

Pascale Terra Beck

**UMA LEITURA DE ADRIANA LISBOA A PARTIR DA
PERSPECTIVA DE ZYGMUNT BAUMAN**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura – área de concentração Literatura Brasileira, linha de pesquisa *Subjetividade, Memória e História* – da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura (etapa de Banca).

Orientadora: Profa^a Dra. Rosana Cássia Kamita.

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

A ficha de identificação é elaborada pelo próprio autor

Maiores informações em:

<http://portalbu.ufsc.br/ficha>

Pascale Terra Beck

**UMA LEITURA DE ADRIANA LISBOA A PARTIR DA
PERSPECTIVA DE ZYGMUNT BAUMAN**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura – área de concentração Literatura Brasileira, linha de pesquisa *Subjetividade, Memória e História*.

Florianópolis, 11 de março de 2016.

Prof.^a. Dr.^a. Maria Lúcia de Barros Camargo
Coordenadora do Curso

Prof.^a. Dr.^a. Rosana Cássia Kamita
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Marinela Carvalho Freitas
Universidade do Porto (participação via vídeo conferência)

Prof.^a Dr.^a Simone Pereira Schmidt
UFSC

Prof.^a Dr.^a Zilma Gesser Nunes
UFSC

Ao Rogério Pohl, grande incentivador
para que eu me lançasse nesta
empreitada.

AGRADECIMENTOS

À minha amada família, que apesar de não compreender direito a proposta do mestrado, sempre acredita e valoriza qualquer iniciativa ligada ao universo da literatura, por saberem do bem que me faz.

Ao meu marido, conselheiro e incentivador, pela paciência quando precisei priorizar a escrita e o estudo em detrimento de momentos em família.

Ao Augusto, luz da minha vida e razão de tudo.

À minha doce e sábia orientadora, sempre presente, com apoio irrestrito e uma capacidade ímpar de aconselhar, ensinar, fazer ver, sem tolher qualquer liberdade criativa.

Toda arte é confissão de que a vida não basta.
(Fernando Pessoa)

RESUMO

A presente dissertação faz um percurso pela literatura do século XXI, sob a ótica do gênero romance, recorrendo a autores, críticos, pesquisadores que acompanham o cenário literário atual, elencando insumos que ora convergem para um determinado paradigma e ora demonstram uma realidade única, nova, não passível de classificar, catalogar, sistematizar enquanto grupo, escola ou tendência de um período. O trabalho propõe, por conseguinte, uma leitura do romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, enquanto uma das representantes da produção literária deste início de século, sob a perspectiva da obra do sociólogo Zygmunt Bauman, que cunhou o termo modernidade líquida para se referir ao momento atual em que vivemos. Em seu estudo, Bauman apresenta uma série de elementos que demonstram as mais relevantes e significativas transformações na vida do ser humano, originando novos comportamentos, novos interesses, novos padrões ou a falta deles, nuances, segundo ele, nunca antes vistas e que receberam nomenclaturas pouco usuais e necessárias – fluida, líquida, liquefeita, leve, dinâmica – para descrever o funcionamento do mundo globalizado.

Palavras-chave: Romance. Século XXI. Modernidade Líquida.

ABSTRACT

The current dissertation strolls around 21st century literature under the perspective of literary genre novel, seeking for authors, literary critics, researchers who keep a track record of the current literature scene by casting elements that sometimes converge to a determined model and other times demonstrate a new unique reality, not classifiable, that cannot be catalogued, systematized within a group, school or period trend. Therefore, the work proposes a reading over the Adriana Lisboa's novel *Sinfonia em Branco* as a literature production representative of this new century in order to draw a parallel with sociologist Zygmunt Bauman's work who coined the expression Liquid Modernity to refer to the current moment we have lived. In his study Bauman shows a series of evidences that demonstrate the most relevant and meaningful life transformations of human beings and he comes up with new behaviors, interests, new standards or lack of them, nuance never seen before according to him that got some unusual and necessary nomenclature – fluid, liquid, liquefied, light, dynamic – in order to describe the so called globalized world functioning.

Keywords: Novel. 21st century. Liquid Modernity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 OS AUTORES	21
2.1 ELE – <i>PERSONA NON GRATA</i>	21
2.2 ELA – A ROMANCISTA	31
3 A MODERNIDADE LÍQUIDA	37
3.1 MODERNIZAÇÃO, MODERNISMO E MODERNIDADE	37
3.2 O TERMO MODERNIDADE LÍQUIDA E SUAS DERIVAÇÕES	47
4 O ROMANCE BRASILEIRO.....	71
4.1 UMA PANORÂMICA DO SÉCULO XX.....	71
4.2 UMA PANORÂMICA DO SÉCULO XXI	82
4.3 ROMANCE EM FOCO – <i>SINFONIA EM BRANCO</i> , DE ADRIANA LISBOA	106
5 POSSÍVEIS CORRELAÇÕES	128
5.1 ENTRE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO E A MODERNIDADE LÍQUIDA	128
5.2 ENTRE O ROMANCE <i>SINFONIA EM BRANCO</i> E A MODERNIDADE LÍQUIDA	141
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS	162

1 INTRODUÇÃO

E pensar que ele parecia tão distante, inimaginável e inatingível. O século XXI chegou de mansinho, sem fazer alarde, causar trauma e promover grandes rupturas apocalípticas. Havia rumores, elucubrações, suposições, charlatanismo, previsões inconsistentes e crenças populares abastecidas pelo esforço midiático sempre sedento por polêmica que cause comoção, perturbação, desespero. Decepção para alguns, alívio para outros, a verdade é que vivenciamos uma passagem um tanto tranquila do período predecessor para o atual. Aparentemente, no mundo pós-moderno em que vivemos, há mudanças e movimentos de todos os gêneros e formas, principalmente quando o assunto é o comportamento do indivíduo. Mudanças estas que vão acontecendo gradativamente, de modo que quando percebemos já estamos inseridos, convivendo, fazendo parte de uma realidade diferente, inusitada em diversos aspectos, que quer concordemos ou não, existe, está aí, posta e vívida, exigindo de nós adaptação, contemplação, análise crítica, tudo menos fingir que nada está acontecendo.

Além de Bauman, há inúmeros outros autores dedicados ao estudo da pós-modernidade, como por exemplo, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Marc Augé e Marshal Berman. A opção pelo sociólogo polonês se deu principalmente pela sua capacidade ímpar de simplificar, tornar acessível e interessante o tema ou, como ele próprio diz, “sua sociologia é um modo possível de articular o conhecimento científico sobre a sociedade com o conhecimento comum da vida cotidiana”. Para o referido autor, o mundo globalizado tornou-se um grande laboratório de estudo. É dele o termo Modernidade Líquida e a obra de mesmo nome, onde o autor convida o leitor a refletir sobre o presente momento em que vivemos, segundo ele, com movimentos e comportamentos nunca antes vistos. Nomenclaturas pouco usuais tornam-se necessárias para a tradução deste período, como por exemplo, líquido, fluido, leve, imediato, liquefeito, espalhado, disperso, sem forma definida. É inevitável reconhecer o reflexo destes novos comportamentos e tendências, promovendo mudanças no formato tradicional de instituições como a Igreja, a universidade, o trabalho, a família, o casamento e, por que não, na arte, na literatura, ou mais especificamente no romance do século XXI, que será objeto de análise e estudo ao longo desta dissertação.

Na tentativa de tecer comparativo entre o passado e o presente, Bauman explica que a Era da Modernidade Líquida a qual vivenciamos é repleta de sinais desconexos e, por vezes, obscuros, propensos a mudar

com velocidade e de forma inesperada e que, na contrapartida, no mundo passado, o tempo avançava sem pressa, resistindo à pressão por celeridade. Consistia na Era Sólida, pesada, resistente, atraída pelo estabelecimento de fronteiras e deslumbrada por volume e tamanho. Um mundo mais previsível e administrável, valorizando a segurança, os laços duradouros, as tradições. No campo literário, também os romances, os poemas, as obras em si, apresentavam outros enredos, outra estrutura, outro padrão e peculiaridades convergentes com a época. Pois se o mundo está em constante movimento, não haveria de ser diferente com as criações literárias, até porque a sociedade e suas mudanças de ordem econômica, social, cultural, política etc., as influencia e vice-versa. Deste modo, oportuniza-se o questionamento: há uma nova forma, um novo estilo de se produzir romances ou combinação de estilos visíveis na literatura da pós-modernidade, do século XXI? Que diferentes vozes ecoam nas obras de hoje? Que perfis dão vida aos protagonistas de agora? Qual sua relação com o mundo em sua volta?

Adriana Lisboa, com *Sinfonia em branco*, constitui o *corpus* literário desta dissertação. Autora da atualidade, escritora em franca produção junto à sua editora, tendo sido agraciada com prêmios literários de envergadura e dona de um estilo próprio e reconhecido talento. Apesar da admiração, confesso ter havido um quê de casualidade e aleatoriedade na escolha do romance em questão. Havia desde sempre a intenção de promover a aproximação, a correlação entre os pensamentos de Bauman – a quem estimo e cuja obra estudo por múltiplos interesses, visto que tende a nos levar a uma maior e mais apurada compreensão do mundo em que vivemos, dos outros e do nosso próprio Eu – e algum romancista inserido no cenário literário atual. Todavia tal desafio apresentava-se como algo demasiado abrangente e sem um direcionamento claro e específico. Uma vez delimitando-se pela prosa, e não pela poesia, pelo romance, e não pela crônica, pelo conto ou qualquer outro gênero, fazia-se necessário optar por um determinado autor que pudesse representar uma parcela da geração 00¹, não por

¹ Termo usado para se referir aos jovens escritores nascidos a partir de 1970 que estão publicando nos anos 2000. Entre os críticos literários, há certa polêmica nesta definição. Alguns entendem tratar-se de um simples rótulo. Para Nelson de Oliveira, organizador da obra *Geração 00*, publicada pela editora Língua Geral, a melhor parcela da Geração 00 escreve sobre a realidade excêntrica, que envolve questões ligadas a solidão, juventude eterna, consumismo, internet, etc.

idade, mas por estar produzindo obras no presente, obras que pudessem ser objeto de estudo a fim de identificarmos, ou não, convergência com aquilo que Bauman entende por evidências que caracterizam o ser humano do século XXI, seus anseios, desejos, interesses, visão de futuro, medos, perturbações e o contexto deste livro e da própria autora citada, seus personagens, forma narrativa, enredo, temática, etc.

Um grande número de romancistas que englobou Carola Saavedra, Tatiana Salem Levy, Rubens Figueiredo, Cristóvão Tezza, Paloma Vidal, Marcelino Freire, Bernardo Carvalho, entre outros, foram sendo devorados, um a um, página a página, na tentativa de causar algum efeito, algum impacto de qualquer ordem que gerasse um impulso, uma ação meio racional, meio irracional que levasse a escolha de um autor, uma obra da atualidade, que fosse romance, que tivesse reconhecimento da crítica literária, que me cativasse de tal sorte que precisasse aprofundar a compreensão e análise sobre a mesma. O romance ou a autora não precisaria ser nítida e explicitamente líquida, afinal esta leitura e análise seria justamente realizada a posteriori, durante a construção da referida dissertação. O essencial era que fosse efetivamente um romance publicado no século XXI e que de alguma maneira permitisse alternativas de conexão com os pensamentos de Bauman, sua Modernidade Líquida, a vida líquida, o homem pós-moderno e suas vicissitudes.

Para que se cumprisse tal proposição, esta dissertação foi idealizada seguindo uma determinada composição de capítulos e subcapítulos. Iniciamos apresentando formalmente os autores – o sociólogo Zygmunt Bauman e a romancista Adriana Lisboa, que, apesar de transitarem em mundos diferentes e distantes, são as peças chave na tentativa, no mínimo curiosa e instigante, de aproximar literatura e sociologia. Antonio Candido, de acordo com a abordagem proposta na obra *Literatura e sociedade*, enquadraria este trabalho como um tipo de aproximação entre Literatura e Sociologia “em que se procura verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo seus vários aspectos”.² Keith Tester considera que no pensamento de Bauman, “o vínculo da sociologia com a literatura seja extremamente sugestivo (e possa explicar por que, em seus livros, ele se refere com tanta frequência à literatura)”³, mas apesar disso, o

² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 19.

³ BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman*. Entrevistador: Keith Tester. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 17.

organizador do livro *Bauman sobre Bauman* recomenda que não se estenda demais este vínculo, visto que para ele, os livros de Bauman são exemplos de pensamento social.

Por conseguinte, incursionamos pela Modernidade Líquida, entendendo que ao versarmos sobre os estudos de Bauman e a forma de enxergar os movimentos e mudanças do mundo no século XXI antes de averiguarmos a obra que representa o *corpus* literário desta dissertação, temos a possibilidade de ampliar nosso exercício de leitura e análise crítica, promovendo quiçá maior riqueza de comentários, observações e interpretações em torno do romance *Sinfonia em branco*.

No principal capítulo deste trabalho, aquele que se dedica a arquitetar as possíveis correlações entre as duas obras, aquele no qual buscamos abrir as páginas do romance para enxergar a Adriana Lisboa sob a perspectiva de Bauman, consultamos uma série de autores, estudiosos, pesquisadores do romance do século XXI, como Marisa Lajolo, Beatriz Resende, Eurídice Figueiredo e Karl Erik Schollhammer, cujas opiniões e suposições sobre este peculiar momento literário nacional, contribuem para o embasamento teórico e conceitual necessário da presente dissertação.

E finalmente, reforçamos que durante todo o processo de pesquisa, análise, escrita, teria sido demasiado audacioso querer encontrar respostas, unanimidades e uma forma simplificada de classificar e sistematizar tanto os romances produzidos no século XXI, como propriamente o romance selecionado de Adriana Lisboa. O que propomos, outrossim, foi justamente levantar uma hipótese: há aproximação, correlação entre os pensamentos de Bauman para caracterizar o momento em que vivemos, o comportamento do homem moderno, seus medos, anseios e desejos e o que enxergamos nas páginas dos romances do mundo pós-moderno e mais exatamente, no resultado deste trabalho de Adriana Lisboa? O que nos atrai e dá sentido à investigação é o caráter de possibilidade, de questionamento, de um constante “por que não?”, que nos outorgue a liberdade necessária para sugerir, fazer ver, compartilhar, apontar o que se mostrou possível e representativo, sob o olhar de uma eterna aprendiz. Como diria o próprio Bauman, “criar significa sempre quebrar uma regra: seguir a regra é mera rotina, mais do mesmo – não um ato de criação”.

2 OS AUTORES

2.1 ELE – *PERSONA NON GRATA*

Considerou-se oportuno e agregador, dedicar algumas linhas à figura do sociólogo, sua obra e trajetória pelo campo da sociologia e literatura. Estima-se com isso, promover maior compreensão e entendimento da sua obra foco, através de um primeiro percurso pela vida do autor, suas referências, influências e escolhas ao longo da sua carreira.

Com cerca de um século de vida, o sociólogo polonês possui uma substancial obra e mantém ainda hoje um ritmo acelerado de produção literária. A história de Bauman inicia-se muito antes do contato dos leitores com as ideias apresentadas na obra *Modernidade líquida* (2001) – foco da análise que a presente dissertação se propõe. Tratado como um dos intelectuais mais respeitados e produtivos da atualidade, o polonês radicado na Inglaterra já escreveu mais de cinquenta livros, sendo trinta e dois títulos publicados no Brasil, pela editora Jorge Zahar. Na sua biografia escrita por Dennis Smith⁴, afirma-se que ele “é um dos mais interessantes e influentes comentadores [que refletem] sobre a condição humana. Ele é parte da história que relata”.⁵ Smith especula que muitas das preocupações intelectuais do sociólogo são reflexo de suas experiências de vida. Outro pesquisador dedicado a estudar sua obra é Antony Giddens⁶, que o identifica como um dos principais autores do que se convencionou chamar de “pós-modernidade”. Benedetto Vecchi⁷, cujos diálogos com Bauman originaram o livro *Identidade* (publicado

⁴ SMITH, Dennis. *Zygmunt Bauman: Prophet of Postmodernity*. Cambridge: Polity, 1999.

⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman* (2001, p. 10).

⁶ Sociólogo britânico, nasceu em 1938. Giddens critica a pós-modernidade, pois prefere pensar sobre a reflexividade da modernidade e na modernidade tardia, a radicalização e globalização de traços básicos da modernidade. Dentre as principais obras está *The consequences of modernity* (1990) (ALENCAR, Semíramis. Aula 11: Anthony Giddens e estruturalismo social. *Educando o amanhã: reflexões sobre educação e cultura*. 19 abr. 2013. Disponível em:

<<http://educandooamanha.blogspot.com.br/2013/04/anthony-giddens-e-o-estruturalismo.html>>. Acesso em: 5 fev. 2016).

⁷ Jornalista italiano a quem Bauman concedeu uma entrevista que culminou na obra *Identidade* (publicada em 2004).

em 2004), considera-o um sociólogo eclético, rebelde e rigoroso e que diferente dos outros “cientistas sociais”, suas reflexões “são um trabalho em desenvolvimento, e ele nunca se contenta em definir ou conceitualizar um acontecimento, em vez disso procura estabelecer conexões com fenômenos sociais [...]”⁸

Atualmente Bauman é professor emérito de Sociologia de duas universidades: a de Varsóvia, na Polônia, e a de Leeds, no Reino Unido, todavia sua carreira foi iniciada na Universidade de Varsóvia, onde teve artigos e livros censurados, vindo a ser afastado da instituição em 1968. Tornando-se “*persona non grata* para o regime comunista da época”⁹, culminou por emigrar da Polônia, tendo reconstruído sua carreira entre Canadá, Estados Unidos e Austrália. Bauman foi agraciado com diversos prêmios ao longo da sua sólida carreira, como o Amalfi, em 1989, pela obra *Modernidade e holocausto* e o prêmio Adorno, em 1998, pelo conjunto da sua produção. Na solapa de seu último livro publicado no Brasil, sob o título *Vigilância líquida* (2014), o autor do *best-seller Amor líquido* é descrito como “o grande pensador da modernidade, a qual qualificou tão bem com o célebre conceito de ‘liquidez’. Perspicaz analista dos fatos cotidianos, o sociólogo tem vasta obra sobre temas contemporâneos [...]”.

Tarefa desafiadora tentar delimitar o que vem a ser a sociologia de Bauman. Há um número limitado de livros, estudos e conclusões a respeito. Ao nos depararmos com seu estilo metafórico, opiniões firmes, por ora polêmicas e linguagem acessível ao leitor não perito, passa-nos a ideia de representar uma sociologia livre, pouco convencional. No presente trabalho recorreremos a entrevistas, diálogos reais do próprio autor para buscar descortinar seus pensamentos, suas ideias e convicções. Keith Tester – professor de Sociologia da Universidade de Hull, na Inglaterra, foi um dos que reuniu cinco diálogos, sob forma de entrevista com Zygmunt Bauman, que originaram o livro *Bauman sobre Bauman*, publicado pela mesma Zahar, na virada do século. Na obra é possível ampliar nossa compreensão sobre a origem das ideias e pensamentos do sociólogo criador do conceito de modernidade líquida,

⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevistador: Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 7.

⁹ DUARTE, Fernando. “Foi um motim de consumidores excluídos”, diz o sociólogo Zygmunt Bauman. *Jornal O Globo*, 12 ago. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/foi-um-motim-de-consumidores-excluidos-diz-sociologo-zygmunt-bauman-2690805>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

que influências se refletem na sua produção e por que Bauman faz o que faz. Pertinente registrar que as conversas com Keith Tester sucederam-se num momento importante da carreira do sociólogo – período em que seu interesse pela modernidade era substituído por uma nova orientação guiada pela ideia de modernidade líquida, promovendo reconfiguração de seus compromissos éticos.¹⁰

Em *Bauman sobre Bauman*, ficamos nós leitores sabendo que as obras em inglês, que são sua maioria e pelas quais o pensador é mais conhecido, foram precedidas de uma série de livros e ensaios que ele escreveu em sua Polônia natal, antes de ser expulso em 1968. Os temas giravam em torno dos problemas da transição do comunismo para determinado tipo de capitalismo. Nascido em 1925 na cidade de Poznan, no noroeste da Polônia, deixou sua terra Natal em setembro de 1939 – início da Segunda Guerra Mundial - rumando com a família para a antiga União Soviética, a fim de fugir da invasão nazista. Lutou na frente russa junto ao exército polonês, vindo a iniciar sua carreira acadêmica em 1950, quando foi então professor da Universidade de Varsóvia. Dez anos mais tarde, nesta mesma Universidade, assumiu a cátedra de Sociologia Geral e, posteriormente, a direção do então Departamento de Sociologia até 1968, quando exilou-se durante a campanha antissemita promovida pelas autoridades comunistas. Deste modo, vale ressaltar que quando Bauman redige no idioma inglês, está utilizando sua terceira língua, uma vez que nasceu na Polônia e estudou na União Soviética. Para Keith,

quando se afirma que a obra de Bauman reflete suas experiências pessoais, logicamente exige-se que a mesma afirmação seja feita em relação à obra de todos os autores. Se este for um passo para o qual estejamos preparados, nós teremos de concluir que todo o pensamento social é autobiográfico, e que, como toda biografia tende a silenciar alguns incidentes e enfatizar outros, todo pensamento social consiste em pouco mais que aquilo que os pensadores preferem dizer sobre eles mesmos. [...] Em segundo lugar, se explicarmos o pensamento de Bauman com referência a sua biografia, na verdade ficaremos totalmente incapazes de compreender o que ele tem a dizer. [...] Como observou Peter Beilharz,

¹⁰ Texto inserido na solapa do livro *Bauman sobre Bauman*, fruto de entrevista concedida a Keith Tester (2011).

Bauman “não gosta de falar da sua trajetória de vida”.¹¹

O fato de Bauman não querer falar de sua vida privada pode ser explicado e sustentado pelo que Richard Sennett – pensador que Bauman aprecia muito – aborda em seu livro *O declínio do homem público*. Nele, Sennett argumenta que “a cultura contemporânea corroe de tal modo a vida pública que destruiu a fronteira entre público e privado”.¹² O autor enuncia também que a ânsia, a busca por maior intimidade teria ocupado o lugar da vida pública, fato este corroborado pela constante vontade de ampliar o conhecimento íntimo de outrem e a sensação de que realmente conhecemos qualquer um. Como se o que a pessoa faz fosse sempre mais interessante e relevante do que o que ela é. Diz Sennett: “Numa sociedade assim, o teste que determina se as pessoas são autênticas e ‘corretas’ umas com as outras é um padrão peculiar de troca de mercado nas relações íntimas”.¹³

Saber que sua esposa – Janina – exerceu influência significativa nos pensamentos do sociólogo foi motivo de surpresa quando revelado nas entrevistas transcritas na obra *Bauman sobre Bauman*. Na visão do professor e autor Keith Tester, a referida afirmação poderia causar estranheza, visto que contradiz o ensinamento previamente citado de Richard Sennett, “de que a vida pública não exige intimidade com o pessoal”.¹⁴ Mas, de fato, as experiências de Janina Bauman foram amplamente significativas para o pensamento social do marido, em virtude de ela ter escrito “um livro de memórias que teve consistente impacto sobre aquilo que ele faz”.¹⁵ O livro em questão chama-se *Inverno na manhã* e relata as experiências da menina judia quando residia em Varsóvia, no fervor da ofensiva ocupação nazista. “Ela relata como o tecido caloroso de sua vida no pré-guerra foi transformado em farrapos, como foi forçada, com a mãe e irmã, a viver no Gueto de Varsóvia e como elas conseguiram escapar à deportação para os campos de extermínio.”¹⁶ A obra revela também que o texto de Janina levou Bauman a repensar sobre o quão necessário seria ultrapassar suas próprias experiências de vida, se quisesse de fato dedicar-se ao estudo

¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman* (2011, p. 11).

¹² *Ibid.*, p.12.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

do Holocausto. – o qual ele interpreta como “a cristalização das tendências e possibilidades da modernidade”.¹⁷ Em entrevista a Beilharz, transcrita por Keith na obra acima referenciada, Bauman afirma que

Com Janina aprendi que a Wertfreiheit (a neutralidade axiológica) não é – no que diz respeito às ciências humanas – somente um castelo no ar, mas também uma ilusão profundamente desumana; que fazer sociologia só faz sentido à medida que ajuda a humanidade na vida, que em última instância são as escolhas humanas que fazem toda a diferença entre vidas humanas e desumanas.¹⁸

E o que Bauman realmente faz? Apelidado por Keith de “tradutor”, o que “traduz o mundo em textos”¹⁹, ele define que o que o sociólogo faz é de fato, sociologia. Mas uma sociologia de um modo bem particular: “O que Bauman faz, portanto, é sociologia sob o signo do ecletismo e da universalidade.”²⁰ Certa feita, indagado sobre que livro ele levaria para uma ilha deserta, o polonês surpreendeu a todos ao responder que optaria por um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges. Para o entrevistador, do ponto de vista de Bauman, um conto de Borges possui tanto valor e, por que não, *insight* sociológicos quanto qualquer texto que fosse aceito como parte do “cânone”. Na visão do organizador do livro *Bauman sobre Bauman*, seu entrevistado “tenta mostrar que o mundo não tem de ser desta maneira, que há uma alternativa àquilo que correntemente parece tão natural, tão óbvio, tão inevitável”.²¹ Desta afirmação parte a conclusão de que o criador do termo “liquidez”²² tem em seus posicionamentos, a marca de duas das principais influências no desenvolvimento do seu pensamento social: o

¹⁷ Ibid., p. 13.

