atual que marcam as ficções de BC é a possibilidade de reconfiguração de mundos onde a vida possa ser estendida em formas nas quais se formula uma lógica para a rede de acasos. Para tanto, BC propõe séries mesmo nas resenhas em que lê a produção de seu tempo, a fim de comprovar que, também na crítica cultural, não existe um estatuto privativo de verdade, ou seja, que o sentido não é algo encontrável inerente ao “objeto”, tampouco algo encoberto que fique a cargo do leitor desvendar. O sentido possui uma lógica de expressão que joga com as possibilidades e com os paradoxos que abrem a obra. Ele está inscrito, como se viu, no jogo de eventualidades que o texto propõe no seu campo de imanência. BC infere, tanto na sua função de crítico, como na de romancista, o método da paranóia-crítica de Dali, envolvendo a crítica com um caráter também ficcional.

Outra idéia central que os seus relatos não cessam de reafirmar é que literatura é *artifício*. Inúmeras vezes BC, em suas resenhas, afirma isso das formas mais diversas, bem como experimenta, de um modo calculado, em suas narrativas ficcionais, indicando a sua dobradura como escritor. Ficou evidenciada uma possibilidade radical, segundo a qual os textos não perdem suas relações com a realidade, mas a afasta e torce, ficcionalizando-a até a

quase invisibilidade. BC vale-se do espaço da mídia de massa e do “falseamento” do gênero policial (costumeiramente tido como um atrativo às massas) para promover a destruição das imagens estereotipadas em geral veiculadas pelos gêneros que distorce. Potencializa nos textos um estado de suspensão – antes do que de suspense - através da construção de séries paranóicas que atestam o quanto a atribuição de sentidos é uma atividade regida pelos mecanismos da coação narrativa – a personagem-narrador de “Os bêbados e os sonâmbulos” conclui que coincidências não existem para um paranóico, porque “Deus existe e está sempre olhando”. Essa “vigilância” constante sobre a continuidade do processo também recai sobre o *fait divers* (“um Deus ronda por detrás do *fait divers*”¹), conceito ao qual se buscou vincular as narrativas de BC sob o ponto de vista da dinâmica estrutural.

Pode-se nomear o resultado desta instabilidade significativa de “jogo paronomásico”, em que os nomes são coisas insuficientes, incompletas, no seu papel de designação. Isto desloca identidades, ou, tomando Lacan, reposiciona funções-pai. A pergunta que alimentou a produção crítica neste estudo, portanto, indagava justamente sobre essa falta que desencadeia o delírio e estrutura a paranóia, o que, por fim, conduz ao infame, àquilo que não é dito. Por outro lado, aquela pergunta, sabe-se, acaba resultando em mais-relato.

Nada de heróis, nem “grandes personalidades”, sequer um assassino inteligente a provocar descobertas de um detetive soberano. As personagens de BC são comuns, os que não foram ícones, os que não deixaram marcas na História – são os bêbados e os sonâmbulos, os amantes e seus filhos bastardos, os homossexuais, os pintores, os doentes mentais, os atores e até mesmo os escritores – que dramatizam inúmeros “espetáculos” do cotidiano, “dizendo” o “secreto”, o “intolerável”, e que bem se poderiam encontrar em “A Vida dos Homens

¹ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 66.

Infames”, de Foucault, com o qual, aliás, se quer concluir este trabalho:

A literatura não consiste unicamente nessa grande política, nessa grande ética discursiva; tampouco se reduz inteiramente a ela; mas tem nela seu lugar e suas condições de existência.

Daí sua dupla relação com a verdade e o poder. Enquanto o fabuloso só pode funcionar em uma indecisão entre verdadeiro e falso, a literatura se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais; a importância que se concedeu, na época clássica, ao natural e à imitação é, sem dúvida, uma das primeiras maneiras de se formular esse funcionamento ‘de verdade’ da literatura. A ficção, doravante, substitui o fabuloso, o romance se desembaraçou do romanescos e só se desenvolverá liberando-se dele cada vez mais completamente. A literatura, portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal e insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da ‘infâmia’: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado. A fascinação que a psicanálise e a literatura exercem uma sobre a outra, há anos, é, neste ponto, significativa. Mas não se deve esquecer de que essa posição singular da literatura não é senão o efeito de um certo dispositivo de poder que atravessa no Ocidente a economia dos discursos e as estratégias do verdadeiro.²

² FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Coleção Ditos & Escritos. v. IV. p. 221.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl. Valor e Pós-crítica. In: *Valores: Arte, Mercado e Política*. Org(s). Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002.

_____. O ponto de vista *subjectile*. In: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul (orgs.). *Travessia – revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago.-dez. de 1996. n. 33.

_____. Volver: por uma ruptura imanente. In: *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/ABRALIC, 1998.

_____. Na cadeira de Drummond. *Diário Catarinense*. Caderno de Cultura. Florianópolis, 02 mar. 2003. [entrevista a Dorva Rezende]

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas. v. 1.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Novos ensaios críticos, seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Trad. Charles Levin. 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. In: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul (orgs.). *Travessia – revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago.-dez. de 1996. n. 33.

BUCK-MORSS, Susan. What is political art? [O que é arte política?] Trad. Ana Luiza Andrade In: ANDRADE, Ana Luiza (Org.). Dossiê: Leituras benjaminianas. *Revista Grifos*. Chapecó: Argos, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As Iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. 'Amor' é esquisito como tudo o que ousa em inovar. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 18 abr. 1998.

_____. Coletânea de contos retoma o autêntico policial. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 28 maio 1998.

_____. Em Arco-Íris, Pynchon entrelaça real e imaginário. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 10 ago. 1998.

_____. Para que serve a literatura?. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 07 ago. 1999.

_____. Nem o sexo salva. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo: 11 dez. 1999.

_____. A lição do diabo. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 05 fev. 2000.

_____. Saer passa a escrever na Folha. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 08 out. 2000.

_____. Sedutora ambigüidade. *Jornal do Estado*. Curitiba, dez. 2002. Ano 3. n. 32. P. 4-5.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Coord. e Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. I, III e V.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. António M. Magalhães. Porto: Rés, s.d..

_____. GUATTARI, Felix. *O Anti-edipo capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela, Manuel Carrilho. Lisboa: Assirio & Alvim, 1966.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* 2. ed. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Sem local: Passagens, 1992.

_____. *Microfísica do Poder*. 14 ed. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Estratégia, Poder-Saber*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Coleção Ditos & Escritos. v. IV.

HEISENBERG, Elisabeth. *A vida política de um homem apolítico*. Trad. Ingeborg Fleckenstein. São Paulo: Ars Poética, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola, João Roberto Martins Filho e outros. Rio de Janeiro: Graal Ltda., 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; [versão brasileira de Aluisio Menezes]. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

_____. (compilador) *El juego de los cautos: La literatura policial – de Poe al caso Giubileo*. 2. ed. Buenos Aires: La marca, 1992. Colección Cuardenillos de géneros.

_____. Os vanguardismos estão de volta. Entrevista à Cláudia Nina. *Jornal do Brasil*. Seção Idéias. Rio de Janeiro, 04 jan. 2003.

MELEIROS, Alessandra. *Representações Imagéticas dos Modelos Teóricos para a Estrutura da Matéria*. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/pgmultimeios/pesquisa/a_meleiro/texto.htm>. Acesso em: 01 abr. 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. Coleção Debates.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 2. ed. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

ANEXO A – Trechos selecionados das resenhas

ANEXO B – *Corpus* das resenhas de BC analisadas, em CD-ROM