¹⁸ Ibid., p. 21.

¹⁹ Ibid., p. 14.

²⁰ Ibid., p. 16.

²¹ Ibid., p. 17.

²² Apesar do termo “liquidez” e seus derivados como líquido, liquefeito, fluido, etc. terem sido amplamente utilizados por Bauman para descrever sua modernidade líquida, antes da publicação da obra, em 2001, Marshall Berman, na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1989), já fazia uso dos termos para referir-se à modernidade, inclusive remetendo a autoria da frase “Tudo que é sólido desmancha no ar” a Marx.

marxismo pós-leninista de Antonio Gramsci e a sociologia de Georg Simmel. Em artigo publicado na revista *Espaço Acadêmico* (2009), a autora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP – Elisa Bachega Casadei – apresenta a seguinte explicação sobre a influência particularmente de Gramsci:

Para Bauman, Gramsci teria sido capaz de enxergar a cultura como um dos principais campos de batalha no empreendimento desta aproximação através de sua noção de hegemonia. A partir disso, a tarefa dos intelectuais socialistas deveria ser estabelecer o socialismo como um novo idioma cultural que intermediasse a conexão entre eles e a classe subordinada.²³

Outro ponto de vista é apresentado por Keith, o qual esclarece que sobre Gramsci, Bauman exprimia que este teria mostrado-lhe “que homens e mulheres não são bobos inconscientes de estruturas sociais que tudo determinam; tampouco são eles (ou seja, nós) pouco mais que seres mobilizados apenas em reação ao estímulo externo”.²⁴ Em vez disso, o sociólogo polonês explica que o mesmo Gramsci mostrou “que homens e mulheres são dotados, por si mesmos, da habilidade e do poder de construir o mundo. Que só em função do “senso comum” promovido pelas estruturas de mando dominantes é que esse potencial não é vislumbrado, nem exerce influência”.²⁵ Além disso, complementa Keith, “o insight de Gramsci de que o mundo é algo que pode ser construído pela ação e por agentes sociais, permitiu-lhe romper com o comunismo oficial”.²⁶ Por outro lado, no que diz respeito à influência de Georg Simmel, o próprio Bauman explicou a Keith que foi este quem o ensinou “como observar um mundo que dá a impressão de ser tão natural para homens e mulheres que eles não concebem a chance de que seja possível haver uma alternativa”.²⁷ E foi além: “Simmel me mostrou que para o lápis de qualquer tendência, existe a borracha de uma outra; e

²³ CASADEI, Eliza Bachega. Muito além do líquido: modernidade, ideologia e cultura na obra de Zygmunt Bauman. *Revista Espaço Acadêmico*, ano IX, n. 102, nov. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/7662/4808>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

²⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman* (2011. p. 17).

²⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

tentar eliminar essa ambivalência para ver melhor como a sociedade opera é como querer desmontar as paredes para ver melhor o que sustenta o teto”.²⁸

Quando criança, Zygmunt Bauman era considerado um aluno dedicado e um leitor voraz. “Eu era, como continuo a ser, total e verdadeiramente fascinado pela cultura e pela literatura polonesas, um amor que tenderia a não ser correspondido.”²⁹ – contou ele num dos diálogos com Keith. Diferente da maioria dos jovens poloneses abonados, a família de Bauman não conjugava condições de financiar seus estudos em outro país. Escapou da invasão nazista e chegou a estudar Física por correspondência, mas sem chegar a finalizar o curso. Acabou por se apresentar como voluntário ao exército polonês, do qual emite a seguinte opinião: “Com o exército, encontrei meu caminho de volta a um país devastado por uma guerra que só agravou a miséria e subdesenvolvimento anteriores”.³⁰ Durante o que se chamou de momento de *stalinização*,³¹ Bauman ingressa na Universidade de Varsóvia, vindo a prestar os exames de Mestrado em Filosofia, mas conta que a “velha guarda” voltou e a sociologia – curso de seu interesse que havia sido suspenso – então “retomou seu pleno status acadêmico”.³²

Além de Antonio Gramsci e Georg Simmel, abordados anteriormente, Bauman também reconhece a forte influência de dois professores do curso de Sociologia que frequentou na Universidade de Varsóvia que segundo ele, são pensadores de alto calibre, porém seus trabalhos pouco repercutiram fora das fronteiras da Polônia: Stanislaw Ossowski e Julian Hochfeld. Ele relatou a Keith que uma vez encerrado o episódio da *stalinização*, o Departamento de Filosofia e Sociologia da Universidade se tornou um centro abundante e imaginativo de pensamento e ele, por sua vez, “sentia-se ao mesmo tempo “atrás” e “à

²⁸ Ibid., p. 19.

²⁹ Ibid., p. 26.

³⁰ Ibid., p. 27.

³¹ O stalinismo foi a mais grave degeneração que o marxismo sofreu, transformando a União Soviética, ou URSS, em uma ditadura totalitária e burocrática responsável pela morte de 20 milhões de soviéticos (JOSÉ, Emiliano. O stalinismo e sua trágica herança. *Socialismo e liberdade*, 1º fev. 2009. Disponível em: <<http://mns1975.blogspot.com.br/2009/02/o-stalinismo-e-sua-tragica-heranca.html>>. Acesso em: 5 fev. 2016).

³² BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman* (2011. p. 28).

frente” dos centros de sociologia daquela época”.³³ Benedetto Vecchi revela na introdução do livro *Identidade*, que Bauman usa “a sua ironia sutil para comparar a penosa liberdade acadêmica da Polônia ao conformismo europeu e norte-americano”.³⁴

Quando, no fim da década de 1950, comecei a visitar lugares no estrangeiro, fiquei impressionado com a unilateralidade e o perfil estreito das visões de sociologia ensinadas em outras partes do mundo. [...] A compreensão de sociologia que meus professores em Varsóvia me inocularam era a de um discurso permanente e distante de uma conclusão, de autocrítica e recapitulação contínuas. [...] Sou muito grato a Ossowski e Hochfeld por me terem vacinado, bem no início de minha vida sociológica e de uma vez por todas, contra a ideia de que a sociologia é ou deveria se tornar uma espécie de física que deixa sua própria história para trás e jamais olha em retrospecto; de que, se a sociologia ainda não atingiu exatamente esse nível, é por causa de seu fracasso ou “imaturidade” em descobrir a metodologia de pesquisa certa e adequada, que porá fim à dúvida e à controvérsia. O que apreendi com eles foi que a sociologia não tem - nem por ter - outro sentido além de um comentário permanente sobre a “experiência vivida “dos seres humanos, tão transitória e obsessivamente autoatualizante como essa própria experiência.”³⁵

Foi ainda em meados da prolífera década de 1950, que Bauman passou um tempo na Inglaterra, na *London School of Economics* (LSE), logo após a derrubada das barricadas do “Outono Polonês”. Nesta renomada instituição, ele empenhou-se inteiramente a “um estudo da dialética do movimento social e sua elite”,³⁶ já possuindo neste período, um estudo sobre o socialismo britânico, sua tese de doutorado e um estudo mais reduzido sobre a sociologia do Partido e a lógica da burocracia. Seu orientador na LSE foi Robert McKenzie, por quem Bauman diz ter desenvolvido genuíno apreço. Nesse ano em que

³³ Ibid., p. 29.

³⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade* (2005, p. 9).

³⁵ Id. *Bauman sobre Bauman* (2011, p. 30).

³⁶ Ibid., p. 34.

conviveu intensamente com a cultura britânica, confessou ter ficado chocado quando lhe disseram na Universidade, “que a sociologia tinha seus clássicos, tendo descoberto também que era possível ser professor de sociologia sem dominar a história da filosofia e do pensamento social”.³⁷ Mas, conforme contou para Keith Tester, num dos cinco diálogos reunidos no livro *Bauman sobre Bauman* (2011), para bem de superar estes choques, ele concentrou-se intensamente em sua pesquisa.

Desencantado com o regime comunista polonês e participante do chamado “marxismo humanista”, no final da década de cinquenta, Bauman contou a Keith que não lamentava os anos de encantamento pelas ideias de Marx, tendo instruído-se muito com ele e sido definitivamente cativado por sua ideologia: “Creio que foi por intermédio de Marx que cheguei à minha crença na infinita e perpétua incompletude do potencial humano. Se houve desencanto foi com a forma ossificada que se deu à versão vulgata oficial do marxismo”[...].³⁸ Segundo ele, foi Gramsci quem evitou que ele tivesse transformado-se em anti-marxista, como sucedera-se com tantos outros pensadores desiludidos.

Apesar de confirmar em entrevista a Keith a forte influência dos pensadores sociais americanos como Richard Sennett, Christopher Lasch e Rorty, a sociologia americana é praticamente ausente em seus livros. A este respeito, o polonês objeto de estudo deste texto é cuidadoso evitando generalizações sobre a sociologia americana: “Considero alguns pontos simplesmente entediantes, pouco inspirados e desestimulantes; outros colocam a sofisticação técnica bem acima da relevância do assunto”.³⁹ - confessou Bauman, que foi além: “Em meu vocabulário, a sociologia americana se aproximou do modelo de uma ciência da falta de liberdade. Isso é o exato oposto de meu ideal de sociologia”.⁴⁰ Na contrapartida, ele demonstra admiração pela sociologia europeia, que na sua visão, “parece estar mais preparada por seu passado histórico para enfrentar os desafios do mundo líquido-moderno e se tornar útil para os seus habitantes”.⁴¹

Em seu relato a Benedetto Vecchi, o pensador polonês contou que escolheu a Grã-Betanha para viver e por ela foi acolhido, devido à

³⁷ Ibid., p. 34-35.

³⁸ Ibid., p. 35.

³⁹ Ibid., p. 38.

⁴⁰ Ibid., p. 38.

⁴¹ Ibid., p. 39.

oportunidade de lecionar. Mas nesta segunda pátria, ele se considerava “um estrangeiro, um recém-chegado” – não fazia muito tempo, um refugiado de outro país, um estranho. Alguns anos mais tarde, ele veio a naturalizar-se britânico.

Não me recordo de dar muita atenção à questão de minha identidade, pelo menos do ponto de vista da nacionalidade, antes do brutal despertar de março de 1968, quando o meu polonesismo foi publicamente posto em dúvida. Imagino que até então eu esperava, prosaicamente, e sem qualquer ansiedade ou astúcia, aposentar-me por tempo de serviço na Universidade de Varsóvia e ser enterrado, chegada a hora, num cemitério da cidade. Mas desde março de 1968, o que todos esperavam de mim, e ainda esperam, é que eu me autodefinia, e que eu tenha uma visão ponderada, cuidadosamente equilibrada e ardentemente defendida da minha identidade. Por quê?⁴²

Zygmunt Bauman autodenomina de parentes e amigos espirituais, aqueles autores, cujos trabalhos aproximam-se mais diretamente de seus interesses atuais e quando identifica convergência de propósitos. Dentre os selecionados que continuam escrevendo e propiciando ideias novas, ele inclui: Richard Sennett, Richard Rorty, Anthony Giddens, Claus Offe, Pierre Bourdieu, Ulrich Beck, Claude Lévi-Strauss, Henning Bech e Alberto Melucci. Além das afinidades seletivas, ele menciona no livro *Bauman sobre Bauman*, que com relação a suas “estruturas cognitivas essenciais”⁴³, são outras suas fontes de inspiração: Mary Douglas, Michel Crozier e Castoriadis. Por conseguinte, ao ser indagado sobre se concordaria ou não com a afirmação de que vivemos num mundo totalmente diverso daquele que era habitado pelos fundadores da sociologia e que, portanto, deveríamos jogar, por exemplo, “Marx, na lata de lixo e recomeçar, do começo”⁴⁴, Bauman responde enfaticamente a Keith Tester que não leva tais afirmações tão a sério e que ao longo da sua vida, aprendeu que nada é totalmente novo e sem precedentes, e nada desvanece sem deixar vestígios. “Em nossa época, a indústria do lixo é a mais próspera e a que mais cresce. Também vivemos em meio a um desfile de modas e celebridades. Assim parece

⁴² Id. *Identidade* (2005, p. 18).

⁴³ Id. *Bauman sobre Bauman* (2011, p. 46).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

verossímil que do lixo vieste e ao lixo voltarás”.⁴⁵ E por isso, complementa o sociólogo, “Não existe presente, exceto a contínua recapitulação do passado. [...] Não existe ilha do Diabo nem prisão de segurança high-tech da qual exilados não possam voltar para nos assombrar”.⁴⁶

E finalmente, sobre suas influências, a mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP Elisa Bachega Casadei, em artigo publicado na revista Espaço Acadêmico (2009) e comentado anteriormente, sustenta que na década de 1980, os interesses de Bauman alteram-se significativamente e o autor passa a se concentrar nos estudos sobre as ambivalências trazidas pela modernidade. Suas ideias nesta fase mais recente de seu trabalho podem ser resumidas, de acordo com Dennis Smith, com a máxima: “A modernidade é uma armadilha, a pós-modernidade é um campo minado e a maioria de nós está presa entre elas duas”.⁴⁷ Não apenas seus interesses, mas também as próprias influências sofrem representativas transformações, passando ele a ser influenciado, principalmente, pela obra de Michel Foucault, Theodor Adorno e Emmanuel Levinas. É justamente sobre esta fase mais atual de Bauman que aborda a pós-modernidade ou mais exatamente, a Modernidade Líquida, que trataremos na sequência, após a apresentação formal da escritora e romancista Adriana Lisboa, cuja obra *Sinfonia em branco*, representa o *corpus* literário desta dissertação.

2.2 ELA – A ROMANCISTA

Adriana Lisboa figura na lista publicada no livro *As 25 mulheres* que estão fazendo a nova literatura brasileira.⁴⁸ Luiz Rufatto – também autor de *Eles eram muitos cavalos* e *Os sobreviventes*, contribui para a história da literatura brasileira de forma significativa, ao passo que deixa registrado nas páginas introdutórias do volume, que já existem nomes suficientes para uma outra antologia, mostrando o quanto o surgimento de novas escritoras está em concreta propalção neste século. O escritor reúne neste livro escritoras que já alcançaram o sucesso e outras que, na sua análise, estão em vias de sair do anonimato. Todas as escritoras

⁴⁵ Ibid., p. 51.

⁴⁶ Ibid., p. 52.

⁴⁷ SMITH, Dennis. *Zygmunt Bauman: Prophet of Postmodernity* (1999, p. 29).

⁴⁸ RUFATTO, Luiz. *As 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura*. Editora Record, 2004.

reunidas na obra começaram a publicar a partir de 1990 e para ele, não houve limite de idade, tema, ideologia, estilo ou extensão do trabalho. Buscou, entretanto, o ineditismo dos textos organizados na obra. Dentre as características que o autor reconhece na obra e no estilo de Adriana estão “os pequenos cortes no cotidiano banal”.

A autora do romance *Sinfonia em branco* – Adriana Lisboa Fábregas Gurevitz – nasceu em 1970 no Rio de Janeiro. A música sempre fez parte da sua vida e a direcionou para a faculdade de música na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1994. Mas sua passagem pela academia iria além, com mestrado e doutorado em Letras, sem nunca ter tido necessariamente, pretensão de lecionar. De família de músicos amadores, passou a infância sob a trilha sonora de música nacional dentro de casa, mas diferente do que se poderia supor, ela viveu na França, trabalhou como cantora de música popular brasileira e após um ano, decidiu que não queria “fazer esse negócio de música”. Queria mesmo escrever. A autora confessa ter se sentido esquisita e desconfortável por ocasião da sua estreia na literatura, a qual ocorreu em 1999, com a publicação de *Os Fios da memória*. O motivo era a falta de convivência no ambiente literário: “Não conhecia absolutamente ninguém. Não tinha nenhum amigo escritor ou em alguma área correlata. Por isso meu mestrado em literatura brasileira teve só este objetivo: poder conversar com outras pessoas que estudassem aquilo.” – comentou a escritora em entrevista⁴⁹. Deste modo, três anos após o lançamento do primeiro romance, Adriana defende o mestrado na mesma universidade onde se graduou, apresentando uma proposta ficcional que envolvia parte da poesia de Manuel Bandeira (1886 a 1968) para a composição do romance *Um Beijo de colombina*. A escritora também transitou pelo universo infantil, tendo publicado em 2005 o livro *Língua de trapo*. Seu segundo romance – *Rakushisha* – foi ambientado no Japão e publicado em 2007 – ano em que passou a viver nos Estados Unidos, permanecendo lá até hoje, mais exatamente, no Colorado. Por onze anos Adriana dedicou-se a traduções, tendo traduzido para o português, autores como Maurice Blanchot, Robert Louis Stevenson, Cormac McCarthy e Marilynne Robinson e visto seu trabalho ganhar uma perspectiva internacional, com publicações em países como França, Itália, México, Estados Unidos, Suíça e Suécia.

⁴⁹ SCHWARTZ, Cristian. Adriana Lisboa [Entrevista]. *Rascunho*, 29 set. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso em: 9 fev. 2016.

Contudo, atualmente, sua prioridade é a literatura e alguns trabalhos voluntários.

Em entrevistas concedidas à imprensa em geral, Adriana costuma posicionar-se como alguém que acredita que a literatura é uma espécie de busca por algo mais; que a vida cotidiana da gente não basta, que se faz preciso expandir, criar uma outra vida através dos livros, personagens, enredos. “É a busca por uma espécie de espaço alternativo à vida, algo que nos ofereça outras visões, outras janelas, opções distintas daquilo que a gente experimenta em nossa vida prática”.⁵⁰

Com estilo próprio e predileção por escrever sobre o agora, o mundo que se vê, que se vive, a romancista com quinze anos de carreira e doze livros publicados, entre os quais, seis romances, aborda o cotidiano, as experiências de vida, as relações afetivas, a família. “Tenho dificuldade para escrever sobre o que não vejo, e por isso, por exemplo, jamais poderia escrever romances históricos”.⁵¹

Adolescente solitária e introspectiva durante muito tempo, a autora não costuma aventurar-se pelo caminho dos romances autobiográficos, apesar de inevitavelmente identificarmos algumas coincidências entre suas personagens e sua personalidade. O convívio com a solidão, a vocação musical, o gosto pelas letras compõem, por exemplo, a personagem Vanja de Azul-Corvo, assim como o ambiente musical e o gosto pelas artes, retornam, em circunstâncias diferentes, no romance que compõem o *corpus* literário desta dissertação – *Sinfonia em Branco*.

Apreciadora de poesia, em especial a contemporânea, ela admira o trabalho de Carlito Azevedo, Paulo Henriques Britto, Claudia Roquette-Pinto, Eucanaã Ferraz, poetas cujas obras ela acompanha e confessa ler e reler reiteradas vezes. Ao ser questionada não apenas sobre preferências, mas influências que outrora representaram significativamente sua maturidade literária, ela conta de suas experiências inolvidáveis à medida que ia descobrindo o universo de Machado de Assis, José Saramago, Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Márquez. “Hoje, um dos meus autores preferidos é Luiz Ruffato, que é preciso no que faz, tem seu projeto literário, alguém que tem absoluta consciência do que está fazendo”.⁵²

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

Karl Erik Schollhammer é um dos estudiosos que aponta Adriana Lisboa como uma das novas vozes em destaque no atual ambiente literário nacional: “Uma outra voz, muito diferente, mas que também coloca no centro de sua criatividade, o diálogo com a literatura”.⁵³ Em seu livro, *Ficção brasileira contemporânea*, o autor enaltece que Adriana recebeu vários prêmios e amplo reconhecimento crítico pelos romances *Sinfonia em Branco* (2001), *Um beijo de colombina* (2003) e *Rakushisha* (2007), além de ter publicado um livro de minicontos intitulado *Caligrafias* (2004) e alguns títulos de livros infanto-juvenis. Para ele, trata-se de uma “leitora que escreve sobre literatura, em romances que giram em torno da literatura e do imaginário literário. Teríamos nela um exemplo de escritora que escreve movida pela vontade de ser literatura?”⁵⁴ – instiga Schollhammer. Na opinião do jornalista e editor do jornal literário *Rascunho*, de Curitiba, Rogério Pereira, “Adriana faz uma literatura de diversas leituras, com muitos cortes e compreensões”. Do mesmo modo, Rogério Pereira produziu uma resenha com base no trabalho de Adriana intitulada “Na contramão pela Avenida Brasil”, onde versa sobre a escritora: “sua escrita é um antídoto feminino contra a violência e a crueldade do “neonaturalismo” que tomou conta da literatura brasileira”.⁵⁵

Mas para o escritor, editor e professor da Puc Rio, falta o algo a mais em Adriana. Na sua visão, ela escreve dentro da tradição borgesiana, ainda que ele faça questão de lembrar que “há sempre em Borges um ponto de fuga [...]”.⁵⁶ A autora, segundo Schollhammer, identifica-se pela “competência artesanal”,⁵⁷ capacidade descritiva de cada obra e uso acentuado de metáforas até no que ele chama de “imagens mais concretas”. Por outro lado, ele acrescenta:

Falta espontaneidade e algum fulgor do imediato e de algo que surpreenda e possa desarmar a mão segura da estilista. Nesse sentido, aquilo que

⁵³ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 134.

⁵⁴ *Ibid.*, p.134.

⁵⁵ PEREIRA, Rogério. Na contramão pela Avenida Brasil [Resenha]. Disponível em:

<<http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/nacontramaopelaavenidabrasil.html>>. Acesso em: 10 fev 2016.

⁵⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 137).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

aparenta sensibilidade e simplicidade feminina muitas vezes chega ao leitor como um bordado domesticado, no limite da saturação e do exagero, embora a autora não se permita as extravagâncias do barroco, pois maneja a linguagem de modo a nunca transbordar um certo limite que afetaria a contenção narrativa, mas que talvez também pudesse acentuar o aspecto artificial de sua arquitetura linguística.⁵⁸

A ideia de apresentar formalmente ambos os autores nesta etapa da dissertação cumpre o propósito de reconhecer sua trajetória, curiosidades ao longo da carreira, influências recebidas, predileções não apenas no campo literário, mas na vida em geral. Cada obra tem um autor que a conduz, uma voz que faz ecoar através das palavras, o que ele pensa, enxerga, sente com relação ao mundo, no caso de Bauman, pelo viés da sociologia, e no caso de Adriana, sob o embalo da ficção, na fala ou no silêncio de seus personagens e enredos. Ainda que as referidas obras estejam num patamar de maior relevância que seus autores, considerou-se indispensável dedicar algumas páginas às *personas*, antes de enveredar pela compreensão daquilo que realmente importa neste trabalho: o conteúdo de seus livros, inseridos em pleno cenário pós-moderno e o quanto os personagens fictícios e os cenários imaginados de Adriana convergem ou divergem em relação ao homem e o mundo real de Bauman.

⁵⁸ Ibid., p. 137.

3 A MODERNIDADE LÍQUIDA

3.1 MODERNIZAÇÃO, MODERNISMO E MODERNIDADE

No que diz respeito aos termos Modernização, Modernismo e Modernidade, Jurgen Habermas diz que especificamente, a palavra Modernização foi introduzida nos anos 50 para pontuar as mudanças e avanços no aspecto estrutural:

O conceito de modernização refere-se a um feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento de poderes políticos centralizados e à formação de identidades nacionais; à expansão de direitos de participação política de formas urbanas de vida e de formação escolar formal; refere-se à secularização de valores e formas.⁵⁹

Por sua vez, a palavra Modernismo foi utilizado como abandono, negação, rompimento com os padrões antigos nas artes durante o século XIX. Já dizia Baudelaire: “É o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.⁶⁰ E o que dizer da Modernidade? Uma modernidade? Várias modernidades? Cada autor, e são muitos a referirem-se sobre este terceiro e mais amplo dos três conceitos, apresenta suas conclusões, suas análises, que por ora assemelham-se e por ora contrariam-se. No artigo “A Modernidade em Marx e em Weber”, publicado em 2005 pela FAFICH/UFMG, o autor Marcelo Cedro registrou que na visão de Hans Blumenberg, “a modernidade pode ser analisada enquanto um processo de ruptura com o “velho”, criando-se novos parâmetros, mas também continuando com as formas “velhas”, só que adaptadas ao “novo”.⁶¹

A próspera história da modernidade desenvolveu uma diversidade de tradições próprias. Modernidade esta, que no entendimento de

⁵⁹ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo et al. Lisboa: Dom Quixote, 1991. p. 14.

⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre modernidade*. Tradução Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura. p. 25.

⁶¹ BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Tradução Manuel Loureiro. Ed. Vega, 1995. Coleção Comunicação e Linguagens.

Marshall Berman nos apresentou um verdadeiro redemoinho de constante desintegração e mudança, de conflito e contradição, de ambiguidade e apreensão. Para o autor de *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1989), “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”.⁶² Este turbilhão, explica o autor, tem sido alimentado por fontes que envolvem as descobertas tecnológicas num processo evolutivo desde a invenção da eletricidade, as descobertas científicas, a industrialização da produção, a luta de classes, a explosão demográfica, o crescimento urbano, sistemas de comunicação de massa, movimentos sociais, o fortalecimento do capitalismo mundial, tudo que para ele se traduz na tal da modernização. Foi Rousseau – sustenta Berman – o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usarão; e “ele é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à autoespeculação psicanalítica e à democracia participativa”.⁶³ E complementa: “Se existe uma voz arquetípica, na primeira fase da modernidade, antes das revoluções francesa e americana, essa é a voz de Jean-Jacques Rousseau”.⁶⁴

Na modernidade do século XIX, Berman retrata “um cenário preenchido por engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias amplas, novas zonas industriais e prolíferas cidades que cresceram do dia para a noite”.⁶⁵ O cidadão se comunicava pelos meios de comunicação da época, como jornais diários, telégrafos e telefones.

Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, o autor explica ainda que podemos “ter uma ideia da complexidade e riqueza do modernismo do século XIX, assim como das unidades que alimentam sua multiplicidade, prestando atenção a duas de suas vozes mais distintas: Nietzsche e Marx”. No caso do primeiro, ele é geralmente aceito como fonte de muitos dos modernismos do nosso tempo. Já Marx, explica Berman, não é comumente associado a qualquer modernismo. No artigo “A Modernidade em Marx e em Weber”, Marcelo Cedro esclarece que as ideias propostas por Marx (1818/1883) nasceram em meados do

⁶² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 15.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

século XIX, sendo um complexo de pensamentos, englobando política, história, economia e filosofia: “O Marxismo é filho do seu tempo, ou seja, o século XIX sucede às grandes transformações do Século XVIII (Iluminismo e Revolução Industrial)”.⁶⁶ Ele considera que Marx supunha que a “Modernidade era turbulenta, porém admitia que ela possibilitou uma abertura de oportunidades em relação aos períodos anteriores”.⁶⁷ A Modernidade e o capitalismo, para Marx, caminhavam juntos, como mostra Giddens:

A ordem social emergente da modernidade é capitalista tanto em seu sistema econômico como em suas outras instituições. O caráter móvel, inquieto da modernidade é explicado como um resultado do ciclo investimento-lucro-investimento que, combinado com a tendência geral da taxa de lucro a declinar, ocasiona uma disposição constante para o sistema expandir.⁶⁸

Berman enfatiza a relevância dos escritos de Marx e seus famosos fechos. Ele pontua que no Manifesto, o desejo revolucionário de destronar a burguesia nasce, contraditoriamente, da necessidade desta mesma burguesia. Diz o Manifesto: “A burguesia não pode sobreviver sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, e com eles as relações e produção e com eles todas as relações sociais”.⁶⁹ Ele acrescenta que a visão definitiva do ambiente moderno envolve a constância de revoluções à produção, incessante incerteza, desacomodação, inquietação, ou seja, tudo o que certamente diferencia a era burguesa de todas as anteriores. Para ele, esta é bem provavelmente a visão terminante do ambiente moderno, “esse ambiente que desencadeou uma espantosa pletera de movimentos modernistas, dos tempos de Marx até o nosso tempo”⁷⁰. E a visão se desdobra:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações

⁶⁶ CEDRO, Marcelo. A modernidade em Marx e em Weber. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 12., 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2005. p. 7.

⁶⁷ Ibid., p. 7.

⁶⁸ GIDDENS, Antony. *Consequências da modernidade*. Tradução Raul Fixer. São Paulo: Ed. Unesp, 1991. p. 20

⁶⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1989, p. 20).

⁷⁰ Ibid., p. 20.

se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos.⁷¹

Ainda com referência ao Manifesto, Berman afirma que o mesmo “expressa algumas das mais profundas percepções da cultura modernista e, ao mesmo tempo, dramatiza algumas de suas mais profundas contradições internas”⁷². E conclui: “No manifesto, a ideia de Marx é que a burguesia efetivamente realizou aquilo que poetas, artistas e intelectuais modernos apenas sonharam, em termos de modernidade [...]. Pode-se dizer do Modernismo, tanto quanto ele nos diz do próprio Marx”⁷³.

O exercício de nos adiantarmos um quarto de século, até Nietzsche, mais exatamente, na década de 1880, apresenta-nos, segundo Berman, outros tipos de prejulgamentos, discriminações, e até mesmo, devoções e esperanças; no entanto, esclarece o autor, encontraremos também, “uma voz e um sentimento, em relação à vida moderna, surpreendentemente similares”:⁷⁴

Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades.⁷⁵

Na visão do autor de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, todos os grandes modernistas do século XIX, como é o caso de Marx, Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoievski e muitos outros, falam de uma mesma voz irônica e contraditória, “que denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança de que as

⁷¹ Ibid., p. 20.

⁷² Ibid., p. 89.

⁷³ Ibid., p. 89.

⁷⁴ Ibid., p. 21.

⁷⁵ Ibid., p. 21.

modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje”.⁷⁶

E o que dizer do Modernismo nessa passagem do século XIX para o século XX? O que aconteceu? Prosperou? Cresceu? Modificou-se? Na opinião do referido autor, sim. Ele sustenta que o mesmo cresceu “para além de suas próprias esperanças selvagens”.⁷⁷ Inclusive, ele deixa claro e notório seu apreço e orgulho pelo conjunto da obra, pelas inúmeras demonstrações de talento e criatividade que envolvem a pintura, a escultura, a poesia, o romance, o teatro, a dança, a arquitetura e o *design*:

Nosso século produziu uma assombrosa quantidade de obras e ideias da mais alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da historia da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo. O brilho e a profundidade da vida moderna – vida que pulsa na obra de Grass, Garcia Marques, Fuentes..... e tantos mais que nos rodeiam – certamente nos dão fortes motivos de orgulho, em um mundo onde há tanto de que se envergonhar e tanto que temer. Ainda assim, parece-me, não sabemos como usar nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas.⁷⁸

Em *Era dos extremos – O breve século XX*, o autor Eric Hobsbawm reconhece que a tecnologia transformou o mundo das artes e convida-nos a refletir: Mas o que aconteceu com elas? Com as artes? Para ele, à primeira vista, a coisa mais impressionante no desenvolvimento das grandes artes no mundo após a Era das Catástrofes⁷⁹ foi uma acentuada mudança geográfica para longe dos centros tradicionais (europeus) de cultura de elite, e - em vista da era da prosperidade global sem precedentes – um enorme aumento dos recursos financeiros disponíveis para apoiá-las. “Que a Europa

⁷⁶ Ibid., p. 23.

⁷⁷ Ibid., p. 23.

⁷⁸ Ibid., p. 23.

⁷⁹ Eric Hobsbawm utiliza a expressão “Era das Catástrofes” para se referir às décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda (HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 16).

(ocidental) não era mais a magna casa das grandes artes, tornara-se uma observação corriqueira”.⁸⁰

Deste modo, ao compararmos o que escritores e pensadores do século XIX e do século XX afirmavam sobre modernidade, identificamos que, segundo considera Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, “nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, [...] sua autoironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo”.⁸¹ Por outro lado, seus sucessores do século XX, na opinião do autor, “resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas”.⁸²

Violência, massacres, guerras, a emergência da mulher, o aumento vertiginoso da população mundial, os avanços e descobertas da ciência, são alguns dos elementos que caracterizaram o século passado, que é objeto de estudo de Eric Hobsbawm em *Era dos extremos – o breve século XX*. Para ele, “a destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal a das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX”.⁸³

A uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da segunda guerra mundial, seguiram-se cerca de 25 ou 30 anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável.

A medida que a década de 80 dava lugar à de 1990, o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia *fin-de-siècle*. Visto do privilegiado ponto de vista da década de 1990, o breve século XX passou por uma curta Era de Ouro, entre uma crise e outra, e entrou num futuro desconhecido e problemático, mas não necessariamente apocalíptico.⁸⁴

⁸⁰ Ibid., p. 485.

⁸¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1989, p. 23).

⁸² Ibid., p. 24.

⁸³ HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos* (1994, p. 13).

⁸⁴ Ibid., p. 16.

Sob muitos aspectos, o século XX se apresenta “como um século da escalada das rupturas, dos deslocamentos em cadeia, em todos os campos: uma progressão sob o signo da desestabilização, da quebra, da continuidade, rompendo os laços e amarras com o velho mundo.”⁸⁵ – conforme afirmam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, na obra *A cultura-mundo*. Marcado por duas guerras mundiais e pela dualidade entre socialismo e capitalismo, garantindo anos de Guerra Fria⁸⁶, a diferença entre o início deste período secular, por volta de 1914 e a década final, é significativa. Em termos populacionais, Hobsbawm afirma que na década de 90 viviam 5 ou 6 bilhões de seres humanos (talvez três vezes) a mais que na eclosão da Primeira Guerra Mundial. E isso, segundo ele, “embora no breve século XX, mais homens tivessem sido mortos ou abandonados à morte por decisão humana que jamais antes na história”.⁸⁷

Na década de 1990 a maioria das pessoas era mais alta e pesada que seus pais, mais bem alimentada e muito mais longaeva, embora talvez as catástrofes das décadas de 1980 e 1990 na África, na América Latina e na ex-URSS tornem difícil acreditar nisso. O mundo estava incomparavelmente mais rico que jamais em sua capacidade de produzir bens e serviços e na interminável variedade destes. Não fora assim, não teria conseguido manter uma população global muitas vezes maior que jamais antes na história do mundo. Até a década de 1980 a maioria das pessoas vivia melhor que seus pais e, nas economias avançadas, melhor que algum dia tinha esperado viver, ou mesmo imaginado

⁸⁵ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.193.

⁸⁶ Eric Hobsbawm se refere à Guerra Fria como a Terceira Guerra Mundial. A guerra entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do “breve século XX”, onde gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade (HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos* (1994, p. 224)).

⁸⁷ HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos* (1994, p. 21).

possível viver. [...] no fim do século a desigualdade voltava a aparecer.⁸⁸

Além disso, o autor citado afirma que, pela primeira vez na história, a maioria dos seres humanos podia ser descrita, pelas estatísticas oficiais, como alfabetizada. Mas com um cenário como este relatado, por que então o século terminou, não como uma comemoração do desenvolvimento, do progresso fascinante e incomparável, mas num estado de desconforto, ansiedade e inquietação? Hobsbawm, considerado um dos maiores historiadores da atualidade, tem uma resposta. Para ele, o principal motivo é o fato de ter sido este “o século mais assassino que temos registrado, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu [...], como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu”.⁸⁹ Ele complementa alertando que, diferentemente do “longo século XIX”, que no seu entendimento “foi um período de progresso material, intelectual e moral quase ininterrupto”⁹⁰, ou seja, de melhoras significativas na vida das pessoas, houve, a partir de 1914, o que ele denominou de “uma acentuada regressão dos padrões então tidos como normais nos países desenvolvidos e nos ambientes da classe média e que todos acreditavam piamente estivessem se espalhando para as regiões mais atrasadas e para as camadas menos esclarecidas da população”.⁹¹

A relação entre o dinheiro e as artes, para Hobsbawm, é inexata. Ele sustenta que não está claro que as grandes realizações das artes na segunda metade do século devam muito ao dinheiro; “a não ser na arquitetura, onde, em geral, grande significa belo, ou, de qualquer modo, tem mais probabilidade de entrar nos guias”.⁹²

No que diz respeito às artes e sua relação com o século XX, o autor estimula-nos a refletir sobre, por exemplo,

quantas novas óperas, compostas após 1950, se estabeleceram nos repertórios internacionais, ou mesmo em algum nacional, que reciclavam interminavelmente as produções de compositores dos quais os mais jovens haviam nascido em 1860? O talento musical, que continuava em plena e abundante existência, simplesmente tendeu a

⁸⁸ Ibid., p. 21.

⁸⁹ Ibid., p. 22.

⁹⁰ Ibid., p. 22.

⁹¹ Ibid., p. 22.

⁹² Ibid., p. 491.

abandonar as formas tradicionais de expressão, embora estas dominassem esmagadoramente o mercado da grande arte.⁹³

E a literatura? O romance? Ele reforça que o mesmo continuou certamente sendo produzido, consumido e lido em grande volume. “Contudo, se olharmos os grandes romances e romancistas da segunda metade do século, os que tomaram como tema toda a sociedade ou toda uma era histórica, vamos encontrá-los fora das regiões centrais da cultura ocidental – com exceção da Rússia (...)”.⁹⁴ O autor lembra que *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, foi “o romance instantaneamente reconhecido como obra-prima em todo o globo e que veio da Colômbia, um país que a maioria das pessoas educadas no mundo desenvolvido tinha problemas até para identificar no mapa, antes de ele vir a ser identificado com a cocaína”.⁹⁵

Muito embora a revolução educacional expandisse seu número em termos absolutos, o autor enaltece que “a distração da leitura declinou em países de alfabetização teoricamente universal, quando a letra impressa deixou de ser o principal portão para o mundo além da comunicação boca a boca”.⁹⁶ Para ele, “uma força ainda mais poderosa solapava as grandes artes: a morte do “modernismo”.⁹⁷

Desde fins do século XIX, ele legitimava a prática da criação artística não utilitária, e que sem dúvida proporcionara a justificação para a reivindicação do artista à liberdade de toda limitação. Seu âmagô era a inovação. Com base na analogia entre ciência e tecnologia, o “modernismo” tacitamente supunha que a arte era progressista, e portanto o estilo de hoje era superior ao de ontem. Qualquer que fosse sua forma específica, o “modernismo” se baseava na rejeição das convenções liberal-burguesas do século XIX, tanto na sociedade quanto na arte, e na necessidade sentida de criar uma arte de algum modo adequada ao tecnológico e socialmente revolucionário século XIX [...].⁹⁸

⁹³ Ibid., p. 494.

⁹⁴ Ibid., p. 494.

⁹⁵ Ibid., p. 494.

⁹⁶ Ibid., p. 494.

⁹⁷ Ibid., p. 497.

⁹⁸ Ibid., p. 497.

Entretanto, isso não significa que o modernismo não tenha funcionado. O autor ressalta que pelo menos na primeira metade do século, ele prosperou, foi consideravelmente bem-sucedido. Teria sido apenas na segunda metade do século XX, mais exatamente a partir de fins da década de 1960, que, de acordo com a investigação de Hobsbawm, uma vigorosa reação ao modernismo foi se tornando cada vez mais forte e evidente, e na década de 1980 virou moda e introduziu rótulos como “pós-modernismo”. O referido termo será apresentado ao longo do trabalho, correlato aos estudos de Bauman, na seção 3.2, intitulada “O termo modernidade líquida e suas derivações”, no qual abrange uma significância que ultrapassa o mundo das artes ou mais especificamente da literatura. Sobre isto, Berman sustenta que “na verdade, sabemos que o termo pós-modernismo se espalhou para todo tipo de campos que nada têm a ver com as artes. A crítica literária adotou com entusiasmo, mas o pós-modernismo portanto, reafirma o autor, não se limitou às artes”.⁹⁹

Ao longo deste capítulo objetivamos trazer à tona algumas passagens marcantes que sustentam os termos Modernismo, Modernização e Modernidade, ilustradas e complementadas por comentários de autores que abordaram ambos os séculos XIX e XX, apesar de todas as obras referendadas no texto terem sido publicadas originariamente no século XX. A priori, o exercício de voltar atrás, olhar pelo espelho retrovisor, pode ser “uma maneira de seguir adiante: lembrar os modernistas do século XIX, talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XXI”.¹⁰⁰ As pontuações feitas pelos seus respectivos autores sobre o que estava por vir, sobre o momento atual em que estamos vivendo, próximas ou distantes da realidade, eram à época, suposições, possibilidades, expectativas esperançosas ou receosas de um futuro ainda incerto. Um futuro traduzido em cenários e movimentos, segundo Zygmunt Bauman, nunca antes vistos, nem tampouco vivenciados pela humanidade. “Não sabemos o que virá a seguir, nem como será o milênio, embora possamos ter certeza de que ele terá sido moldado no breve século XX”.¹⁰¹ É neste universo que embarcaremos a partir de agora: no milênio.

⁹⁹ Ibid., p. 500.

¹⁰⁰ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1989, p. 35).

¹⁰¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos* (1994, p. 15).

3.2 O TERMO MODERNIDADE LÍQUIDA E SUAS DERIVAÇÕES

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos ao estar juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte dele até deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada, exige atenção e aprendizagem continua: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é o inferno, e preservá-lo, abrir espaço para ele. (Italo Calvino, *As cidades invisíveis*).

A epígrafe de Ítalo Calvino na introdução do livro *Bauman sobre Bauman*, da editora Zahar, nos remete ao inferno, ou mais precisamente, à realidade a qual somos expostos hoje. É sobre esta realidade que trata o sociólogo polonês na obra *Modernidade líquida* (2001) e em todas as demais que foram originadas a partir de então. Um intérprete do mundo atual, um obstinado e atento observador e estudioso dos efeitos que o progresso causa na vida das pessoas. Ele pode parecer ter, por vezes, um tom apocalíptico, pessimista, mas arriscaria afirmar que é mera percepção prematura por parte do leitor. Importante frisar que em todos os seus livros há sempre um sinal, uma luz, uma orientação que sugere a existência de uma solução, desde que tomemos consciência do que se passa a nossa volta, no ambiente em que estamos inseridos, repleto de evidências, nuances, movimentos e comportamentos que, segundo o autor, fazem do cenário atual, algo nunca antes visto.

Vale ressaltar o que proferiu Renato Nunes Bittencourt – doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ –, ao entrevistar Bauman para a *Revista Filosofia Ciência & Vida*, em 2011:

Atualmente considera-se o termo pós-modernidade insuficiente ou inadequado para a compreensão e descrição de nossa atual conjuntura cultural, social e existencial. Gilles Lipovetsky propõe o termo “hipermodernidade” e você, por sua vez, criou o conceito de

Modernidade Líquida. Mas há convergências entre ambos?¹⁰²

O sociólogo concordou que há realmente muitos outros termos para descrever nossa condição contemporânea, inclusive outros não citados, como “modernidade tardia e segunda modernidade”. Mas todos, segundo ele, impreterivelmente implicam que a realidade não é mais como ela costumava ser quando nós a descrevíamos como sendo apenas “modernidade”, sem um qualificador. Ele lembra que todas as designações chegam à beira de sugerir como a nossa realidade distingue-se da sua antecessora e conclui esclarecendo que “esses termos afirmam explicitamente apenas uma coisa: este mundo aqui e agora não é idêntico ao mundo que existiu há uns 50 anos mais ou menos”.¹⁰³

A modernidade de Bauman se traduz em nomenclaturas pouco usuais e que, de repente, tornam-se necessárias para relatar as características do cenário atual. Líquida, fluida, leve, imediata, liquefeita, espalhada, dispersa, sem forma definida, são alguns dos termos que vão sendo incorporados ao texto do sociólogo que sequencialmente, produziu também: *A sociedade individualizada* (2001), *Amor líquido* (2003), *Vidas desperdiçadas* (2004), *Identidade* (2004), *Vida líquida* (2009), *Medo líquido* (2008), *Tempos líquidos* (2006), *Vida para consumo* (2008), *A arte da vida* (2008), *Confiança e medo na cidade* (2008), *Vida a crédito* (2010), *Bauman sobre Bauman* (2011), *Vigilância líquida* (2014), entre outros. Um a um, num processo evolutivo que longe de trazer respostas ou receitas prontas, desafia, questiona e nos faz parar para pensar, ainda que parar não seja ato tão recorrente no ambiente líquido descrito pelo professor polonês. Em entrevista à revista *Isto É* em 2010, ele explicou que a origem do termo modernidade líquida vem na verdade do conceito de que “os líquidos mudam de forma muito rapidamente, sob a menor pressão. Que são incapazes de manter a mesma forma por muito tempo”. No atual estágio “líquido” da modernidade, ele esclarece que os líquidos são impossibilitados de se solidificarem e que a temperatura elevada – ou seja, “o impulso de transgredir, de substituir, de acelerar a circulação de mercadorias rentáveis – não dá ao fluxo uma oportunidade de abrandar,

¹⁰² BITTENCOURT, Renato Nunes. Entrevista – Zygmunt Bauman: A aflição de uma vida líquida. *Revista Filosofia Ciência & Vida*, [ago., 2014].

Disponível em:

<<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/58/artigo214649-1.asp>>. Acesso em 5 fev. 2016.

¹⁰³ Frase de Bauman proferida durante entrevista a Renato Bittencourt (Ibid.).

nem o tempo necessário para condensar e solidificar-se em formas estáveis, com uma maior expectativa de vida”.¹⁰⁴

Conceitos de individualização, espaço e tempo, nomadismo, relação capital-trabalho, a busca da satisfação e da felicidade, a liberdade criativa, a solidão, o medo, a vida em comunidade, o amor e a falta de engajamento e vínculo nas relações serão abordados para caracterizar a Era Líquida de Bauman. Termo este que encontrará infinitas ramificações e sinônimos, todos eles vinculados à essência da palavra *fluides*, que é qualidade de líquido e gases e principal metáfora da Era Pós-moderna na visão do autor.

A epígrafe de Paul Valéry no prefácio, introduz elementos que *a posteriori* serão explorados pelo sociólogo para descrever a Era Líquida:

Interrupção, incoerência, surpresa são as condições comuns de nossas vidas. Elas se tornaram mesmo necessidades reais para muitas pessoas, cujas mentes deixaram de ser alimentadas – por outra coisa – que não mudanças repentinas e estímulos constantemente renovados... Não podemos mais tolerar o que não dura. Não sabemos mais fazer com que o tédio dê frutos. Assim, toda a questão se reduz a isto. Pode a mente humana dominar o que a mente humana criou?¹⁰⁵

Segundo o autor, a Era que antecedeu a atual intitula-se Modernidade do Hardware ou dura, sólida, pesada, e é obcecada por volume e tamanho. Época representada pelo acúmulo de riquezas, firmiação de território e estabelecimento de fronteiras. Muros altos em fábricas de tamanho avantajado garantiam um futuro previsível aos trabalhadores. Quanto maior a dependência, mais segurança, menor a rotatividade. Bauman afirma que a Modernidade Sólida foi acometida por anseios revolucionários. Uma necessidade latente de rebelar-se contra tudo que representasse tradição, costumes e cultura da época. Era preciso “derreter os sólidos”¹⁰⁶ – frase que segundo o autor, ficou

¹⁰⁴ PRADO, Adriana. Zygmunt Bauman: "Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar". *IstoÉ Independente*, 24 set. 2010.

¹⁰⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

famosa no *Manifesto comunista*,¹⁰⁷ há um século e meio atrás. O autor estava referindo-se ao “tratamento que o autoconfiante espírito moderno dava à sociedade que considerava estagnada e resistente demais para mudar”.¹⁰⁸ Ora, se o espírito era moderno, conclui Bauman, isso só poderia mudar ao derreter os sólidos e a intenção clamava pela profanação do sagrado, recusa do passado, da tradição, padrões, crenças e verdades.

Ocorre que, de acordo com o sociólogo,

os tempos modernos encontraram os sólidos pré-modernos já em avançado estágio de desintegração e um dos motivos mais fortes por trás da urgência em derretê-los era o desejo de inventar sólidos de solidez duradoura, em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo mais previsível e administrável.¹⁰⁹

O que temos hoje, conclui Bauman, é um redirecionamento, uma redistribuição do derretimento que se sucedeu preliminarmente no passado e afetou as instituições. Lembrando que na opinião do autor, a sociedade que entrou no século XXI não é mais ou menos moderna do que a que entrou no século XX. É diferente.

Para o sociólogo, uma das marcas da pós-modernidade, um de seus dominantes valores, é a “vontade de liberdade”. Algo, que segundo consta na solapa do livro *O mal-estar da pós-modernidade*, “acompanha a velocidade das mudanças econômicas, tecnológicas, culturais e do cotidiano a que se deu a designação genérica de pós-modernas”.¹¹⁰ A referida obra se propõe a estabelecer nexos diretos com o famoso *O mal-estar da civilização*, de Sigmund Freud, à medida que apresenta uma ampla reflexão sobre as ansiedades modernas.

Passados sessenta e cinco anos que *O mal-estar na civilização* foi escrito e publicado, a liberdade individual reina soberana: é o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados e a referência pela qual a sabedoria acerca de todas as

¹⁰⁷ *O Manifesto comunista*, originalmente denominado Manifesto do Partido, publicado pela primeira vez em 21 de fevereiro de 1848, é historicamente um dos tratados políticos de maior influência mundial. Comissionado pela Liga Comunista e escrito pelos teóricos fundadores do socialismo científico Karl Marx e Friedrich Engels.

¹⁰⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001. p. 9).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

normas e resoluções supraindividuais devem ser medidas. Isso não significa, porém, que os ideais de beleza, pureza e ordem que conduziram os homens e mulheres em sua viagem de descoberta moderna tenham sido abandonados, ou devem ser perseguidos – e realizados – através da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais. Em sua versão presente e pós-moderna, a modernidade parece ter encontrado a pedra filosofal que Freud repudiou como uma fantasia ingênua e perniciosas [...].¹¹¹

Bauman explica ainda que nós, homens e mulheres pós-modernos trocamos “um quinhão de nossas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade”.¹¹² Na prática, pagamos um alto preço pelo que conquistamos, o ônus, o fardo, nem sempre compensa a bonificação, ou ainda, ganhamos alguma coisa e, em troca, perdemos alguma coisa, ou seja, a antiga norma, explica ele, se mantém hoje tão verdadeira quanto o era então: “Só que os ganhos e perdas mudaram de lugar”.¹¹³ Sem dúvida, esclarece Bauman, “liberdade sem segurança não assegura mais firmemente uma provisão de felicidade do que segurança sem liberdade [...]. Se obscuros e monótonos dias assombraram os que procuravam a segurança, noites insones são a desgraça dos livres”.¹¹⁴ Há excesso de incertezas neste jogo ao qual experienciamos e chamamos de liberdade. Um jogo onde vencer pode não representar satisfação e conquista, que poderá nos trazer alegria e consternação, fomentar a atitude solidária e a individualização, o egoísmo, reverberar um sentimento de amor e simpatia às mudanças e sua repulsa e ódio, ou seja, uma combinação, no mínimo, contrastante e paradoxal, onde faltam certezas com relação ao dia de amanhã, ao que o destino nos reserva. Contudo, Bauman adverte-nos que “por numerosos motivos, a restauração da certeza moderna não aparece nas cartas. É melhor ou pior? É possível que a discussão seja interminável e, com toda a probabilidade, inconclusiva, não obstante todos os indubitáveis atrativos da certeza [...]”.¹¹⁵ Ser livre para ele, no que diz respeito à religião, por exemplo, não significa não acreditar em nada; significa acreditar em múltiplas coisas – “demasiadas para a

¹¹¹ Ibid., p. 9.

¹¹² Ibid., p.10.

¹¹³ Ibid., p. 10.

¹¹⁴ Ibid., p. 10.

¹¹⁵ Ibid., p. 247.

comodidade espiritual de obediência cega; significa estar consciente de que há demasiadas crenças igualmente importantes e convincentes para a adoção de uma atitude descuidada ou nihilista ante a tarefa da escolha responsável entre elas.”¹¹⁶ Mas engana-se quem supõe que ao escolhermos e definirmos, pomonos livres da responsabilidade da consequência. Pelo contrário, a responsabilidade, além de não surgir facilmente, tampouco representa o retrato de uma vida feliz, sem a presença das inquietações, podendo justamente escancarar a permanente inquietação de estarmos, possivelmente, errando. A liberdade, explica o autor, “é o nosso destino: uma sorte de que não se pode desejar o afastamento e que não se vai embora por mais intensamente que possamos desviar dela os nossos olhos”.¹¹⁷

Neste “mundo diversificado e polifônico”¹¹⁸ do qual fazemos parte, o que dizer da liberdade direcionada ao trabalho que se deseja desenvolver, à escolha profissional, à liberdade atrelada à busca do prazer em fazer o que se gosta? É fato que no contexto atual, novas profissões surgem, outras se esvaem com o tempo, tornam-se pouco necessárias, obsoletas, dispensáveis. O indivíduo depara-se com um campo avantajado de múltiplas possibilidades de trabalho, principalmente em se tratando de jovens, mas isso não implica segurança, pelo contrário, pois conforme Bauman, justamente esta gama de alternativas contribui para o aumento da ansiedade, agravado por um fator descrito na obra *O mal-estar da pós-modernidade*, que é o “desaparecimento do emprego”.¹¹⁹ Para o sociólogo, este processo exerce um enorme impacto psicológico no indivíduo. Ele exemplifica com a realidade francesa do final do século XX, época em que 70% de todos os novos empregos eram temporários ou de prazo fixado e a proporção de empregos com algum grau de estabilidade implícita caiu de 76% da população ativa em 1970, para 58% em 1997.¹²⁰

Há ainda a questão da liberdade dos excluídos, que segundo o autor, nada acrescenta à liberdade dos livres: “Ela diminui uma boa parte da sua sensação de estar livre e da sua capacidade de se deleitar com as suas liberdades”.¹²¹ Ele acrescenta ao tema, a palavra de Guido

¹¹⁶ Ibid., p. 249.

¹¹⁷ Ibid., p. 251.

¹¹⁸ Ibid., p. 251.

¹¹⁹ Ibid., p. 251.

¹²⁰ Ibid., p. 251.

¹²¹ Ibid., p. 252.

de Ruggiero: “ Liberdade é a aptidão de fazer aquilo de que se gosta, uma liberdade de escolha que implica o direito do indivíduo de não ser tolhido pelos outros no desenvolvimento da sua própria atividade”.¹²²

Como se faz possível sentir-se livre num ambiente ameaçador, onde o medo reverbera constantemente nos lares, nas ruas, na nossa mente, afetando hábitos e comportamentos? Na introdução de *Medo líquido* (2008), há três citações marcantes na epígrafe:

O medo tem muitos olhos

E enxerga coisas no subterrâneo.

Miguel de Cervantes Saavedra, Dom Quixote

Não é preciso uma razão para ter medo...

Fiquei amedrontado, mas é bom ter medo

Sabendo o por quê...

Émile Ajar (Romain Gary) La vie en soi

Permitam-me afirmar minha crença inabalável

de que a única coisa que devemos

temer é o próprio medo.

Franklin Delano Roosevelt, Discurso de posse,
1933

Provavelmente, sempre consideramos que medo é medo; que sentir medo é sempre igual, envolto de sentimento ameaçador, desconfortante, repleto de ansiedade e insegurança, e que não há diferença entre o medo que sentimos de ser assaltado, de ser vítima de um acidente aéreo ou do medo que possamos sentir de perder o emprego ou nosso grande amor. Ao lermos os estudos de Bauman sobre o tema – tão atual e presente no mundo pós-moderno - entendemos que há diferença sim, e que o pior medo é aquele em que não há nitidamente o perigo real, tangibilizado e palpável, aquele tipo de medo em que não podemos tocar, ver ou mesmo relatar claramente sobre o que se trata. Há inclusive, segundo ele, a constatação de que a experiência do medo talvez “não seja tão bizarra quanto parece se, afinal, viermos a saber o que estava por trás daquele sentimento vago, mas obstinado, de algo terrível e fadado a acontecer que ficou envenenando os dias que deveríamos estar aproveitando”,¹²³ mas que de alguma forma não nos era permitido, causando insônia e desassossego. O que importa, enfatiza Bauman, é sabermos a origem do golpe, para que possamos esquivar,

¹²² Ibid., p. 253.

¹²³ BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 7.

agir, se é que há algo a fazer para evitá-lo. “Se difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço ou motivo claros; se a ameaça pode ser vislumbrada em qualquer lugar, por toda a parte, mas sem que se possa de fato vê-la”¹²⁴, deste modo, explica o sociólogo, o medo torna-se infinitamente mais amedrontador.

Ironicamente, se pensarmos na Europa do século XVI – o tempo e o lugar em que a Era Moderna se ensaiava para nascer – Lucien Febvre, citado na obra de Bauman, vinculava o medo à escuridão, que segundo ele, começava logo ali, do outro lado da porta da nossa casa e envolvia o mundo situado além da porteira da fazenda: “Na escuridão, tudo pode acontecer, mas não há como dizer o que virá. A escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o *habitat* natural da incerteza – e, portanto, do medo”.¹²⁵ Só que a modernidade estava envolta da esperança de representar um grande salto à frente, para muito longe e distante deste medo intimidante, rumo a um mundo mais “livre do destino cego e impenetrável”.¹²⁶ Entretanto, Bauman nos mostra que não foi bem assim. O que parecia se apresentar como a saída, a rota que nos levaria a um lugar seguro, em vez disso, ele apelidou de longo desvio. E acrescenta: “Cinco séculos depois, para nós que estamos na outra extremidade do imenso cemitério de esperanças frustradas, o veredicto de Febvre parece – mais uma vez – notavelmente adequado e atual. Vivemos de novo numa era de temores”.¹²⁷

Sentimento inerente a todo o ser vivo, é de exclusividade dos humanos, o “medo derivado”.¹²⁸ Aquele que nos remete a uma sensação de insegurança e vulnerabilidade, que guia nosso comportamento e é traduzido por Bauman como “um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta”¹²⁹ e que nos persegue de tal sorte, mesmo que esta ameaça tenha desaparecido. Bauman acrescenta ao tema, três principais variações dos perigos que tememos:

Aqueles medos que *ameaçam o corpo e as propriedades*; os que são *de natureza mais geral*, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice e

¹²⁴ Ibid., p. 8.

¹²⁵ Ibid., p. 8.

¹²⁶ Ibid., p. 8.

¹²⁷ Ibid., p. 8-9.

¹²⁸ Ibid., p. 9.

¹²⁹ Ibid., p. 9.

depois vem *os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo* – a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais.¹³⁰

Todavia, o que mais amedronta mesmo, na visão do autor, é justamente o fato de os medos poderem vir de qualquer lugar, próximo ou distante dos nossos lares, de locais ermos, escuros ou claros e habitados, do ambiente de trabalho, das redondezas da escola, da pracinha que frequentemos com nossos filhos, lugares públicos e privados, da rede social, tornando assim, tudo e todos suspeitos de ameaça e de risco iminente.

A verdade é que diariamente novos perigos são descobertos e anunciados, sem que saibamos quantos e de que tipo. Podem ser desastres naturais, crises econômicas, colapso na bolsa de valores, tragédias de avião, naufrágio, empresas sólidas e altamente confiáveis indo à bancarrota ou um foguete espacial de longo alcance sendo lançado a esmo pela Coréia do Norte. Seja o que for, tragédias e perigos imagináveis ou não imagináveis, previstos ou nunca antes suspeitos, afetam nossa segurança, nossa tranquilidade, ainda que Bauman amenize dizendo que fazer parte deste ambiente assustador “não significa necessariamente viver com medo 24 horas por dia, sete dias por semana”,¹³¹ até porque, esclarece, “nossa sociedade líquido-moderna é um dispositivo que tenta tornar a vida com medo uma coisa tolerável”.¹³² Junta-se a isso o fato de que nem sempre damos a devida atenção ou temos a real noção da gravidade e iminência de todos os perigos anunciados previamente. Na teoria do sociólogo em questão, isso quer dizer que acreditamos na máxima de que há infinitamente mais infortúnios sendo anunciados, do que realmente ocorrendo, de modo que sempre confiamos que este ou aquele desastre anunciado possa nos desprezar e passar bem longe. Ele nos desafia a refletir sobre

¹³⁰ Ibid., p.10.

¹³¹ Ibid., p. 12.

¹³² Ibid., p. 13.

que computadores foram danificados pelo *bug do milênio*¹³³? Quantas pessoas você conhece que foram vítimas dos ácaros de tapete? Quantos amigos seus morreram da doença da vaca louca? Quantos conhecidos ficaram doentes ou inválidos por causa de alimentos geneticamente modificados? Qual de seus vizinhos e conhecidos foi atacado e mutilado pelas traiçoeiras e sinistras pessoas em busca de asilo?¹³⁴

Mas apesar do medo constante e ininterrupto, na realidade líquido-moderna, aprendemos a conviver com ele, deixando a vida fluir, acreditando que nosso tempo é curto, que a luta contra os temores durará eternamente e que mais vale não desviar o foco da busca do prazer. Bauman resgata a antiga receita do *carpe diem*¹³⁵, mostrando que para os habitantes do mundo líquido, o que vale é o hoje. “Vivemos a crédito: nenhuma geração passada foi tão endividada quanto a nossa – individual e coletivamente. [...] Por que retardar a satisfação? [...] O futuro está fora do nosso controle”¹³⁶. O que seria mais aterrorizante? Catástrofes naturais ou catástrofes pessoais? Bauman dedica algumas páginas a

¹³³ O Bug do Milênio foi um acontecimento que ocorreu no fim do século XX, e não passou de um simples problema relacionado à informática para a preocupação de todo o mundo. Bug é uma expressão que significa falha, um erro de lógica na concepção de um determinado *software*. O problema central do Bug do Milênio era o fato de que os sistemas antigos desenvolvidos no século XX guardavam e interpretavam as datas com 2 dígitos no ano. Isso ocorria pela necessidade de se economizar, uma vez que em 1965 um megabyte de espaço de memória magnética (suficiente para gravar um texto de 300 páginas) custava US\$ 761. A partir daí, surgiu o medo de que após a virada do milênio, os sistemas reconhecêssem o ano 2000 como 1900. Isso realmente seria um desastre (DANTAS, Tiago. Bug do milênio. *Mundo Educação*, 2016. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/informatica/bug-milenio.htm>>. Acesso em: 5 fev. 2016).

¹³⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido* (2008, p. 14).

¹³⁵ **Carpe diem** é uma expressão em latim que significa "aproveita o dia". Essa é a tradução literal, e não significa aproveitar um dia específico, mas tem o sentido de aproveitar ao máximo o agora, apreciar o presente. (SIGNIFICADOS. *Significado de carpe diem*, 2010-2016. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/carpe-diem/>>. Acesso em: 5 fev. 2016).

¹³⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido* (2008, p. 16).

relatar o que representaram tragédias naturais como o furacão Katrina que devastou parte dos Estados Unidos, especialmente Nova Orleans em 2005 e o tsunami, na Indonésia em 2004, tendo ambas como exemplos de catástrofes vistas com probabilidade insignificante e que justamente por conta disso, ferem mais; e trazem à tona toda nossa fragilidade e vulnerabilidade, enquanto seres humanos, e da própria estrutura das cidades onde residimos. Todavia, por maiores e mais avassaladores que sejam tais perigos, ele conclui que há outros medos talvez mais aterrorizantes, como

O medo de uma catástrofe pessoal. O medo de se tornar alvo selecionado, marcado para ruína. O medo de cair de um veículo em alta velocidade, ou ser jogado pela janela, enquanto o resto dos viajantes, com os cintos de segurança devidamente afivelado, acha a viagem ainda mais divertida. O medo de ser deixado para trás. O medo da exclusão.¹³⁷

Ser excluído pressupõe também ficar sozinho, isolado, não ser aceito. Apesar de o mundo líquido usufruir das vantagens do acesso ilimitado à tecnologia, que elimina barreiras e encurta distâncias, vivemos cada vez mais carentes, ansiosos por encontrar alguém, por relacionar-se por inteiro. Mesmo que Bauman demonstre o quanto o próximo e o longe sofreram alterações e como “a distância percorrida numa unidade de tempo passou a depender da tecnologia, sendo o céu o limite”¹³⁸, deparamo-nos com uma realidade: o ser humano sofre de solidão, vivemos, pois, um período de individualização. Para Bauman, tanto na Modernidade Sólida, como na Era atual, ela é uma fatalidade, e não, uma escolha. Ele salienta que a vida de todo mundo é repleta de riscos que devem ser encarados isoladamente, solitariamente e que estar juntos é partilhar sofrimentos e problemas, e não, se unir. Exatamente como Tocqueville há muito desconfiava: “Há uma diferença entre indivíduo e cidadão: o cidadão quer o bem comum, busca seu próprio bem estar através do bem estar da sua cidade. O indivíduo é morno, cético, prudente em relação à causa comum”.¹³⁹ No mundo atual, observado pelo sociólogo polonês, o indivíduo aumentou consideravelmente sua responsabilidade, sua culpa, já que é outorgado a ele o poder da escolha. “Tudo, por assim dizer, corre por conta do

¹³⁷ Ibid., p. 28-29.

¹³⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 16).

¹³⁹ Ibid., p. 45.

indivíduo. Cabe ao indivíduo descobrir o que é capaz de fazer, esticar essa capacidade ao máximo e escolher os fins a que essa capacidade poderia melhor servir [...].¹⁴⁰ Temos a liberdade de sermos qualquer um, quem quisermos ser. E encontramos-nos inacabados e incompletos, o que na visão do referido autor, remete-nos a um estado cheio de riscos e ansiedade. Em 1987, em um dos maiores sucessos entre os populares livros de autoajuda, Melody Beattie advertiu seus leitores que “A maneira mais garantida de enlouquecer é envolver-se com os assuntos de outras pessoas, e a maneira mais rápida de tornar-se são e feliz é cuidar dos próprios”.¹⁴¹ A mensagem direta e objetiva buscou aconselhar-nos a não desviar o foco dos nossos interesses, nossos problemas, nossos desejos, dedicando nosso tempo a nós mesmos, já que ele é por demais escasso. Como que servindo de indulto para nossa culpa de não olharmos para os lados, não agirmos empaticamente ou priorizarmos a prática de ações solidárias em nossas vidas.

Contraditoriamente, a individualização não afastou o indivíduo do interesse pelo relacionamento humano. Homens e mulheres pós-modernos enfrentam a dificuldade de amar, de envolver-se, de manter vínculos, de encontrar o equilíbrio entre assumir um compromisso e manter os laços frouxos, se é que isso é possível. Sentimentos descartáveis anseiam por uma mão amiga, por alguém para dividir, um parceiro real. Mas na ótica de Bauman, “em nosso mundo de furiosa individualização, os relacionamentos são bênçãos ambíguas”.¹⁴² Assunto totalmente em voga e “único jogo que vale a pena, apesar de seus óbvios riscos”¹⁴³ relacionar-se, encontrar alguém que valha a pena, tornou-se um grande desafio; uma busca constante de satisfação que esperamos obter do convívio com o outro. Não pense, porém, que ao identificarmos esse alguém que nos arrebatou, pensamos em longo prazo. Para a geração líquida, a longa duração pode ser uma grande armadilha e deve ser evitada. “Se você deseja relacionar-se, mantenha distância; se quer usufruir do convívio, não assuma nem exija compromissos. Deixe todas as portas sempre abertas.”¹⁴⁴

¹⁴⁰ Ibid., p. 74.

¹⁴¹ Ibid., p. 77.

¹⁴² BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 80.

¹⁴³ Ibid., p. 9.

¹⁴⁴ Ibid., p. 11.

Estabelecendo um contraponto com os relacionamentos tradicionais, formais, as relações virtuais, de uso da linguagem da conectividade, do *ciber* ambiente, na opinião de Bauman,

parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa. Diferentemente dos “relacionamentos reais”, é fácil entrar e sair dos “relacionamentos virtuais”. Em comparação com a “coisa autêntica”, pesada, lenta e confusa, eles parecem inteligentes e limpos, fáceis de usar, compreender e manusear. [...] Sempre se pode apertar a tecla de deletar.¹⁴⁵

Embora aparentemente mais fáceis e simplificados, esses relacionamentos acima descritos podem ter facilidade de desengajamento e rompimento, mas nem por isso reduzem os riscos, “apenas os distribuem de modo diferente, junto com as ansiedades que provocam”.¹⁴⁶ E se vivemos numa era em que os vínculos perderam força e sentido, o amor com ideal de eternidade, do tipo indelével, “na alegria ou na tristeza” e com promessa de “até que a morte nos separe”, apresenta-se excessivamente romântico e ultrapassado. E a propósito, “o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor”.¹⁴⁷ Em *Amor líquido* (2004), há a citação da obra *Banquete de Platão*, onde a profetisa Diotima de Mantineia ressaltou para Sócrates que “o amor não se dirige ao belo, como você pensa: dirige-se à geração e ao nascimento do belo”. Amar é querer “gerar e procriar”, e assim o amante “busca e se ocupa em encontrar a coisa bela na qual possa gerar”.¹⁴⁸ A esse respeito, Bauman expande o conceito, pontuando que o amor não será encontrado à medida que buscamos coisas prontas e acabadas, e que “amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde

¹⁴⁵ Ibid., p. 12-13.

¹⁴⁶ Ibid., p. 13.

¹⁴⁷ Ibid., p. 19.

¹⁴⁸ Ibid., p. 21.

ao regozijo num amálgama irreversível”.¹⁴⁹ Contudo, não confundamos amor e desejo. São opostos. Para o autor, amor está diretamente relacionado à vontade de proteger, alimentar, abrigar, cuidar e salvaguardar o objeto cuidado. Por outro lado, o amor aprisiona e pode vir a ser uma experiência aterrorizante. No inverso, está o desejo, que para Bauman é “vontade de consumir, absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar”.¹⁵⁰ Ele é um ímpeto, um rompante e se autodestrói, enquanto o amor se autoeterniza. Concluindo, vale citar o que o político irlandês Phil Hogan comenta sobre o casamento e que ilustra a obra *Vida líquida* (2009): “Os casamentos sempre tiveram seus maus bocados e seus momentos críticos, curtos ou longos. A diferença agora é a rapidez com que nos aborrecem. Lá se vão os tempos de crise de sete anos”.¹⁵¹ Ele explica ainda que pelas últimas descobertas, entre oito meses e dois anos tornou-se o tempo perfeito para encerrar um matrimônio; o que, nos tempos atuais, muito improvavelmente, será notícia capaz de chocar ou causar surpresa nas pessoas.

Numa sociedade capitalista, obsecada por consumo, é natural depararmos com a comparação proposta por Bauman, de que o amor que se busca é como um produto que se deseja adquirir, que preferencialmente esteja já pronto para uso, que gere prazer imediato, satisfação instantânea e se possível, garantindo resultados que não exijam esforços prolongados. Melhor ainda se houver garantia de seguro total e possibilidade de devolução do dinheiro investido, no caso de frustração. Há muito ouvimos que nós, consumidores, compramos para satisfazer nossos mais latentes desejos. Todavia, o autor de *Amor líquido* explica que hoje o motivo modificou-se. Na atualidade, como observou Harvie Ferguson, “compramos por impulso”.¹⁵²

A curta expectativa de vida é o trunfo dos impulsos, dando-lhes uma vantagem sobre os desejos. Render-se aos impulsos, ao contrário de seguir um desejo, é algo que se sabe ser transitório, mantendo-se a esperança de que não deixará consequências duradouras capazes de impedir novos momentos de êxtase prazeroso.¹⁵³

¹⁴⁹ Ibid., p. 11.

¹⁵⁰ Ibid., p. 23.

¹⁵¹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 114.

¹⁵² BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido* (2004, p. 26).

¹⁵³ Ibid., p. 170.

Ao considerarmos o comportamento dos parceiros sexuais do mundo líquido, o autor esclarece que estes também são condicionados a seguir seus impulsos, ao invés dos desejos. Pode soar forte e apelativo, mas é difícil não concordar com Bauman, quando ele ratifica que as tais parcerias sexuais seguem exatamente o padrão do shopping center, que tal e qual os bens de consumo, a parceria deve ser “consumida instantaneamente (não requer maiores treinamentos nem uma preparação prolongada) e usada uma só vez, sem preconceito. É antes de mais nada, descartável”.¹⁵⁴ Trocar de sofá, papel de parede, de carro, cor de cabelo, renovar o guarda-roupa são atitudes que exigem obviamente investimento. Criamos uma expectativa e podemos ser atendidos, surpreendidos positivamente ou sairmos frustrados da experiência, causando o que a psicologia intitula “dissonância cognitiva”. Do mesmo modo um relacionamento é tratado pelo autor como um investimento, onde entramos com tempo, dedicação, dinheiro que poderíamos aplicar em outras finalidades e, por conta disso, esperamos que tenhamos lucro, retorno, compensação. É por isso que o livro nos mostra que um relacionamento nos dias atuais pode “significar muita dor de cabeça”,¹⁵⁵ pois

Se você investe numa relação, o lucro esperado é, em primeiro lugar e acima de tudo, a segurança – em muitos sentidos: a proximidade da mão amiga quando você mais precisa dela, o socorro na aflição, a companhia na solidão, o apoio para sair de uma dificuldade, o consolo na derrota e o aplauso na vitória; e também a gratificação que nos toma imediatamente quando nos livramos de uma necessidade. Mas esteja alerta: quando se entra num relacionamento, as promessas de compromisso são “irrelevantes a longo prazo”.¹⁵⁶

Na vida líquida e de consumo, entendemos que é a velocidade, e não a duração que importa. E neste contexto podemos incluir a duração curta de um relacionamento, conforme abordado anteriormente, a duração curta num determinado emprego, a duração curta de um produto, que quanto mais descartável e de ciclo de vida temporário, melhor, até porque, ensina-nos Bauman na obra *Vida líquida*, nossa sociedade é voltada a produzir lixo: “É ele o mais abundante produto da

¹⁵⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido* (2004, p. 27).

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

sociedade líquido-moderna de consumo”.¹⁵⁷ E justamente por representar a vida líquida “uma sucessão de reinícios, com finais rápidos e indolores, [...] livrar-se das coisas tem prioridade sobre adquiri-las”.¹⁵⁸ Objetos, produtos, seres animados e inanimados, relacionamentos, carreiras, lugares, perdem o prazo de validade, a utilidade, tornam-se obsoletos e devem ser descartados, por terem alcançado o final de sua vida útil e se transformado em bens inúteis e impróprios para o consumo. Contudo, ser deixado para trás, ser descartado, pode ser extremamente traumático, por isso que para evitarmos tal embaraço,

o embaraço de ser deixado para trás, de ficar preso a algo com o qual ninguém mais quer ser visto, de ser pego cochilando e de perder o trem do progresso em vez de viajar, deve-se ter em mente que é da natureza das coisas exigir vigilância, não lealdade. No mundo líquido-moderno, a lealdade é motivo de vergonha, não de orgulho. Conecte-se a seu provedor de internet de manhã bem cedo e a principal notícia do dia vai lembrá-lo daquela verdade nua e crua: “Com vergonha de seu celular? Será que este é tão velho que você fica envergonhado ao atender a uma chamada? Faça um upgrade para um aparelho do qual você possa se orgulhar”. O lado negativo da ordem de “fazer um upgrade” para celular “consumidoristicamente correto” é com certeza a exigência de não voltar a ser visto portando aquele para o qual você fez um upgrade da última vez.¹⁵⁹

E para que a ida ao shopping, o ato de comprar, adquirir, trocar, renovar não encontre fim, Bauman alerta-nos para o fato de que o medo – abordado nas páginas anteriores – acentua o desejo dos consumidores, cuja insatisfação precisa ser mantida voraz e ansiosamente: “A vida líquida alimenta a insatisfação do *eu consigo mesmo*”.¹⁶⁰

Felicidade também se compra? É possível ser feliz, sentir-se feliz, num ambiente de constante mutação e permanente insatisfação, onde chegar pode ser menos interessante do que partir? Onde o passado perdeu a importância e o futuro é nebuloso? A felicidade que incansavelmente buscamos talvez não exista de fato, por tratar-se de

¹⁵⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. (2009. p. 17).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

constante e ininterrupta busca de satisfação, configurada como momentos isolados, singulares e fragmentados da vida de cada um. Em entrevista a revista *Mente e Cérebro* em 2013, o sociólogo Zygmunt Bauman comentou sobre alguns temas tratados na sua vasta biografia. Para ele, estresse e depressão – que se configuram como doenças da pós-modernidade – decorrem justamente “da experiência generalizada de infelicidade e desesperança”¹⁶¹, o que, na sua observação, nos relembra da ineficiência de nossos atos: “A maioria de nós se sente ignorante ou impotente a respeito do que o futuro reserva e, mesmo se soubéssemos que uma catástrofe se aproxima, poderíamos fazer muito pouco ou nada para evitar sua chegada.”¹⁶² Ao ser questionado a respeito do porquê de nos sentirmos cada vez mais entediados, se há uma crescente quantidade de estímulos externos, ele elucida que os últimos trinta anos foram de “orgia consumista” e que nós, consumidores, temos sido levados a crer que encontraremos o sentido da vida no que nos dá prazer. “Fomos condicionados a ser intolerantes a todo desconforto e inconveniência em qualquer área ou tarefa que exija determinação, força de vontade, esforço árduo e prontidão para a privação pessoal.”¹⁶³ – arrematou o sociólogo ao final da entrevista, enfatizando que ainda que as lojas sirvam de “alívio imediato, de curto prazo”, vamos continuar participando ativamente do mundo das compras e permaneceremos sem encontrar o que de fato procuramos.

Assim, presume-se que uma vez tendo acesso aos templos do consumo, multiplicando o prazer, vivendo a crédito e não dando margem para a procrastinação, nossas chances de felicidade aumentarão significativamente. Ocorre que uma boa parte da população não participa da orgia. Permanece à parte, marginalizados, excluídos e frustrados, a ponto de Bauman reconhecer que, em 2011, os indivíduos que protagonizaram a imagem do caos em Londres, não encenaram uma revolta de gente miserável ou faminta ou de minorias étnicas e religiosas oprimidas:

Era, na verdade, um motim de consumidores excluídos e frustrados. Pessoas humilhadas por aquilo que, na opinião delas é um desfile de

¹⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. Lojas são alívio a curto prazo. *Revista Mente e Cérebro*, out. 2013. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/-lojas_vendem_alivio_a_curto_prazo-.html>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

riquezas às quais não têm acesso. As classes mais baixas querem imitar a elite. Em vez de alterar seu modo de vida para algo com mais temperança e moderação, sonham com a pujança dos mais favorecidos.¹⁶⁴

De natureza leve e fluida, os habitantes da modernidade líquida viajam como nunca, deslocam-se com facilidade e rapidez, encurtam fronteiras e esquivam-se da solidez de escolher um lugar para morar para sempre, para constituir família ou amealhar riquezas, patrimônio. Em *Modernidade líquida*, o autor explica melhor sua forma metafórica de apresentar este comportamento:

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. [...] A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de leveza.¹⁶⁵

No posfácio de *A Modernidade líquida*, Jacques Derrida convida os leitores a pensarem em viagem – ou, mais precisamente, a “pensar viajar”. “O que quer dizer pensar a atividade única de partir, ir embora de *chez soi*, ir para longe, para o desconhecido, arriscando todos os riscos, prazeres e perigos que o “desconhecido” oculta (até mesmo o risco de não voltar).”¹⁶⁶ Para ele, “estar longe” é uma obsessão.¹⁶⁷

Para o “profeta da pós-modernidade,”¹⁶⁸ o longo prazo da Modernidade Sólida perdeu o sentido. “O curto prazo substituiu o longo e fez da instantaneidade seu ideal último.”¹⁶⁹ A priori, estar preparado pressupõe preliminarmente ser leve, o que para Bauman, pode ser caracterizado por “corpo esguio e adequação ao movimento, roupa leve,

¹⁶⁴ DUARTE, Fernando. “Foi um motim de consumidores excluídos”, diz o sociólogo Zygmunt Bauman. *Jornal O Globo* (2011).

¹⁶⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 8).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 235).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 235.

¹⁶⁸ Diversos críticos e jornalistas já utilizaram este termo para referirem-se a Zygmunt Bauman. Ele, por sua vez, já se manifestou contrário à tal referência, dizendo não gostar.

¹⁶⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 145).

tênis e celular”.¹⁷⁰ São estes, segundo o sociólogo, os objetos culturais centrais da Era da instantaneidade. Na obra *Modernidade líquida* (2001), o autor faz referência a Guy Debord, em uma frase convergente com a tese de Bauman: “Os homens se parecem mais com seus tempos que com seus pais”.¹⁷¹ Ademais, estes cidadãos tão diferentes dos seus progenitores, fazendo jus à fluidez da Era da Instantaneidade, não fixam espaço nem prendem o tempo. Chamados de “nômades” por Bauman e mal vistos durante a Modernidade Sólida, eles estão promovendo uma mudança significativa na interpretação do que se configura como pátria, origem, terra natal, etc. Na verdade, estamos todos “testemunhando a vingança do nomadismo contra o princípio da territorialidade e do assentamento”.¹⁷² No mundo atual, “fixar-se ao solo não é tão importante se o solo pode ser alcançado e abandonado à vontade, imediatamente ou em pouquíssimo tempo”.¹⁷³ – explica Bauman. Em *Vida líquida*, compreendemos ainda que justamente as pessoas que mais se movimentam, para quem a distância não se constitui barreira e que consideram sua casa em muitos lugares e em lugar nenhum, são estes indivíduos que concentram as maiores chances de serem bem-sucedidos e vitoriosos. Como descreveu Jacques Attali,

Elas não possuem fábricas, terras, nem ocupam posições administrativas. Sua riqueza vem de um bem portátil: o conhecimento das leis do labirinto. Elas adoram manterem-se em movimento. Vivem em uma sociedade de valores voláteis, descuidada do futuro, egoísta e hedonista. Veem as novidades como inovações, a precariedade como um valor, a instabilidade como um imperativo, o hibridismo como riqueza. Em graus variados, todas essas pessoas dominam e praticam a arte da “vida líquida”.¹⁷⁴

Apelidado de pesado, quando da Era sólida, hoje, na visão do autor, “o capital viaja leve, de mala na mão, pasta, celular e computador portátil”.¹⁷⁵ É o trabalho que até pode ser imobilizado, não o lugar onde ele está fixado. Este se tornou além fronteiras. Mas na Era do hardware,

¹⁷⁰ Ibid., p. 149.

¹⁷¹ Ibid., p. 149.

¹⁷² Ibid., p. 20.

¹⁷³ Ibid., p. 21.

¹⁷⁴ BAUMAN, Zygmunt *Vida líquida* (2009, p. 10).

¹⁷⁵ BAUMAN, Zygmunt *Modernidade líquida* (2001, p. 70).

a riqueza e o poder estavam dentro da terra e tudo soava distinto do que é hoje. Henry Ford é a marca indelével do padrão sólido de trabalhar, produzir, prosperar, preconizando a autoconfiança moderna que vislumbrava o progresso acima de tudo. Em 25 de maio de 1916, ele diria ao correspondente da *Chicago Tribune*. “A história é mais ou menos uma bobagem. Nós não queremos tradição. Queremos viver no presente, e a única história digna de interesse é a história que fazemos hoje”.¹⁷⁶ Se hoje, na sociedade dos consumidores, o futuro é nebuloso, naquela época, na sociedade dos produtores, “o futuro era visto como alguma coisa a ser pensada, projetada e acompanhada em seu processo de produção. O futuro era a criação do trabalho, e o trabalho era a fonte de toda a criação”.¹⁷⁷

O encantamento moderno com o progresso [...] ainda não terminou, e não é provável que termine tão cedo. A modernidade não conhece outra vida senão a vida “feita” a vida dos homens e mulheres modernos é uma tarefa, não algo determinado, e uma tarefa ainda incompleta, que clama incessantemente por cuidados e novos esforços. Quando nada, a condição humana no estágio da modernidade “fluida” ou do capitalismo “leve” tornou essa modalidade de vida ainda mais visível o progresso não é mais uma medida temporária, uma questão transitória, que leva eventualmente (e logo) a um estado de perfeição [...], mas um desafio e uma necessidade perpétua e talvez sem fim, o verdadeiro significado de “permanecer vivo e bem”.¹⁷⁸

Entretanto, o termo progresso pode não representar a mesma questão que um dia significou. Diferentemente hoje, Bauman explica que ele é individualizado e privatizado, “não sendo mais um empreendimento coletivo, mas individual”.¹⁷⁹ No mundo da “flexibilidade universal”¹⁸⁰ o trabalho não mais situa-se como “obra do destino”¹⁸¹, onde cada integrante da espécie humana deveria envolver-

¹⁷⁶ Ibid., p. 151.

¹⁷⁷ Ibid., p. 151.

¹⁷⁸ Ibid., p. 155.

¹⁷⁹ Ibid., p. 155.

¹⁸⁰ Ibid., p. 156.

¹⁸¹ Ibid., p. 156.

se e somente com ele e através dele, “promover o aumento da riqueza e a eliminação da miséria”.¹⁸² O longo prazo das relações profissionais deram espaço ao curto prazo, ao passageiro, aos planos de agora. “A continuidade não é mais marca do aperfeiçoamento. A natureza outrora cumulativa e de longo prazo do progresso está cedendo lugar a demandas dirigidas a cada episódio em separado”.¹⁸³ Presentemente, é comum ouvirmos as pessoas referirem-se aos seus trabalhos, seus meios de sustento, sob o título de projetos em que se está envolvido, neste momento, agora, já projetando transformações para abraçar e motivar-se com um novo projeto logo ali adiante. Assim como a condição humana mudou, nossa existência passou a ser tratada como vida líquida, “que não admite uma direção única, repleta de frustrações naturais oriundas da incerteza produzem indiferença, desapego, indefinição de valores e uma boa dose de cinismo”¹⁸⁴, do mesmo modo, o trabalho também acompanhou essa metamorfose e “mudou de caráter”.¹⁸⁵

O trabalho perdeu a centralidade que se lhe atribuía na galáxia dos valores dominantes na era da modernidade sólida e do capitalismo pesado. O trabalho não pode mais oferecer o eixo seguro em torno do qual envolver e fixar autodefinições, identidades e projetos de vida. [...] Em vez disso, o trabalho adquiriu – ao lado de outras atividades da vida – uma significação principalmente estética. Espera-se que seja satisfatório por si mesmo e em si mesmo, e não mais medido pelos efeitos genuínos ou possíveis que traz a nossos semelhantes na humanidade ou ao poder da nação e do país, e menos ainda à bem aventurança das futuras gerações.¹⁸⁶

Finalizando, vale rememorar mais algumas passagens da leitura e interpretação de Bauman sobre o tema do trabalho na Era líquida: que nenhum de nós, enquanto profissionais, somos insubstituíveis; que experiência tem diminuta importância; que os negócios hoje têm um quê de desorganização e desordem embutidos e que certeza mesmo, só de que é “altamente incerto que o trabalho e o esforço investidos hoje

¹⁸² Ibid., p. 157.

¹⁸³ Ibid., p. 158.

¹⁸⁴ Texto extraído da solapa do livro *Vida líquida* (2009), de Zygmunt Bauman.

¹⁸⁵ BAUMAN, Zygmunt *Modernidade líquida* (2001, p. 160).

¹⁸⁶ Ibid., p. 160.

venham a contar como recursos quando chegar a hora da recompensa”.¹⁸⁷

Os colegas de trabalho, por sua vez, tanto quanto a família, a classe, os amigos e os vizinhos são fluidos demais para que imaginemos sua permanência e os creditemos como referências confiáveis. A esperança é que nos encontremos outra vez, talvez, amanhã. Na obra *Modernidade líquida*, Richard Sennett faz uma interpretação sociopsicológica desta tendência: “A imagem de comunidade é purificada de tudo o que pode trazer uma sensação de diferença, que dirá conflito, a quem somos “nós””.¹⁸⁸

A consumação do inventário sobre a visão de Bauman estende-se até este ponto do texto. Em síntese, apresentamos uma série de temas inerentes ao conceito principal, que é a Modernidade Líquida, envolvendo questões relevantes e que tornam a compreensão do termo cunhado por Bauman, mais acessível. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy expressam-se sobre o mesmo período, as mesmas manifestações sociais, culturais, optando por chamar de hipermodernidade, o que Bauman denomina Modernidade Líquida, para eles, sinônimo de “desorientação em todos os meandros da nossa vida”.¹⁸⁹ Em suma, houve preocupação em abordar tópicos que, por conseguinte, servirão de base para as correlações do pensamento do sociólogo polonês com o que possivelmente identificarmos no gênero romance do século XXI e mais exatamente, na obra selecionada da romancista Adriana Lisboa. Estabelecemos, primeiramente, a distinção entre a Modernidade Sólida e a Modernidade Líquida, traduzimos o conceito de fluidez utilizado por Bauman para manifestar-se sobre o comportamento do indivíduo pós-moderno, seu estilo de vida líquida, o formato das relações afetivas e profissionais, o sentido da individualização permeando nossas atitudes, a convivência com o medo, a insegurança perante um futuro turvo e encoberto, a ansiedade traduzida em busca frenética pela felicidade através do consumo e a forma leve e liquefeita com que ultrapassamos barreiras, viajamos além fronteiras e priorizamos o hoje e o agora, em detrimento da acumulação de riquezas, da segurança ou do planejamento de longo prazo. A pós-modernidade continuará sendo o pano de fundo para os próximos capítulos que agora abordam também a literatura e o

¹⁸⁷ Ibid., p. 185.

¹⁸⁸ Ibid., p. 206.

¹⁸⁹ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.19.

gênero romance produzido num intervalo de tempo mais próximo do hoje.

4 O ROMANCE BRASILEIRO

4.1 UMA PANORÂMICA DO SÉCULO XX

Ainda que tornemos mais simplificada a compreensão dos anos, dos séculos, das eras, optando pela classificação cronológica, bem sabemos que as mudanças de qualquer ordem ou natureza, não ocorrem isoladamente, a partir de, antes de ou na virada exata de um determinado período. As transformações sucedidas em cada intervalo de cem anos são, na verdade, reflexo do que está posto, situado, experienciado num momento anterior e assim consecutivamente. Por este motivo, o século XX representa a base, o entendimento para muito do que será relatado em torno do milênio, em se tratando de romance. Esta panorâmica do século predecessor ao cenário da modernidade líquida de Bauman justifica-se exatamente por este motivo e inicia analisando, num âmbito geral, numa abordagem “além fronteiras”, o que sustenta Aguiar e Silva, na obra *Teoria da literatura*:

No declinar do século XIX e nos primeiros anos do século XX, começa a processar-se a crise e a metamorfose do romance moderno, relativamente nos modelos, tidos como clássicos, do século XIX: aparecem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virginia Woolf [...].

Renovam-se os temas, exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar os personagens.¹⁹⁰

Segundo o mencionado autor, o tipo de romance dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do século XX herdou e desenvolveu um estilo *dostoievskiano*. Em sua obra *Teoria da literatura*, ele registra o que Bakhtin diz a este respeito: “O herói interessa a Dostoievsky, não enquanto fenômeno da realidade, com traços caracterológicos e sociológicos nitidamente definidos, nem enquanto imagem determinada, composta de elementos objetivos com significação única”.¹⁹¹ Para Bakhtin, o que realmente interessa a

¹⁹⁰ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 279.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 278.

Dostoevsky em relação ao herói é “como ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio, como a posição do homem que busca a sua razão de ser e o valor da realidade circundante e da sua própria pessoa”.¹⁹² Por outro lado, Rosenfeld chama atenção para “uma modificação análoga à pintura moderna nos romances do século XX; modificação que, parece ser essencial à estrutura do modernismo”.¹⁹³ De acordo com o autor, a omissão do espaço, ou da ilusão deste, parece estar correlatado no romance a da progressão temporal: “A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, os relógios foram destruídos”.¹⁹⁴ – complementa Rosenfeld, que sequencialmente apresenta um contraponto, referenciando o pensador e escritor alemão: “No século XIX Goethe reconheceu a extrema subjetividade e relatividade do tempo. Ele verificou no romance *Afinidades eletivas* que a vivência subjetiva do tempo nada tem a ver com o tempo dos relógios”.¹⁹⁵

Outros autores, como Virginia Woolf abordaram o mesmo tema, no que diz respeito ao romance do século XX. No livro *Reflexões sobre o romance moderno*, onde Rosenfeld “discursa sobre os mecanismos que compõem a temática e o estilo da obra literária deste período após a ruptura brutal com as formas determinadas por um passado clássico”,¹⁹⁶ o autor registra que muitos dos romances mais prestigiosos do século passado procuram marcar tanto na temática, como na estrutura, o que Woolf chamou de “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente”.¹⁹⁷ Um dos exemplos é possível de ser identificado no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, em que o autor

não adota processos muito radicais, se nota intensamente essa preocupação: o passado e o futuro se inserem – através da repetição incessante do eu, dá ao romance um movimento giratório – no monólogo interior da personagem que se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do pesadelo.¹⁹⁸

¹⁹² Ibid., p. 278.

¹⁹³ ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____. Texto/contexto I. São Paulo, 1993. p. 80.

¹⁹⁴ Ibid., p. 80.

¹⁹⁵ Ibid., p. 82.

¹⁹⁶ Ibid., p. 75.

¹⁹⁷ Ibid., p. 82.

¹⁹⁸ Ibid., p. 82.

Monólogo interior, fluxo de consciência¹⁹⁹, desaparecimento do intermediário, falta de uma ordem lógica da oração ou mesmo coerência da estrutura que o narrador clássico reforçava na sucessão dos acontecimentos, são alguns dos pontos abordados por Rosenfeld ao versar sobre o romance moderno, o qual, para ele, repugna a ideia de continuidade e linearidade, fortemente presente nas narrativas tradicionais,

onde o espaço e a cronologia são eliminados, surgindo a necessidade de uma absorção da realidade mais profunda e real do que o comum. A expressão total disto vem com o *romance de consciência*, uma vez que não vivendo mais "no" tempo, o homem agora passa a ser o tempo, tempo este não cronológico, mas sim uma atualidade que engloba tanto o passado, o presente e o futuro, misturados e quase sem identificação. A consciência flutua entre estas referências de maneira completa. A narrativa fica sem fronteiras em seu contexto.²⁰⁰

Vale destacar ainda o que Julio Cortázar aborda no texto “A situação do romance”. Na sua concepção, o romance moderno é construído a partir de questionamentos, indagações, que procuram respostas para tudo que o circunda. “O romance antigo nos ensina que o homem é; o romance de hoje perguntará seu *por quê* e seu *para quê*.”²⁰¹ Deste modo, para o autor, o foco principal deste gênero é o entendimento do comportamento psicológico do homem e o devido detalhamento desse comportamento, ao invés de suas consequências. É

¹⁹⁹ Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação na obra ficcional, do chamado “fluxo de consciência”. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. A crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness*, criado pelo psicólogo William James (1955), para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas (CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012. p. 57).

²⁰⁰ ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno* (1993, p. 83).

²⁰¹ CORTÁZAR, Julio. *Capítulo de obra crítica*. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2. p. 211.

o que Cortázar nomeia de “homem como pessoa”. O autor reforça sua tese afirmando ainda que há na literatura moderna, uma importância singular do homem enquanto “tema de exploração e conquista”. Estas afirmações talvez expliquem “o desenvolvimento e o estado atual do romance como forma predileta do nosso tempo”.²⁰²

Mas refletamos sobre a pergunta que o referido autor abordou em sua obra, no final do século XX: “Por que, entre todos os gêneros literários, nada atualmente parece tão *significativo* como o romance?”²⁰³ A resposta veio, na época, envolta de poesia e esclarecimento:

Embora tudo possa ser motivo de poesia, e tudo espere seu poeta para ser matéria de poesia, o homem ainda precisa do romance para se conhecer e para conhecer. Poesia é sumo conhecimento, mas as relações pessoais o homem consigo mesmo e do homem com sua circunstância não sobrevivem a um clima de absoluto [...].²⁰⁴

Contudo, apesar de o gênero romance ter atingido status de protagonista na história da literatura e de vários autores manifestarem-se sobre o tema, estudarem profusamente o assunto, considera-se que há poucos estudos sobre o romance no Brasil (seja ele romântico, realista, moderno etc.), país onde a literatura, como não poderia deixar de ser, também “vai pelo caminho da modernização, readequando os seus horizontes culturais europeus do fim do século XIX.”²⁰⁵ Na obra *O romance modernista*, seus autores apontam que a literatura nacional, de fato,

se modernizou, incorporando, como matéria ficcional, universos sociais até então ignorados. A ficção de Aluísio Azevedo é um caso típico. Em *O cortiço*, por exemplo, se apresentam pela primeira vez na ficção brasileira, os mulatos, mestiços e brancos pobres, todos em processo de proletarianização.²⁰⁶

²⁰² Ibid., p. 207.

²⁰³ Ibid., p. 211.

²⁰⁴ Ibid., p. 211-212.

²⁰⁵ DACANAL, José Hildebrando; FISCHER, Luis Augusto; WEBER, João Hernesto. *O romance modernista: tradição literária e contexto histórico*. Porto Alegre: Ed. da Universidade (UFRGS), 1990. p. 72.

²⁰⁶ Ibid., p. 72.

“De um lado, a modernização temática e a ótica elitista da ciência do tempo, encarando as camadas populares como incapazes de fazer sua história; de outro lado, o tradicionalismo da forma, que oscilava entre o folhetinesco e o descritivo.”²⁰⁷ É neste ambiente de intensa tensão, que o romance vai literalmente, sobrevivendo. Um exemplo apontado na obra de José. H. Dacanal, Luís Augusto Fisher e João H. Weber, refere-se ao romance *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que “se debate entre uma explicação científica e europeizada para o levante de Canudos”²⁰⁸, e o detalhamento da realidade dos moradores do interior do Brasil. Dilema também apontado nos criadores do romance brasileiro, como Macedo e José de Alencar. “Reproduzia-se, agora, em outras coordenadas históricas: antes o descompasso era pautado pela profunda diferença de estruturas; agora, era pautado pela defasagem histórica do capitalismo brasileiro – que ensaiava aqui seus primeiros passos”.²⁰⁹ Em sua dissertação de mestrado,²¹⁰ Lígia de Amorim Neves comenta uma passagem da obra de Leyla Perrone-Moisés *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*²¹¹, que reflete sobre a formação do cânone ocidental:

Ela destaca os adjetivos “novo” e “original” como sendo os valores mais utilizados sem constrangimento dentre aqueles que compõem o vocabulário crítico literário do século XX. Isso porque eles se distanciam de um senso comum e subjetivo tal como se observa nos qualificativos “belo livro” e “grande escritor”. A origem dos valores “novidade” e “originalidade” – que, para a autora, poderiam ser reduzidos a um só – está localizada no período da estética romântica, cuja obsessão pelo novo levou ao surgimento de uma tradição de valorização da ruptura e da diferença no século XX.²¹²

²⁰⁷ Ibid., p.72.

²⁰⁸ Ibid., p.72.

²⁰⁹ Ibid., p. 73.

²¹⁰ NEVES, Lígia de Amorim. Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira: perspectivas de rupturas e continuidade. 2013. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2013.

²¹¹ MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998).

²¹² Ibid., p. 9.

Assim sendo, são estes alguns exemplos e considerações sobre o romance do final do século XIX e início do século XX, que, em termos literários, iniciou-se de fato quando a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922 irrompeu, na cidade de São Paulo. Destas primeiras décadas até o final do século XX, muito se produziu em termos de romance. Estilos, temas, abordagens totalmente heterogêneas consolidaram-se e deram o tom do que se chamou de romance moderno. Seria um tanto inexequível alocar todos dentro do mesmo grupo, até porque foram quase cem anos de produção literária, sob os reflexos de duas guerras mundiais e outros tantos fatores de ordem social, político, cultural e sociológico que por sua vez influenciaram as obras, autores e personagens, remetendo à prosa de ficção, aspectos aparentemente multiformes. Deste modo, para maior compreensão e organização, faz-se necessário segmentar o romance do século XX em algumas décadas mais relevantes, conforme abordaremos a partir de agora.

Diferente do século XIX, quando “houve total aderência do Brasil ao projeto europeu, seguindo invariavelmente de forma subordinada, os passos do Primeiro Mundo em ascensão”;²¹³ no século XX, conforme os autores de *O romance modernista*, a história configurou-se completamente adversa. A dimensão é de novidade absoluta - sugerem eles: “Antes, em pleno século XIX, conceitos como lucro, liberalismo, aburguesamento e mesmo o cientificismo do fim do século tinham um sentido real no país”.²¹⁴ A elite cafeeicultora dera abrigo aos modernistas, mas encontrava-se em plena crise e decadência, que ironicamente trouxe “o bom humor, o sorriso autocomplacente, a malandragem típica de quem, conhecendo, mesmo que intuitiva ou instintivamente, a história do país, sabia que, sempre haveria uma solução de compromisso capaz de compensar eventuais choques históricos, como o de 30, que se avizinhava”²¹⁵ – afirmaram os autores de *O romance modernista*. Em suma, foram justamente estas características de bom humor, alegria, sátira e malandrice que pautaram grande parte da produção intelectual da época, num momento em que Europa e Brasil trilhariam a partir de então, caminhos divergentes, passando o Modernismo a ser pautado no limiar de um novo tempo.

Para Alfredo Bosi, o ano de 1930 evoca menos significados literários do que o ano de 1922, quando a Semana de Arte Moderna

²¹³ DACANAL, José Hildebrando; FISCHER, Luis Augusto; WEBER, João Hernesto. *O romance modernista* (1990, p. 76).

²¹⁴ Ibid., p. 76-77.

²¹⁵ Ibid., p. 77.

configurou-se para ele como “uma declaração de fé na arte moderna”²¹⁶. Segundo o autor de *História concisa da literatura brasileira*, “somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930”.²¹⁷ Na sua visão, há nitidamente um estilo de pensar e de escrever anterior e um outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, e complementa: “A poesia, a ficção, a crítica saíram renovadas do Modernismo”.²¹⁸ Mas não representa tarefa fácil, separar os momentos que vão de 1930 até o final do século XX. O referido autor sustenta que à época,

poetas, narradores e ensaístas que estrearam em torno desse divisor de águas continuaram a escrever até hoje, dando às vezes exemplos e admirável capacidade de renovação. Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Joaquim Cardozo, Vinícius de Moraes, Marques Rebelo, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Otávio de Faria, José Geraldo Vieira, Tristão de Ataíde, Gilberto Freyre e Augusto Meyer, além de outros falecidos (Cecília Meireles, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Augusto Frederico Schmidt), são escritores do nosso tempo; e alguns destes ainda sabem responder às inquietações do leitor jovem e exigente à procura de uma palavra carregada de húmus moderno e, ao mesmo tempo, capaz de transmitir alta informação estética.²¹⁹

Partindo de 1930, até meados de 1950, identifica-se no panorama literário brasileiro, prioritariamente, “a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna”.²²⁰ Surge comedidamente, o que se chamou de *romance introspectivo*, que de acordo com Bosi, era fato inusitado na nossa literatura, desde Machado e Raul Pompéia. Eles abordam temas um tanto familiares como o nordeste decadente, as mazelas da classe média no começo da urbanização e os conflitos internos da burguesia. Somente a partir de 1950/55 que “entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do

²¹⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 431.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 431.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 431.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 434.

²²⁰ *Ibid.*, p. 434.

desenvolvimento. O nacionalismo [...] passa à bandeira esquerdizante”.²²¹ Mas em se tratando especificamente do gênero romanesco, reiteramos que são os decênios de 1930 e 1940 que se configuram como “a era do romance brasileiro” – de acordo com a pesquisa de Bosi, que salienta:

Com o advento da prosa revolucionária do grupo de 22 (*Macunaíma, Memórias Sentimentais de João Miramar, Brás, Bexiga e Barra Funda*), abriu-se caminho para formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano. Houve, sobretudo uma ruptura com certa psicologia convencional que mascarava a relação do ficcionista com o mundo e com seu próprio eu. O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudez, pela captação direta dos fatos, enfim, por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-do-documento que então prevaleceria.²²²

Este romance novo, ao qual se refere o autor citado no parágrafo anterior, precisou também passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos enredos e às suas personagens, o que confere aos romancistas de 30, uma “visão crítica das relações sociais”²²³, tendo em alguns representantes desta época, o tom mais ameno, como fora o caso de Erico Verissimo, e em outros, excessivamente rude, como na obra de Graciliano Ramos. Contudo, não fora tão somente a crítica social, mas também a psicanálise, que influenciou e respaldou o dito *romance psicológico*, típico da década de 30, e que era um verdadeiro convite à introspecção, enquanto o *romance empenhado* se sustentava pela “busca da decifração do homem em sociedade, sendo o socialismo, o freudismo, o catolicismo existencial, algumas das chaves que o auxiliariam nesta busca interminável”.²²⁴ Bosi complementa esta afirmação, manifestando-se sobre o que chamou

²²¹ Ibid., p. 435.

²²² Ibid., p. 438.

²²³ Ibid., p. 438.

²²⁴ Ibid., p. 439.

de “problema do engajamento”.²²⁵ Para ele, “qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40”.²²⁶

Durante a década de 50, o mundo viveu sobre o reflexo da Guerra Fria – conflito político-ideológico entre os Estados Unidos (EUA) e a União Soviética, países saídos da Segunda Guerra Mundial como as maiores potências do mundo. Essa década é considerada uma época de transição entre o período de guerras da primeira metade do século XX e o período das revoluções comportamentais e tecnológicas da segunda metade. Paralelamente a eventos mundiais desta envergadura, vimos no Brasil, no que tange à literatura romanesca, uma produção modesta, contando naturalmente com alguns exemplos relevantes como *Os cangaceiros*, de José Lins do Rego (1953), *Noite* (1954) e *O tempo e o vento* (1949 e 1951) de Erico Verissimo. Na década seguinte – 1960 – uma série de acontecimentos, em grande parte relacionados ainda com a Guerra Fria, revolucionou a vida dos indivíduos e das nações, como foi o caso da construção do Muro de Berlim, no lado comunista da Alemanha Oriental. No nosso país, é tempo de anos rebeldes, contracultura e movimento hippie, ironicamente sob o poder dos militares. Tempos em que Lygia Fagundes Telles publica *Verão no aquário* (1963) e *O jardim selvagem* (1965) e Clarice Lispector apresenta seu estilo suprapessoal, com romances como *O fiel e a pedra* (1961). “A década de 1960 marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades.”²²⁷ – afirma Karl Eric Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea*, tema também abordado pelo crítico e autor Silviano Santiago. Para ele

o escritor brasileiro enfrentou, durante os anos posteriores ao golpe de 1964, uma escolha estilística fundamental. Após os picos criativos da década de 1950, a realização das mais altas ambições criativas modernistas na obra de Guimarães Rosa, bem como a derrota da utopia de uma modernização racional encamada pelo movimento concretista - o escritor brasileiro ou seguia a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica ou

²²⁵ Ibid., p. 439.

²²⁶ Ibid., p. 439.

²²⁷ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 22).

retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social, como os que haviam sido problematizados nos romances da década de 1930, em particular pelos regionalistas do Nordeste, Jose Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado.²²⁸

Ao enveredarmos para a década de 1970, passamos a identificar traços literários que vão apontar, em alguns casos, para a compreensão da virada de século, segundo Karl Eric Schollhammer “por meio de um processo de canonização diante do qual os escritores mais recentes se formulam”.²²⁹ O autor afirma também que não basta descrever a geração de 70 como ligada a um novo realismo urbano, embora tenha sido característica dos contistas e dos adeptos do romance-reportagem e complementa:

Esses dez anos iriam ser revelados ainda pelo estilo autobiográfico, profundamente marcado pelo memorialismo de Pedro Nava e por sua obra monumental em seis volumes — *Baú de ossos, Chão de ferro, Balão cativo. Beira-mar, Galo das trevas, O círio perfeito* (Nava, 1998-2006) —, mas também foi o lugar de revisão das posturas do engajamento político, numa ficção cujos temas se relacionam diretamente à resistência e à luta armada contra o regime repressivo. Por exemplo, *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira.²³⁰

Os anos 70 realizam pressão sobre os escritores, no sentido de terem que encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação, seja de ordem política ou social do regime autoritário, que estavam vivenciando à época. E esta responsabilidade social, na opinião de Karl Eric Schollhammer, “se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico”.²³¹ Mas, para o autor, verdadeiramente, a principal inovação literária dos anos 70 foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de *brutalismo*, iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*. Ele conta que

²²⁸ Ibid., p. 23.

²²⁹ Ibid., p. 24.

²³⁰ Ibid., p. 25.

²³¹ Ibid., p. 23.

inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo – voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”.²³²

Em *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea* (2015), Regina Dalcastagnè comenta que em trabalho anterior (2003) sobre obras em evidência na literatura brasileira contemporânea publicadas entre os anos de 1970 e 1990 (de autores como Carlos Sussekind, Cristovão Tezza, Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll, entre outros), observou que “os deslocamentos pelo espaço urbano eram efetivados quase que exclusivamente por narradores brancos, homens, de classe média e intelectualizados”.²³³ Segundo ela, cerca de dez anos mais tarde, voltando à mesma temática, porém, com olhar focado nas protagonistas mulheres em sua relação com a cidade, constatou que “a mudança do sexo implicava também uma mudança no tipo de movimento das narradoras ou protagonistas. Como a maior parte dos homens do período anterior, elas são personagens em constante deslocamento”.²³⁴

Finalmente, como pudemos observar, devido a grande variedade de tendências e correntes, é muito difícil definir e classificar o romance do século XX. Por isso a tentativa de delinear apenas algumas vertentes que nos parecem principais, enquadrando nelas as amostras mais expressivas e relevantes da moderna prosa de ficção. Neste contexto, Karl Eric Schollhammer acredita que uma das soluções mais frequentes a eleger uma década como definidora de cada geração, “fazem de 1970 a

²³² Ibid., p. 27.

²³³ DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 86.

²³⁴ Ibid., p. 86.

década de contistas urbanos, de 1980 a década da literatura pós-moderna no Brasil e de 1990 a geração de “transgressores”, num tempo determinado pela escrita, de computador e pela temporalidade imediata da Internet”.²³⁵ Segundo ele, “a “Geração 00”, por sua vez, ainda não ganhou um perfil claro, e nenhum grupo se identificou para escrever o manifesto e levantar sua bandeira de geração”.²³⁶ O autor cita Flavio Carneiro para corroborar com seu argumento: “O traço marcante da prosa brasileira deste início de milênio, num processo que, como vimos, começou a se deflagrar nos anos 80, tomando-se mais denso nos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos.”²³⁷

4.2 UMA PANORÂMICA DO SÉCULO XXI

Um novo recorte de tempo, de um período ainda reduzido, se pensarmos na extensão de um século. Curto, intenso, múltiplo, apresentando novos autores, novas obras, histórias ambientadas muitas vezes no mesmo cenário que vivenciamos e do qual somos os próprios protagonistas no dia a dia. No capítulo que se inicia, envolvemos prioritariamente a apresentação de alguns estudos realizados sobre as obras publicadas neste intervalo, e não necessariamente, os autores lançados a partir do ano 2000. Importante reforçar que o balizador cronológico do tempo não secciona o surgimento de novas obras, correntes e escolas literárias, nem tampouco propõe rupturas estéticas numa literatura nitidamente em movimento, viva e atual, que urge ser consumida, lida, analisada, desafiando-nos a encontrar similaridades e linearidade entre autores, estilos, formas e temas ou, quem sabe simplesmente, não identificar qualquer ponto de convergência e sinal de aproximação. Independente de qual seja o resultado da análise, serão apresentadas hipóteses, suposições, elucubrações e diferentes perspectivas sob o olhar de alguns críticos e estudiosos, como por exemplo, Giorgio Agamben, Karl Erik Schollhammer e as brasileiras Regina Dalcastagnè e Beatriz Resende.

²³⁵ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 17).

²³⁶ *Ibid.*, p. 17.

²³⁷ CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. 2005. p. 33.

“A dita literatura do presente, que envolve uma noção muito maior que a noção de contemporâneo”,²³⁸ é abordada no livro *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*, onde Susana Scramin afirma que esta literatura “é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos”.²³⁹ Para lidar com esta literatura tão próxima do hoje, é necessário despir-se de preconceitos e sair da zona de conforto, deixando “jargões tradicionais no trato do literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática, tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas [...]”²⁴⁰ – adverte Beatriz Resende. Seria esta uma literatura pós-moderna? Ou o termo contemporâneo se apresenta como melhor opção? Há nítida diferença entre as referidas terminologias? O filósofo Giorgio Agamben tentou recentemente (2008)²⁴¹ responder a algumas destas perguntas, mais exatamente “O que é contemporâneo?” recuperando a leitura que Roland Barthes fez das “*Considerações intempestivas*” de Nietzsche, aproximando o contemporâneo do intempestivo. “O contemporâneo é o intempestivo”, diz Barthes, o que significa, na opinião do teórico e crítico Schollhammer que

o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz

²³⁸ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 9.

²³⁹ A afirmação é parte do texto que recorre ao repertório de Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Raúl Antelo, e foi citada em: RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 9.

²⁴⁰ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008, p. 15).

²⁴¹ apud SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 9).

perceber as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.²⁴²

Luzes e trevas, iluminação e obscuridade, são elementos antagônicos utilizados por Agamben para entendermos sua visão do tema, onde afirma que “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”.²⁴³ Schollhammer vai além, sugerindo ainda que o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. E complementa o pensamento dizendo: “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”.²⁴⁴ Deste modo, na ótica de Ricardo Barberena,

o contemporâneo ora inicia no pós-segunda guerra mundial, ora começa na virada do século XXI, ora inaugura-se após o medievalismo. Nessa oscilante promiscuidade temporal, a contemporaneidade se transforma numa substância disforme que se encaixa nas infinitas caixas de aço de poder/saber ficcionalizado nos múltiplos enredos do conhecimento. [...] Aqueles que coincidem com sua época não são contemporâneos, pois, em termos neurofisiológicos, tem uma incapacidade de ativação das células *off-cells* quando é preciso caminhar por espaços de pouca luminosidade.²⁴⁵

Urgência. É este o sentimento que, na visão de Schollhammer, motiva o escritor contemporâneo, “seja a urgência em se relacionar com a realidade histórica ou a urgência que se faz sem demora, que insiste,

²⁴² Ibid., p. 9.

²⁴³ Ibid., p. 9.

²⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008. p. 17.

²⁴⁵ apud DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea* (2015, p. 70).

obriga, impele”.²⁴⁶ Mas que ela não seja confundida com pressa ou alvoroço temporal, pois a escrita da atualidade, segundo o autor, se guia “por uma ambição de eficiência e pelo desejo de alcançar uma determinada realidade”.²⁴⁷ Este termo, na pesquisa de Beatriz Resende, aproxima-se do sentido de *presentificação*, que a autora vincula à produção atual, reconhecendo um certo imediatismo e ansiedade, inclusive, do próprio processo criativo. Na mesma perspectiva, a obra *Ficção brasileira contemporânea* sustenta que

para os escritores e artistas do início do século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um “ainda não” ou um “já era”, tal como formulou Lyotard (1988, p. 104) para quem o sublime pós-moderno ganhou o sentido de um posicionamento existencial diante dessa impossibilidade.²⁴⁸

Por isso, complementa Schollhammer, “o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico”.²⁴⁹ Observe a instantaneidade dos relatos de Noll – no texto intitulado *Emergências*:

Tudo era urgente. Ao olhar a própria mão, seus olhos já tinham se antecipado: miravam os cabelos afogueados de uma mulher: “Tudo era urgente”, ele não se cansava de repetir assim mesmo, no passado. Repetir, sim, para que pudesse fixar alguma coisa, antes de ver a nova imagem dar lugar a outra.²⁵⁰

Na obra *Contemporâneos* de Beatriz Resende surgem outras evidências para caracterizar o tempo presente no ambiente literário,

²⁴⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 11).

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁰ O texto faz parte da “obra magistral”, segundo Schollhammer, intitulada *Mínimos, múltiplos, comuns*, de Noll, lançada em 2004, num volume que recompila 338 relatos, resultado de um trabalho incessante realizado durante 3 anos e 4 meses em que o autor, duas vezes por semana, entregava duas narrativas para publicação, no jornal Folha de São Paulo, de no mínimo, 130 palavras (*Ibid.*, p. 65).

como por exemplo: *fertilidade, qualidade e multiplicidade*. *Fertilidade* no sentido de que se publica muito, os novos escritores e editoras despontam diariamente, seus trabalhos são comentados, consumidos, criticados. Os prêmios e feiras literárias também, na opinião de Resende, corroboram com esta tese, ao passo que apresentam novos escritores brasileiros, ao lado de escritores conhecidos globalmente. *Qualidade* no sentido de experimentação do novo, escrita primorosa, acurada e original, além do “conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo entre os autores mais jovens”.²⁵¹ Por último, a evidência da *multiplicidade*, que representa “a heterogeneidade em convívio, não excludente, identificada na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e no suporte que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação”.²⁵² – observa a autora, que propõe aproximação entre os termos *fertilidade e multiplicidade*, ao passo que para ela, ambos têm muito a ver com o contexto em que vivemos atualmente no país, “sob diversos aspectos, como por exemplo, o que ela chama de “clima de liberdade”, originário de uma democracia plena e assegurada e da representação popular nas instâncias do poder”.²⁵³

Vale, entretanto, ressaltar que, no caso específico da *multiplicidade*, tão forte e evidente num mundo globalizado, ela depara-se com um contraponto quando encontramos justamente o oposto, neste mesmo cenário, ou seja, um excesso de homogeneização, como identifica a própria autora

[...] a força da globalização dos bens simbólicos e da circulação da mídia vem acarretando, como previsto desde o início, uma homogeneização do gosto, das expectativas, do consumo, representada pela americanização que se espalha por onde as redes midiáticas do “Império” se estendem. Neste sentido, a força da globalização atingiria o imaginário e as práticas culturais, em flagrante conflito com a diversidade e o pluralismo. [...] De um lado ficaria a positividade das trocas culturais mais rápidas e fáceis e, de outro, a imposição inevitável da homogeneização.²⁵⁴

²⁵¹ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 17).

²⁵² *Ibid.*, p. 18.

²⁵³ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

Schollhammer também se manifesta sobre o tema afirmando que “as novas tecnologias oferecem caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os *blogs*, que facilitam a divulgação de textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras”.²⁵⁵ Deste modo, a *multiplicidade* parece-nos realmente uma evidência, uma característica marcante das obras e autores deste século, principalmente quando atentamos para alguns pontos que na visão de Beatriz Resende merecem destaque, ou seja,

recursos que dão forma múltipla à criação contemporânea: a apropriação irônica, debochada de alguns ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante personalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores a vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica e assim por diante.²⁵⁶

Isto posto, de acordo com a pesquisa dos autores referenciados neste capítulo, a *multiplicidade, a fertilidade e a qualidade* constituem-se como elementos evidentes do cenário literário atual; indicadores dominantes, frutos de um trabalho minucioso sobre um número expressivo de obras e autores que foram objeto de análise crítica de Beatriz Resende e Schollhammer. Mas o que, por um lado, parece estabelecer uma visão otimista e positiva sobre a produção atual, destoa consideravelmente do ponto de vista do crítico literário Alcir Pécora. Em recente entrevista para o *jornal da Biblioteca Pública do Paraná – Cândido* – Alcir sustentou veementemente o que pensa sobre o momento atual vivenciado no ambiente literário brasileiro, o que não corresponde com o que pontuamos até aqui. Fã de Hilda Hilst e Dalton Trevisan, ele deixa claro, sem rodeios, que os novos autores da literatura brasileira ainda não superaram os modelos literários das gerações anteriores e que não percebe qualquer “identidade literária” entre os autores atuais, que pudesse compor uma “geração”. Num tom sempre polêmico, o professor da Unicamp disse ainda que não acredita “em antologias estabelecidas por critérios cronológicos. Literatura jovem é um critério de apreciação tão mesquinho e impróprio quanto literatura

²⁵⁵ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 13).

²⁵⁶ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 20).

senil.” E complementou: “ Não vejo, no Brasil, nenhuma nova geração literária. Ao menos, não no sentido de se contrapor consistentemente à geração dos anos 1960, por exemplo, cujos modelos são ainda os vigentes entre os novos autores, quando não a gerações ainda mais velhas”.

Falar sobre a literatura do século XXI é justamente deparar-se com incertezas, suposições e falta de unanimidade, seja pela brevidade temporal do momento tão próximo do hoje ou simplesmente pela própria diversidade e falta de forma sugerida pelos autores citados ao longo do texto. Se olharmos para trás e ampliarmos nossa análise do final dos anos 1990 até o presente, encontraremos, conforme aponta Beatriz Resende, “uma literatura robusta”,²⁵⁷ inovadora, um grande momento sendo vivenciado pelo cenário literário nacional. Esse recuo para o final dos anos 1990 traz à tona um grupo, segundo Resende, de primeiríssima estirpe, envolvendo Marcelo Mirisola, Luiz Ruffato, Adriana Lisboa, André Sant’Anna, Marcelino Freire, entre outros. Na virada do século eles encontram-se com Santiago Nazarian, João Paulo Cuenca, Paloma Vidal, Joca Terron, Clara Averbuck, etc. Todos estes, de acordo com a autora, indo de uma “irreverência iconoclasta até as características de um outro grupo preocupado com a sofisticação da escrita e estabelecendo um interessante diálogo entre a literatura e outras artes, como a música e as artes plásticas, como é o caso de Adriana Lisboa, Michel Laub e Rodrigo Naves”.²⁵⁸

Curiosamente, segundo pesquisas realizadas na Universidade de Brasília (UnB), sob a coordenação da professora Regina Dalcastagnè – envolvendo todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras da área (Companhia das Letras, Record e Rocco) nos últimos 15 anos – as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados. Ela prova através da investigação, que há uma diferença significativa entre a produção das escritoras e dos escritores. Por exemplo, em obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16% dos narradores. Desta maneira, fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas. Sobre as protagonistas, há também diferença marcante, se as mesmas forem

²⁵⁷ Ibid., p. 23.

²⁵⁸ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 24).

descritas por autores do sexo feminino ou masculino. Regina comenta, em seu artigo “A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo”,²⁵⁹ que personagens, se escritas por homens, são em sua grande maioria jovens (42,3) e adultas (50%), não chegam sequer à meia idade, e têm como principal qualidade, a beleza (42,3%). Elas costumam ser menos escolarizadas, dominam menos a norma culta, ocupam menos a posição de intelectuais e dependem mais dos homens financeiramente (42,3% delas): são quase sempre donas-de-casa. Há poucas descrições de seu corpo, mas quando elas aparecem, identificam a mulher brasileira presente nas narrativas como relativamente magra, loira e com cabelos mais longos.

Por outro lado, as autoras, esclarece Regina, “representam mulheres em variadas faixas etárias, da infância à velhice, abarcando, portanto, diferentes experiências de vida”.²⁶⁰

A principal característica de suas protagonistas é a inteligência (63%), o que faz subir todos os índices relacionados. Entre as autoras, segundo ela, as personagens femininas têm formação superior, e aparecem muitas vezes como mais escolarizadas do que seus cônjuges (em 22,6% dos casos), o que não se verifica entre os autores masculinos (apenas em 3,8%). São mais independentes (apenas 25,9% delas dependem financeiramente de homens), embora sejam também, em sua maioria, donas de casa, e têm como principal talento a escrita (33,3%) – desde que sejam brancas; nenhuma personagem não-branca escreve, elas têm como “talentos” a cozinha, a costura e a dança.²⁶¹

Em sua dissertação de mestrado, baseada na investigação de Regina Dalcastagnè, Lígia Neves (UEM) conclui que “a tendência em a mulher dar voz à própria mulher na ficção, assim como a de o homem criar predominantemente personagens do sexo masculino, permite concluir, que há uma relação entre a perspectiva social do/a escritor/a e

²⁵⁹ DALCASTAGNÈ, Regina. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU SÉMINAIRE D'ETUDES LUSOPHONES, 2007, Paris. *Actes...* Paris: Université Paris-Sorbonne, 2007. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

²⁶⁰ DALCASTAGNÈ, Regina. *Estudos de literatura brasileira contemporânea: a personagem do romance*. Brasília: Ed. de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UNB), 2005. p. 37.

²⁶¹ DALCASTAGNÈ, Regina. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo (2007).

da personagem”.²⁶² Em termos socioeconômicos, conclui-se que tanto as personagens, como seus criadores, pertencem, sobretudo, à classe média.

As obras deste século podem ser produzidas nos mais variados cantos do Brasil, fugindo do padrão até então estabelecido, que colocava Rio de Janeiro e São Paulo como as únicas possibilidades geradoras de novos títulos e autores. Talvez seja este um dos motivos da aparente falta de homogeneidade, pela diversidade cultural, as origens, influências sócio-culturais ou ainda, sugere Schollhammer, seja só uma mera impressão, em consequência da abertura do mercado editorial, que “acabou criando uma relva densa de muitos novos títulos com poucos nomes de destaque e liderança.”²⁶³ Apesar destas possibilidades, as obras e seus respectivos autores não deixam de comunicarem-se e aproximarem-se sob alguns aspectos vislumbrados por Beatriz Resende. O primeiro deles, a *presentificação*, fora comentado anteriormente, mas se faz necessário agregar outros pontos determinantes, como o fato de a autora considerar que esta evidência do urgente, contrasta com um momento anterior, no qual havia valorização e reconhecimento da história e do passado. Hoje, diferentemente

as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas.²⁶⁴

Não obstante a proposta central desta dissertação de optar pela análise do romance, e não, de outros gêneros literários da literatura atual, considerou-se relevante ilustrar que no caso da *presentificação*, Resende acredita que a mesma revela-se também pela magnitude que vem adquirindo o conto curto ou curtíssimo em novos escritores como Fernando Bonassi e Rodrigo Nunes. Sobre este tema, Júlio Cortázar escreveu que

²⁶² NEVES, Lígia de Amorim. Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira: perspectivas de rupturas e continuidade. 2013. X f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, (2013, p. 43).

²⁶³ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 19).

²⁶⁴ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 28).

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.²⁶⁵

Já Schollhammer, sobre o uso de formas breves, comenta da “adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica, que, para ele, são apenas algumas expressões da tal urgência de falar sobre e com o ‘real’”.²⁶⁶ Uma segunda constante identificada por Resende na sua pesquisa é a *presença do trágico* nas sociedades deste momento pós-globalização, o que lhe parece não ser exclusividade do ambiente literário, mas do cotidiano em geral: “A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente de que já falei [...]”.²⁶⁷ Ela complementa seu ponto de vista traçando pontos convergentes entre Bernardo Carvalho e Luiz Ruffato, em que há nitidamente a “inevitabilidade do trágico,”²⁶⁸ o que lhe parece sofrer influência do momento atual que a cultura está passando, na qual, a relação de aproximação com o trágico cotidiano desponta em um número expressivo de obras. Ela observa também que

o trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino. Trágico e tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades.²⁶⁹

Demonstra-se determinante o fato de que o sentido do trágico não pressupõe que a obra irá se transformar totalmente num cenário sangrento e violento. Para Beatriz Resende, “A narrativa entrecortada evita a catarse como consequência, propondo em seu lugar a crítica,

²⁶⁵ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 151-152.

²⁶⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 14-15).

²⁶⁷ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 29).

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

numa espécie de distanciamento *brechtiano*, que comove, mas não ilude”.²⁷⁰ Na tentativa de reunir estes dois últimos conceitos – a *presentificação e o trágico* – a autora considera que eles naturalmente se unem em torno da questão da violência, na qual aparece então a urgência da *presentificação* e a dominância do *trágico*:

Na força do cotidiano urbano onde o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a *presentificação* se faz um sentimento dominante e aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. A cidade – real ou imaginária – torna-se então o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível. É aí, a meu ver, justamente pelo aspecto polêmico tomado pelas diversas narrativas da violência na cidade, que está uma possibilidade inovadora no quadro da produção literária.²⁷¹

Sobre esta mesma temática, Schollhammer manifesta-se pontuando que se trata da “realidade mais brutal que transparece, um Brasil mundo-cão mirado através da identificação com os desejos e os sonhos do cotidiano da periferia, que revelam a tenacidade, o despudor, mas também a tragédia e o desamparo da vida como ela é”.²⁷² Em *Ficção brasileira contemporânea*, o crítico literário e professor da PUC-Rio, observa que no mercado brasileiro nos últimos anos, há uma forte tendência em colocar a atual realidade brasileira no foco principal das obras literárias. Segundo ele, significa uma literatura capaz de ser atrativa comercialmente e, ao mesmo tempo, refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados de nossa realidade social. E exemplifica:

A primeira safra de textos marginais se deu em 2001, com o sucesso extraordinário e surpreendente do relato carcerário *Estação Carandiru, do médico Dráuzio Varella*, que, ajudado pela adaptação do livro para o cinema,

²⁷⁰ Ibid., p. 31

²⁷¹ Ibid., p. 33.

²⁷² SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 61).

assinada por Hector Babenco, chegou a vender mais de 400 mil exemplares. O reflexo imediato foi uma onda de romances, biografias e relatos diversos sobre a realidade marginal brasileira do crime, das prisões e das periferias mais atroz, como o romance autobiográfico *Memórias de um Sobrevivente* (2001), *best seller* de Luiz Alberto Mendes.²⁷³

Ficou também evidente nos últimos anos, o quanto a periferia ganhou espaço e predileção na temática e enredo de romances, filmes, documentários, atraindo os olhares sempre curiosos da população que ao mesmo tempo que repelia o excesso de realidade e violência, requeria mais e mais o espetáculo midiático da marginalidade. No site do programa da Rede Globo na Internet, o antropólogo Hermano Vianna apresentou a plataforma do programa com as seguintes palavras:

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora do centro. A periferia não precisa mais de intermediários para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. Antes, os políticos diziam: “Vamos levar cultura para a favela”. Agora é diferente: a favela responde: “Qualé, mané?! O que não falta aqui é cultura! Olha só o que o mundo tem a aprender com a gente !”²⁷⁴

Sob a ótica de Beatriz Resende, o romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins é um dos mais violentos da literatura brasileira. Ela chama de “subcultura do crime”,²⁷⁵ de um mundo que gira em torno do universo contraventor do narcotráfico. “Surge uma circularidade trágica nessa cidade-gueto dentro da cidade, comunidade tomada pela iminência da tragédia que cerca seu cotidiano”.²⁷⁶ Foi a partir daí, segundo ela, que surgiu a polêmica que será abordada nas próximas linhas: há um excesso de realidade?

²⁷³ Ibid., p. 99.

²⁷⁴ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 100-101).

²⁷⁵ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 36).

²⁷⁶ Ibid., p. 36.

Schollhammer acredita que é difícil falar de um “novo realismo” e que justamente por isso, exige alguns esclarecimentos importantes. Ele explica que

ao longo do século XX, o realismo fez o seu retorno sob diferentes formas – surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new realism* e hiper-realismo, para citar apenas alguns – definidas, principalmente, pela diferença que estabeleciam com o realismo histórico do século XIX.²⁷⁷

O autor sustenta que “o desprezo insistente pelo realismo, em sua versão clássica do parnaso das artes e da literatura, ajudou a fazer dele um estigma que se popularizou no Brasil sob o apelo de “naturalismo” e que, ultimamente, tem sido aplicado novamente [...]”.²⁷⁸ Mas e a nova geração de escritores? As vozes que surgem a partir do ano 2000, a dita Geração 00? Há realismo evidente nas suas obras? O que justifica ver este realismo? Sobre estes questionamentos, Schollhammer chama a atenção para o fato de que a intenção não é dedicar-se a comparar a nova leva de escritores estilisticamente aos realistas de outrora, até porque “não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa”.²⁷⁹ O que supostamente encontramos nestes novos autores, segundo ele, é a nítida vontade de demonstrar a realidade da nossa sociedade hoje, através de um olhar que tende a ser mais “marginal ou periférico”.²⁸⁰ O autor pontua ainda que

Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo atual: a diferença que mai salta aos olhos é que os “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. [...] Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e

²⁷⁷ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 53).

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 53.

situando a própria produção artística como força transformadora.²⁸¹

O autor de *Ficção brasileira contemporânea* enfatiza ainda que este realismo ao qual estamos nos referindo, “conjuga ambições de ser referencial, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios”.²⁸² Ele cita, entre outros expoentes da literatura atual, o escritor Luiz Ruffato, o qual se manifesta sobre o tema, alegando, entre outras coisas, que a forma clássica do romance teve que evoluir, modificar-se e acompanhar os novos tempos, e que “o instrumento romance com começo-meio-fim, não faz mais sentido diante da quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto”.²⁸³ Ele finaliza: “Quero colocar em xeque essas estruturas. [...] quero questionar por meio do conteúdo e forma”.²⁸⁴

Ao observar os novos autores, a nova literatura, Schollhammer acrescenta que diferente do realismo engajado, com foco único e exclusivo na realidade sociopolítica do país, “as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático”.²⁸⁵ Mas é válido lembrar que num cenário de superexposição através dos meios de comunicação, seja de qualquer espécie de acontecimento ou mesmo da intimidade de famosos e anônimos, não só a literatura, mas as artes “deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático”.²⁸⁶

No capítulo anterior, abordou-se as características da prosa da década de 70, denominando-a de literatura verdade, ou seja, a que tinha no jornalismo e nas técnicas de reportagem dos meios escritos, sua maior inspiração. Schollhammer acredita que esta mesma particularidade se mantém entre os autores surgidos no fim da década de 1980 e início de 1990 e observa que muitos deles têm formação em cursos de jornalismo ou comunicação e que além de ligados às formas jornalísticas, demonstram-se também vinculados à linguagem

²⁸¹ Ibid., p. 54.

²⁸² Ibid., p. 54.

²⁸³ Ibid., p. 55.

²⁸⁴ Ibid., p. 55.

²⁸⁵ Ibid., p. 57.

²⁸⁶ Ibid., p. 57.

audiovisual. Ele cita Marçal de Aquino e Fernando Bonassi, ressaltando que ambos publicam suas ficções em livros, sem deixar de trabalhar concomitantemente, em projetos cinematográficos, televisivos e outros formatos. Aquino, por exemplo, concluiu o romance e o roteiro de *O invasor* (2001), somente depois de finalizadas as filmagens do longa metragem. Outro representante dessa geração é Daniel Galera, que teve seu livro *Até o dia em que o cão morreu* (2007) adaptado para o cinema, sob a direção de Beto Brant, com o título de *Cão sem dono*. No caso de Bonassi, mencionado anteriormente, ele atua no cinema, com roteiros de sucessos como *Cazuza – O tempo não para* (2004) e *Carandiru* (2001) e, na visão de Schollhammer “ele nunca abandona o cenário degradado. [...] a tenacidade, o despudor, mas também a tragédia e o desamparo da vida como ela é”.²⁸⁷ Os comentários e exemplos destes autores nos possibilitam identificar mais um traço em comum, que os torna, no mínimo, diferentes, no que tange à profissionalização. Para este grupo de escritores, a editora trocou de papel, deixando de ter exclusividade enquanto empregadora “e a literatura, apenas mais uma dentre um leque de atividades do escritor”,²⁸⁸ que agora atua em múltiplos campos possíveis, até então pouco explorados, indo “da imprensa aos meios visuais de comunicação, passando pelo cinema, pela televisão, pelo teatro e pela produção de textos para sites”.²⁸⁹

Além dos escritores aludidos ao longo do texto, outros, na opinião de Schollhammer, consolidaram-se na virada do século, como é o caso de Nelson Oliveira, Bruno Zeni, Marcelino Freire, Joca Reiners Terron, Amílcar Bettega Barbosa, Ronaldo Bressane e Cláudio Gasparin – todos tendo em comum o estilo que conjuga os temas de realidade social brasileira ao compromisso da inovação das formas de expressão e técnicas de escrita.

À medida em que estuda e aprofunda-se nas obras e autores do século vigente, o crítico literário e professor da PUC-RJ – Schollhammer – reconhece a falta de homogeneidade, a hibridiz à medida que se mergulha nas obras e, principalmente, romances publicados a partir de 2000. Apesar disso, ele propõe algumas outras hipóteses de classificação e decodificação da literatura atual. Termos como *hiper-realismo* e o retorno do *regionalismo* são também abordados na obra *Ficção brasileira contemporânea* e pela importância

²⁸⁷ Ibid., p. 61.

²⁸⁸ Ibid., p. 63.

²⁸⁹ Ibid., p. 63.

que têm, serão também aqui pontuados. O primeiro conceito – *hyper-realismo* – possui na figura do escritor André Sant’Anna, um representante do estilo. Schollhammer afirma que “a escrita de André Sant’Anna não se parece com nada do que vem sendo produzido por sua geração”.²⁹⁰ E complementa:

No caso de André Sant’Anna, sua escrita assume a alienação e o estranhamento depositados na linguagem oral de personagens completamente codificados por seus papéis sociais. Todos, emburrecidos e preconceituosos, falam como se fossem máquinas, sem profundidade e sem interioridade, valendo-se de clichês e lugares-comuns incessantemente. Sant’Anna explora as repetições *ad infinitum*, forjando um ritmo oral em que a narrativa é achatada e banalizada num esvaziamento expressivo e na alegre afirmação de sua condição ideológica alienada. [...] Assumindo a condição alienada, Sant’Anna parece dar realidade literária ao artifício, numa espécie de *super-realismo* discursivo no qual a representação literária não toma a realidade como objeto, mas assume a realidade do próprio discurso numa construção sem objeto exterior, nem interior subjetivo.²⁹¹

Resumindo, Schollhammer identifica em Sant’Anna, o que chama de *super-realismo*, afirmando que há em sua obra e estilo, a evidência de “um jogo de alienação, uma construção artificial que acaba apontando para algo atrás do signo, algo terrível abaixo do banal, algo violentamente inumano por baixo de todo o seu cinismo aparente”.²⁹² Ele explica ainda que “no lugar da falta de sujeito, aparece uma subjetividade, e, em vez dos clichês banalizados e superficiais, sua repetição vigorosa faz emergir a sensação de uma realidade, traumática talvez, intolerável e dificilmente significável”.²⁹³ Se por um lado, há evidências do *super-realismo*, por outro, há publicações e autores que fogem totalmente desta máxima e, por exemplo, agrupam-se sob a ótica do que Schollhammer chama de *novo regionalismo*.

²⁹⁰ Ibid., p.71.

²⁹¹ Ibid., p. 72.

²⁹² Ibid., p. 77.

²⁹³ Ibid., p. 77.

Em *Ficção brasileira contemporânea*, ele explana este assunto e comenta sobre o foco na realidade urbana ter sido um dos traços que a Geração 90 preservou da ficção da década de 1970: “Entretanto, nunca foi abandonado por completo o cenário regional, que subsiste até hoje na literatura brasileira, desde o século XIX, e que continua sendo um dos alicerces da opção pelo realismo”.²⁹⁴ O autor esclarece que na literatura atual, esta questão regional substitui o interesse pela cultura, costumes e tradição, por conflitos entre campo e cidade e “entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles”.²⁹⁵ Dentre os mencionados está Luiz Ruffato, que mesmo sem ter sido considerado “regionalista”, mantém-se atento à sua região de origem. – sustenta Schollhammer. Em 2001, Ruffato lançou o romance urbano *Eles eram muitos cavalos*, que delinea um dia da vida em um centro urbano como São Paulo, sob a perspectiva de diversos personagens que circulam pelas ruas, como trabalhadores, mendigos, donas de casa e empresários. Também mereceu destaque na pesquisa de Schollhammer, o escritor Milton Hatoum, com seus romances *Dois irmãos*, *Cinzas do norte* e *Órfãos do Eldorado*. Todos premiados e, segundo Schollhammer, “a explicação para a popularidade da literatura de Hatoum encontra-se na convergência entre certo regionalismo sem exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira que, nas últimas décadas, substitui a temática nacional”.²⁹⁶

Em sua dissertação de Mestrado, sob o título “Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira: perspectivas de rupturas e continuidades”, a autora Lígia de Amorim Neves se propôs a investigar “de que modo a prosa de ficção contemporânea escrita por mulheres tem articulado rupturas e continuidades, tanto no plano estético quanto no temático, para representar perspectivas sociais múltiplas e a multiplicidade do sujeito da pósmodernidade”,²⁹⁷ utilizando-se de dados da pesquisa que Regina Dalcastagnè desenvolve junto à Universidade de Brasília (UNB), como referência. Ela relata, por exemplo, “que o referencial espacial urbano é predominante nos contos, estando presente em 49 narrativas, o que contabiliza aproximadamente 90% das que

²⁹⁴ Ibid., p. 78.

²⁹⁵ Ibid., p. 78-79.

²⁹⁶ Ibid., p. 87.

²⁹⁷ NEVES, Lígia de Amorim. *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira: perspectivas de rupturas e continuidade*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2013.

foram objeto de estudo”.²⁹⁸ Ligia complementa seu ponto de vista sobre a tendência da representação do cenário da narrativa em solo urbano, citando Regina Dalcastagnè: “Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural.”²⁹⁹

O *super-realismo* e o *regionalismo* dividem a cena da literatura atual com mais um elemento visivelmente presente em algumas obras publicadas neste século. Uma tendência, um movimento ou simplesmente uma característica latente, a *autoficção*, a *experiência ficionalizada* ou ainda, o caráter *autobiográfico* como ingrediente principal de alguns romances têm despontado de modo marcante no tempo presente. Para Eurídice Figueiredo, as escritas biográficas e autobiográficas proliferaram-se exponencialmente nas últimas décadas, “quando começaram a surgir novas variações de escritas de si”.³⁰⁰ Um universo ficcional mais intimista tratando de dores particulares, e não coletivas, como fora outrora explorado por Clarice Lispector, transformando-se em uma de seus traços simbólicos e sendo motivo de crítica, na época, por não ser literatura engajada em pleno período de ditadura. O crítico Tristão de Athayde reconhece nela, um perfil de mulher “Marcada pela solidão. Marcada pelo grande amor de sua vida. Marcada pela luta constante contra a quase miséria material. E pela sombra da insanidade rondando a vida do outro”.³⁰¹

Sobre o romance, mais especificamente, a escritora Eurídice Figueiredo o considera um gênero impuro, que desde seu surgimento “parasitou os outros gêneros e pode se utilizar de todos os procedimentos: a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso, ele pode ainda se manifestar como fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia”,³⁰² até porque, sustenta a autora, ele não sofre qualquer tipo de censura; sendo livre para se expressar em prosa ou até mesmo em verso. “Quanto ao mundo real, o

²⁹⁸ Ibid., p. 38.

²⁹⁹ DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura brasileira contemporânea (2012, p. 163).

³⁰⁰ FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 13.

³⁰¹ CLARICE Lispector era uma mulher insolúvel, dizia Paulo Francis. Livraria da Folha, 3 dez. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u661341.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

³⁰² FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho* (2013, p. 13).

romance pode pintá-lo de maneira fiel, como pode deformá-lo, falseando as proporções e as cores”.³⁰³ – argumenta a autora que identifica nos jovens autores do presente século, o uso de alguns elementos biográficos distribuídos ora no paratexto (quarta capa, orelha), ora no próprio texto, “indiciando uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção”.³⁰⁴ Como exemplo dessa natureza, Eurídice cita a obra *Procura do romance*, de Julián Fuks, em que é tematizada a viagem de Sebastián a Buenos Aires, cidade que seus pais foram obrigados a deixar. Ele se hospeda sozinho no apartamento da família, onde teria morado por dois anos, na infância, sendo chamado de brasileiro na escola”.³⁰⁵ A intimidade do escritor não chega a ser exposta, nem tampouco a autora de *Mulheres ao espelho*, considera este um romance tipicamente autobiográfico ou autoficção, mas ela justifica que os “biografemas”³⁰⁶ estão lá sim, presentes no texto para induzir o leitor a ler o livro com a nítida sensação de se tratar de uma obra autobiográfica.

Vencedor dos prêmios Jabuti e Portugal Telecom de 2008, o autor catarinense Cristóvão Tezza possui um longo percurso na carreira de escritor, com dezenas de livros publicados, entre eles romances como *O fotógrafo* e *O filho eterno*. Este último representando sua definitiva consolidação e sucesso tanto de crítica, como de público. Na análise de Schollhammer, esta obra “não é um romance no sentido clássico, já que trabalha exclusivamente com material autobiográfico, mas sem se entregar à facilidade do gênero, o leitor que ali busca uma verdadeira autobiografia também vai sair frustrado”.³⁰⁷ A história é baseada sim na vida real de Tezza, cujo filho com Síndrome de Down é o personagem principal. A relação dos dois, as experiências vividas desde o nascimento e um arrebatamento de emoções e sentimentos vivenciados durante este convívio, ora comovem e enternecem o leitor, ora promovem repulsa, raiva, ojeriza por aquele ser humano no papel de pai, que têm seu peito e mente descobertos, falando de sentimentos sem qualquer pudor. Não é, contudo, um livro de autoajuda, pois como diz Schollhammer, “não oferece nenhuma intenção pedagógica ou

³⁰³ Ibid., p. 13.

³⁰⁴ Ibid., p. 13.

³⁰⁵ Ibid., p. 14.

³⁰⁶ DA COSTA, Luciano Bedin. *Estratégias biográficas: biografemas com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller*. 2011. p. 117.

³⁰⁷ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 105).

terapêutica, nem há tampouco nele, o desejo de ensinar o leitor como se lida com a complexidade dessa questão, embora o livro exiba, obviamente, sabedoria”.³⁰⁸

A pergunta que se faz e que foi motivo pelo qual se optou em inserir a referida obra no desenvolvimento do presente capítulo é se ela configura-se como uma obra de ficção. Schollhammer acredita que sim e que não, visto que para ele, “trata-se de uma ficção que se apropria de experiência de vida, uma escrita que utiliza a ficção para penetrar no que aconteceu numa história que se constrói enquanto relato motivado pelo desafio da vida que essa experiência impõe”.³⁰⁹ Neste sentido, o autor de *Ficção brasileira contemporânea* sustenta que na autoficção, “o miolo do real é o sujeito, e a ficção serve para uma espécie de encenação de si com a finalidade de semear dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do “eu” narrativo”.³¹⁰ Em vista disso, outros autores e obras servem de referência para tal tendência, como é o caso de Silviano Santiago, com o romance *O falso mentiroso. Memórias*, publicado em 2004. A obra é narrada em primeira pessoa, o que nem sempre acontece nesse estilo de romance que, por vezes, opta pelo uso da terceira pessoa, sem perder os traços da autoficção. A iniciativa de inserir a foto do autor na capa, durante a infância, acentua ainda mais os elementos autobiográficos. E sobre a referida obra, Schollhammer reforça que “o escritor ceticamente vai de encontro à confiança em um novo confessionalismo, desconstruindo as identidades discursivas e sugerindo que toda sinceridade é suspeita e que o sujeito só se expressa de verdade quando mente”.³¹¹ De acordo com Vanessa Aquino, “o termo autoficção virou uma tendência na literatura contemporânea e foi usado pela primeira vez pelo teórico francês Serge Doubrowsky, no romance *Fils*, em 1977, para conceitualizar o conjunto de obras literárias que apresentam passagens da vida”.³¹² Igualmente no livro *Roland Barthes* por Roland Barthes (1977), o escritor, sociólogo, crítico literário,

³⁰⁸ Ibid., p. 105.

³⁰⁹ Ibid., p. 105.

³¹⁰ Ibid., p. 108.

³¹¹ Ibid., p. 108.

³¹² AQUINO, Vanessa. Gênero da autoficção vira tendência na literatura contemporânea. *Correio Braziliense*, 13 jan. 2014. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/01/13/interna_diversao_arte,407518/genero-da-autoficcao-vira-tendencia-na-literatura-contemporanea.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2016.

semiólogo e filósofo francês promove a reflexão sobre a temática da autoficção:

É esta reflexão de Barthes sobre autoficção que vai permitir a introdução do material autobiográfico, mas insistindo em que seja lido como um jogo de ficção, como algo que pertence a um personagem de ficção. Toda sinceridade é duplamente fingida em um duplo desafio, como um ator que representa a si mesmo.³¹³

Poderíamos supor que esta propensão da autoficção, incluindo vestígios da vida real do autor fosse tão somente “um sintoma da especularização da figura do autor ou mesmo das condições de produção do livro”,³¹⁴ mas representa mais que isso. Pode significar também, segundo Schollhammer, “dispositivos de exibição de fragmentos do mundo, que se apresentam de modo a produzirem perspectivas e ópticas sobre um processo em movimento, e não, posições subjetivas de observação fixas e objetos concluídos”.³¹⁵ Ele indica ainda uma suposta inversão que se opera na literatura hoje; um leve deslocamento de perspectiva em que o alvo se modifica:

Se a ficção antes problematizava o espetáculo, dando realidade ao “palco” e ao cenário, hoje, tanto um quanto outro é desacreditado em favor da hesitação ambígua entre os dois e de sua realidade, do efeito simultâneo de irrealização e realização, que mantém a problematização dos artificios da representação, mas aponta para efeitos de afeto, além dos cognitivos e racionais.³¹⁶

Fundamental acrescentar ainda, sobre a questão da autoficção, mais um comentário da escritora Eurídice Figueiredo. No seu ponto de vista, é na pintura, que este traço de escrita encontra seu correspondente, através do autorretrato. E embora seja “inquestionável que o autor se inspira em sua própria vida, a ficção foi o caminho trilhado pelo romance ocidental para se firmar ao longo da História.”³¹⁷

³¹³ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 109).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

³¹⁷ FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho* (2013, p. 24-25).

Na visão de Schollhammer, Bernardo Carvalho e o romance *Mongólia* (2003) representam justamente um exemplo de um romance que “consegue atrelar um relato de viagem a uma ficção tramada por várias fontes e manuscritos, representando camadas superpostas de representações que se confundem com a realidade”.³¹⁸ E conclui: “Este mecanismo está se tornando bastante comum no Brasil [...] porém, não se trata de uma inovação”.³¹⁹

A intimidade, o interior, o “Eu”, a singeleza de um sentimento, a fragilidade das relações, o espelhamento da vida do leitor no enredo protagonizado por personagens que muito se parecem com nosso vizinho, nossos pais, aquele conhecido ou nós mesmos são ingredientes que indubitavelmente atraem leitores sedentos por uma boa história, ou melhor ainda, por relatos que pareçam autobiográficos. Seguindo esta vertente encontramos neófitos autores, como Paloma Vidal, Michel Laub, Daniel Galera e a própria Adriana Lisboa e seu romance *Sinfonia em branco* (2001) a quem dedicaremos espaço substancial ao longo da dissertação. A autora é, conforme já comentado, uma das representantes de uma outra evidência nos romances pós-modernos, em que

o mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos de dor, medo, melancolia e desejo aparece, assim, na literatura contemporânea, sem o peso do estigma que atingia a literatura existencialista ou psicológica das décadas de 1950 e 1960, pois agora a intimidade justifica-se na exploração dos caminhos do corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e de afirmação criativa, de dispositivos privados, numa cultura massificada, inumana e alienante. Trata-se de uma hipótese do comum e do banal por trás da qual se esconde uma ilusão da realidade verdadeira, ligada aos sentimentos íntimos que agora reivindicam pertinência pública, numa cultura em que o sentimentalismo virou matéria-prima dos processos simbólicos.³²⁰

Na opinião da pesquisadora Regina Dalcastagnè, “ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira,

³¹⁸ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 113).

³¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

³²⁰ *Ibid.*, p. 117.

se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver”.³²¹ Num âmbito maior, este leitor – segundo Regina – poderá ainda “querer entender o que é ser o outro, o que significa morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, se aventurar num modo diferente de enxergar o mundo”.³²² No artigo intitulado *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, a autora reforça que o romance, de fato, promete tudo isso enquanto gênero: “Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin,³²³ envolve não só personagens e narradores (as), mas também seus(suas) leitores(as) e autores(as)”.³²⁴ O resultado da pesquisa iniciada em 2003, sobre os personagens do romance, que foi desenvolvida junto à Universidade Federal de Brasília (UNB), sob sua coordenação e dentre tantas evidências e respostas, apurou que, por exemplo, a constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros. “Era atrás destes que estávamos indo, tentando entender sua ausência a partir da compreensão do que estava se sobrepondo a eles”.³²⁵ – explica Regina. Sobre quem publica os romances do nosso tempo, ou seja, o perfil do escritor brasileiro da atualidade indica que são homens, brancos, de meia idade, com formação superior, residindo na região Sudeste, mais exatamente no eixo Rio-São Paulo e que, curiosamente, já haviam feito sua estreia em livro antes de 1990.

A pesquisa não serviria – esclarece a coordenadora – apenas para mapear os personagens ou autores dos romances estudados. Objetivou-se investigar também, que se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários, supunha-se serem quase inexistentes. Crianças, velhos, homossexuais, deficientes físicos e até mulheres pertenciam ao grupo dos ausentes. “Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro”.³²⁶ Importante frisar que “o *corpus* da pesquisa

³²¹ DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* (2005, p. 14).

³²² *Ibid.*, p. 14.

³²³ BAKHTIN, Mikhail, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 205.

³²⁴ DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* (2005, p. 14).

³²⁵ *Ibid.*, p. 14-15.

³²⁶ *Ibid.*, p. 15.

atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma de romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco e identificados pelo grupo de pesquisa”.³²⁷ Ao todo, o *corpus* somou 165 autores, atingindo uma média de 1,56 romances por autor. Para a organizadora da pesquisa – Regina Dalcastagnè – chama a atenção o percentual que mostra que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Ela evoca o fato de que

Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras.³²⁸

A referida pesquisa desenvolvida junto à Universidade de Brasília apresentou uma gama representativa de conclusões e dados estatísticos que vão muito além do gênero do personagem nos romances. Classe social, raça, cor, profissão, faixa etária, entre outras características, foram minuciosamente extraídas das páginas de inúmeros romances produzidos no início do corrente século. Exploração de inegável relevância para o estudo sobre o romance, não poderíamos deixar de mencionar o resultado da investigação, ainda que o propósito maior do trabalho seja apenas contextualizar o romance contemporâneo e enveredar por um maior aprofundamento e análise no que diz respeito a *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa, sob a perspectiva de Zygmunt Bauman, tal e qual fora descrito nas primícias deste texto.

O capítulo subsequente se propõe justamente a aprofundar a leitura da narrativa de Adriana Lisboa, que certamente, engloba outros elementos, características e pormenores que vão além das evidências citadas neste capítulo. O percurso da etapa consecutiva perpassa, inclusive, pela apresentação de uma sinopse do romance *Sinfonia em branco - corpus* literário deste trabalho.

³²⁷ Ibid., p. 28-29.

³²⁸ Ibid., p. 31.

4.3 ROMANCE EM FOCO – *SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA

Como bem sabemos, “toda a narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são as personagens, num determinado tempo e lugar”.³²⁹ Deste modo, neste subcapítulo, nosso ponto focal será analisar os elementos fundamentais de uma narrativa, como o enredo, personagens, tempo, espaço e, como não poderia deixar de ser, em se tratando de um romance, a figura do narrador, na obra *Sinfonia em branco*.

Primeiramente publicada em 2001, *Sinfonia em branco* recebeu o prêmio José Saramago e representou um marco na trajetória literária da carioca nascida na década de 70, que já foi flautista, cantora e professora de música, antes de enveredar pela carreira literária. Com estilo próprio, sem aderir a modismos e justamente transitando na contramão do que alguns estudiosos identificam como evidências-padrão nos romances da atualidade, a escritora demonstra inquestionável talento para cativar o leitor sedento por descortinar o destino dos personagens que deram vida a esta prosa ficcional, cujo tema principal é o abuso praticado pelo pai da personagem Clarice e o reflexo do ato na vida de todos em sua volta. Uma temática pesada, mas narrada em tom poético, envolta de lirismo e delicadeza do princípio ao fim, característica esta que se diferencia do caráter demasiado realista e violento de muitas obras que hoje representam a dita literatura contemporânea, pós-moderna ou oriunda da Geração 00, conforme abordado em capítulos anteriores.

Partindo do princípio que a verossimilhança é a essência do texto de ficção e que este conceito pode ser aplicado às narrativas, acredita-se que “os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros (no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior do texto), mas devem ser verossímeis, ou seja, mesmo inventados, o leitor deve acreditar no que lê”.³³⁰ No caso da obra de Adriana, não apenas somos convencidos pela trama, como nos envolvemos a tal ponto que se desencadeia no leitor uma sequência de sentimentos, ora de admiração, compaixão, empatia e ora de dor, repulsa, ódio, nojo e alívio. Somos literalmente projetados para o Rio de Janeiro, para a pacata Jaboticabais e uma fazenda próxima dali, local em que residiam as protagonistas e

³²⁹ GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2011. p. 11.

³³⁰ *Ibid.*, p. 12.

sua família. Conseguimos sentir até o cheiro do cipreste e convivemos ao longo de trezentas páginas, com o silêncio – elemento este presente na obra do princípio ao fim.

O enredo de *Sinfonia em branco* inicia-se pelo final, seguindo desde sempre uma trajetória não-linear, o que inclusive garante um ritmo interessante à narrativa, que pelo tom silencioso e lento, poderia soar prolixo, enfadonho e entediante, mas pelo contrário, instiga, surpreende, prende, apresentando informações que seduzem e criam expectativa no leitor. O primeiro capítulo introduz o personagem Tomás, residindo na antiga casa da família de Clarice e Maria Inês, na fazenda, próximo a Jaboticabais. Lá ele convive com as duas irmãs na fase adulta, depois de terem passado por todos os acontecimentos reservados para o destino que a autora projetou para ambas. O livro trata de eventos dramáticos no processo de crescimento e formação das irmãs Clarice e Maria Inês. Há um abuso sexual, um incesto praticado pelo pai de Clarice no início da sua adolescência, tendo sido o mesmo testemunhado pela irmã mais nova – Maria Inês. Há segredos, memórias, dores, culpa, sofrimento e o abafamento do que se deveria falar, do que se gostaria de expor e que acaba ficando resguardado, proibido, não é dito e causa tristeza e infelicidade. Uma desgraça silenciosa afetando a vida de todos os personagens, cujos destinos se entrelaçam com o tempo para um desfecho surpreendente e libertário, depois de uma trajetória lenta, dolorida e repleta de desilusão. Na opinião do escritor Henrique Rodrigues, em artigo publicado no *Jornal Tribuna da Imprensa*, em 2001:

[...] o que faz de "*Sinfonia em branco*" um grande romance não é a história que ele conta, e sim o modo como as personagens atuam. Com extrema delicadeza e até uma certa ternura, nota-se sempre uma evasão para um micromundo contido num detalhe do ambiente, num som distante ou mesmo na suprema grandeza de um silêncio. Desse modo, a prosa vai oscilando entre os fatos ocorridos e as pulsões interiores provocadas por eles, revelando a densidade psicológica que existe por trás de situações aparentemente simples.³³¹

³³¹ RODRIGUES, Henrique. Uma narrativa doce e precisa. *Jornal Tribuna da Imprensa*, 2 jun. 2001. Disponível em: <<http://www.henriquerodrigues.net/resenhas>> Acesso em: 10 de fev.2016.

O romance não apresenta um número expressivo de personagens. Eles são em torno de vinte. Tomás é o primeiro personagem a aparecer no capítulo intitulado “ Uma borboleta, uma pedreira proibida”. Ele que irá descobrir o amor, a paixão e a decepção com Maria Inês, inicia o enredo em tom de recordação, lembrando do seu grande amor e perguntando-se por onde ela andaria. Neste momento da trama, ele está vivendo na fazenda, onde os principais acontecimentos do romance irão suceder-se:

Não era um homem feliz. Nem infeliz. Sentia-se equilibrado, e para isso pagara o preço que achava justo e recebia os cabíveis juros-dividendos-correção-monetária. Abdicara de alguns territórios. Desistira da fantasia de um império. Reinava apenas sobre si mesmo e sobre aquele casebre esquecido no meio de lavouras de importância nenhuma e estradas de terra que viravam poeira na seca e viravam lama na estação das chuvas e não tinham o hábito de conduzir ambições. Quando fora viver ali, ele sabia: o fim dos sonhos. [...] Seu pensamento era tão pequeno. Tão pequeno. Do tamanho de um gesto de perfume que uma mulher largasse no ar.³³²

Filho de pai jornalista e mãe estudante de direito e presidente do diretório acadêmico da PUC-RJ, Tomás viu os pais migrarem para o exílio em tempos de ditadura. Artista plástico talentoso, tinha vinte e poucos anos quando enamorou-se de Maria Inês, identificando a jovem

³³² LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013. p. 18).

com a garota de branco do quadro de Whistler,³³³ que dá nome ao romance. “Nos sonhos de Tomás havia uma série de museus que nunca havia visitado, e sofisticadas galerias de arte, e bienais, mostras, panoramas, retrospectivas, por onde sua curiosidade saudável, infantil, adoraria passear”.³³⁴ Mas o narrador nos apresenta um artista um tanto confuso, pouco produtivo ou “produtivo até demais, de forma desordenada e constante”,³³⁵ que envereda por poucos momentos de disciplina e maturidade, ficando à mercê do seu sentimento desmedido e silencioso por Maria Inês, que por não ser correspondido, representa um abalo psicológico ao personagem que aparentemente trilha por uma recuperação, somente ao final da trama.

Os personagens de *Sinfonia em branco* não lutam valentemente, interpretando heróis e heroínas, empunhando espadas ou salvando pobres inocentes, nem tampouco ecoam um grito de guerra, pelo contrário, calam-se, pouco agem e seu maior ato heroico talvez seja sobreviver: “Manter-se viva, apesar de tudo.”³³⁶ No centro da trama há duas irmãs amarradas por um segredo, duas personagens femininas contrastantes – uma delas, Clarice, a irmã mais velha, “moça dócil, recatada, submissa, educada, polida, discreta, adorável”.³³⁷ A outra,

³³³ *Sinfonia em branco* leva o nome do quadro do pintor americano James Whistler (1834-1903), que intitulava seus trabalhos de modo a tornar clara a associação entre os conceitos da música e das artes visuais para alcançar sua forma não convencional de criar composições como arranjos de tons. *Symphony in White, nº 1: The White Girl* (1862) é o quadro ao qual a narrativa de Lisboa se refere; outro mote que se repete no texto o esclarece: “um branco virginal, uma moça vestida de branco que evocava um quadro de Whistler” (Lisboa, 2001, p. 9). Whistler provocou *frisson* com tal quadro, que para muitos sugeria o defloramento de uma virgem recém-casada. Ao usá-lo como referência, o livro *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa se vale dessas referências que acompanham o quadro. Por um lado, explora os tons (musical, figurativo, retórico) no arranjo de brancos e sombras, por outro, a dimensão polivalente do que a moça do quadro transmite. (FÉLIX, Regina R. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2011.)

³³⁴ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 43).

³³⁵ *Ibid.*, p. 43.

³³⁶ *Ibid.*, p. 69.

³³⁷ Esta frase aparece reiteradas vezes ao longo da narrativa, sempre que o narrador refere-se à personagem Clarice.

Maria Inês, irmã mais nova, “inventiva, ousada e curiosa”.³³⁸ Na infância, Clarice tinha três amigos:

Damião, um negrinho de dez anos de idade que vivia às turras com Maria Inês, Lina, negra e bonita, ignorante da própria adolescência e dos olhares que arrancava dos homens. E Casimiro, que era lourinho como um anjo barroco e tinha a barriga quase sempre estufada por alguma verminose”.³³⁹

Clarice tinha alguns livros, como *Pollyanna*. *Pollyanna moça*. *As meninas exemplares*. Com a mãe, uma relação silenciosa sem troca de carinhos. No fundo, achava que a mãe não a amava. Aos quinze anos, depois de reiteradas investidas incestuosas do pai, a menina meiga e educada fora mandada para o Rio de Janeiro para estudar, onde morou com a tia-avó Berenice e viveu experiências marcantes na vida. Foi casada com Ilton Xavier, de quem se separou seis anos depois e com quem nunca fora efetivamente feliz. Não teve filhos, foi usuária de drogas e ficou marcada para sempre em ambos os pulsos quando tentou suicídio com uma faca Olfa.

Bem diferente da irmã mais velha, Maria Inês, é a mulher de branco do quadro de Whistler, pintor que combinava muitas vezes cor e música nos títulos de seus quadros: *Noturno em preto e ouro*, *Noturno em azul e verde*, *Harmonia em violeta e amarelo*, *Sinfonia em branco*. Musa inspiradora de Tomás, era seduzida por assuntos proibidos: “Maria Inês encontrava um prazer mórbido em tudo o que pudesse desgostar, chocar, aterrorizar, causar repulsa”.³⁴⁰ “De olhos escuros e amendoados, corpo comprido e rosto que aprendera a sorrir de forma adequada”,³⁴¹ teve uma infância feliz ao lado da irmã na fazenda, até que tudo aconteceu. Casou-se com João Miguel, seu primo de segundo grau e deu à luz, Eduarda. O casamento nunca chegou a ser aquilo que imaginara, apesar de ela e seu marido “serem bons convivas, por opção”.³⁴² Formou-se médica dermatologista e também teve sua passagem pelo Rio de Janeiro, na casa da mesma tia-avó Berenice, onde conheceu Tomás e tentou esquecer as lembranças doloridas da infância marcada pelo testemunho do incesto quando tinha nove anos de idade.

³³⁸ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 26).

³³⁹ *Ibid.*, p. 88.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

³⁴² *Ibid.*, p. 57.

Maria Inês e Clarice eram amigas, demonstravam cumplicidade, mas havia muitas “palavras em carne viva que nunca trocavam. Seus pais haviam lhes ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis”.³⁴³

A mãe Otacília é presença forte na trama, mesmo que através de uma passagem silenciosa. Tinha um “jeito particular de exasperar-se e talvez se vingar. Estava trancada a sete chaves. Falava pouco, comia pouco, agia pouco, mas percebia muito”.³⁴⁴ Cúmplice e inimiga do marido, Otacília nunca fora feliz no casamento, nunca tivera em Afonso Olímpio o atendimento aos seus anseios, seus desejos e expectativas sobre a vida a dois: “Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias. Nunca em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperara dele”.³⁴⁵ Casou tarde para os padrões da época, teve duas filhas e passou a maior parte do tempo convivendo com uma doença revelada ao final da trama: “pequena, fraca, doente, amortecida, inútil”.³⁴⁶ Apesar de ter sido responsável por tirar Clarice das garras do agressor e enviá-la para o Rio de Janeiro, foi inerte e omissa por longo período, conviveu sempre com a solidão e com o relacionamento distante com as filhas: “A mãe que distribuiu abraços de menos, palavras de menos e sobretudo atitudes de menos”.³⁴⁷ Desde pequena, Clarice tentava corresponder àquela mãe distante: “Criança, tinha urgência em obedecê-la e respeitá-la. Chegava a desejar ter capacidade de ler mentes e corações para antecipar-se a Otacília, antecipar-se a suas vontades e expectativas. Mas nada parecia alegrar Otacília, nada parecia mobilizá-la”.³⁴⁸ Conta o narrador que “foram suficientes poucos anos para “nublar” os olhos água-marinha azuis de *Otacília* e de certo modo, deixá-la parecida com uma madrugada fria e insone”.³⁴⁹

Tudo começava em Otacília e tudo desembocava nela. Ela era crítica muda e a odiosa convivência. A mão que não agride nem acaricia, mas apenas repousa inerte sobre o tempo e existe de forma tão

³⁴³ Ibid., p. 151.

³⁴⁴ Ibid., p. 82.

³⁴⁵ Ibid., p. 55.

³⁴⁶ Ibid., p. 139.

³⁴⁷ Ibid., p. 122.

³⁴⁸ Ibid., p. 26.

³⁴⁹ Ibid., p. 39.

indispensável quanto incômoda. Otacília era a vida e a morte. A permissão e a negação.³⁵⁰

Curiosamente, no resultado apontado pela pesquisa realizada pela equipe do curso de Letras da Universidade de Brasília (UNB), sobre o romance brasileiro contemporâneo, coordenado por Regina Dalcastagnè, o tipo de relação que a mãe estabelece com seus filhos também varia bastante de acordo com sexo do autor e a cor da personagem. Regina expõe que entre os autores homens, os sentimentos envolvidos são basicamente responsabilidade e plenitude, passando ainda pela indiferença e que as mulheres trabalham em uma gama mais variada de sentimentos, que transitam entre responsabilidade, cansaço, fracasso e culpa, para as brancas. Já as não-brancas, segundo ela, se dividem apenas entre responsabilidade, plenitude e cumplicidade, mais próximas portanto ao ideal do instinto materno. Indiferença não é, aparentemente, uma opção para as personagens escritas por mulheres.

Afonso Olímpio, o pai, o agressor, o vilão, o antagonista, o monstro devorador de infância, o homem cuja presença desencadeou medo, silêncio e dor, teve um desfecho trágico, um assassinato, praticado pela própria filha Maria Inês, e cujos detalhes e nitidez vieram à baila apenas no final do livro:

Diante de Maria Inês e de Clarice, plantado no meio daquelas pedras como um fantasma, os cabelos ralos esvoaçando, Afonso Olímpio viu o rosto das coisas que ele poderia ter feito, mas não fizera. E também aquele sombrio das coisas que ele não deveria ter feito, mas fizera, ainda assim. Um homem carente da melhor parte de si mesmo, daquilo que agora pudesse sustentá-lo de pé. Você acredita em inferno, pai? Maria Inês perguntou.³⁵¹

Recorremos novamente ao resultado da pesquisa orientada por Regina Dalcastagnè para abordar justamente o tema da violência em família. Inicialmente, relevou-se que nos romances femininos, os pais estão basicamente ausentes, ou, pior, não passam de estorvos para as personagens. Mas, no artigo “A construção do feminino no romance

³⁵⁰ Ibid., p. 212.

³⁵¹ Ibid., p. 289.

brasileiro contemporâneo”,³⁵² fica evidente que é outro tipo de ausência que chama atenção nos romances contemporâneos: aborto, problemas com fertilidade e violência doméstica são temas silenciados, inclusive pelas autoras. Regina esclarece que

pode parecer ser mais fácil atacar os tabus relacionados à sexualidade feminina, o que segundo ela, já é feito, de algum modo, na mídia em geral, do que representar, por exemplo, o sentimento de perda causado por um aborto involuntário ou mesmo voluntário, bem como os riscos e o estigma que pesa sobre aquelas que passaram pela experiência, comum entre tantas mulheres.

Na família de Olímpio os nomes tinham a mania de se repetir. O dele, por exemplo: Afonso vinha do pai. Olímpio do tio. Foi o marido que Otacília escolheu aos vinte e oito anos de idade, “no dia mais feliz e mais irreal de sua vida”.³⁵³ Na descrição da autora, o personagem era caracterizado como “um homem branco, mas com a pele um pouco morena por causa do sol; pequeno, magro, de pouca fala e que apesar de tudo, gerava piedade entre os que não desconfiavam da realidade silenciosa que se passava naquela família”.³⁵⁴ Sentiam pena da sua solidão, da sua viuvez, sendo “muito fácil acreditar em Afonso Olímpio e seu aspecto manso e suas tranquilas tardes de domingo com um livro no colo e um cachimbo nos lábios”.³⁵⁵

João Miguel Azzopardi era primo de segundo grau das meninas e manteve o convívio com as irmãs, principalmente durante as férias na infância e adolescência. Sempre fora mais próximo da mais nova, com quem estabeleceu grande cumplicidade. Seu pai viajava muito para o exterior e ele seguiu os mesmos passos. Durante o tempo em que a prima esteve enamorada de Tomás, João Miguel nunca se afastou dela e foi justamente num dos encontros na fazenda, que os dois iniciaram um romance que culminou em casamento anos mais tarde. Ele literalmente

³⁵² DALCASTAGNÈ, Regina. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU SÉMINAIRE D'ETUDES LUSOPHONES, 2007, Paris. Actes... Paris: Université Paris-Sorbonne, 2007. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

³⁵³ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 139).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

“antecipou-se a Tomás, e o jovem artista teve de ir enterrar sua paixão como um cachorro escorraçado enterra um osso no quintal”.³⁵⁶

Quando o primo João Miguel chegava para as férias, ela sempre ia recebê-lo com um sapo ou um besouro nas mãos, mas aquilo parecia ser parte da sua forma de amar, pois também era verdade que cuidava do primo João Miguel e que, apesar de mais nova, protegia-o de tudo e de todos com aquela coragem quase arrogante.³⁵⁷

Ele nunca saberia do que se passara com Clarice e seu próprio pai, apesar de que, “ele notava que Maria Inês não era exatamente bem-vinda dentro da sua própria casa”.³⁵⁸ João Miguel, o marido, falava muito bem o italiano. Era um notável poliglota – capacidade esta que Maria Inês não chegara a aprimorar. A cumplicidade construída ao longo de passagens marcantes durante as férias na Fazenda, sua personalidade traduzida num homem adulto, maduro, de aparente estabilidade e equilíbrio foram aspectos definitivos para que Maria Inês se decidisse por ele, e não pelo amor de Tomás, mesmo que o amor do artista “fosse suficiente para os dois, como um prato farto num restaurante”.³⁵⁹ Depois de casada, não à toa, seguiu os passos de sua mãe no que tange à frustração com a vida conjugal: “É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que ela imaginara”.³⁶⁰ E havia Paolo entre eles. O jovem professor de tênis, veneziano, com quem Maria Inês cruzara certa feita na Piazza San Marco, provocando imensa dor.

Eduarda aparece para o leitor como filha única do casal Maria Inês e João Miguel, porém na reta final, revela-se que é, na verdade, filha de Tomás. “Eduarda era leve, arejada, de gestos simples. Eduarda era moça feita de verão”.³⁶¹ Ela sabia da relação protocolar dos pais, do quanto o passado e as lembranças da Fazenda conturbavam sua mãe, mas não sabia do ato incestuoso, do porquê das cicatrizes nos pulsos da tia Clarice, nem tampouco a respeito do jovem veneziano chamado Paolo. “Longilínea no corpo e nas expressões do rosto, dona de palavras calmas e de ideias fluidas, ideias de correnteza de riacho, a moça tinha os olhos transparentes, mas não como as águas-marinhas azuis de

³⁵⁶ Ibid., p. 120.

³⁵⁷ Ibid., p. 48.

³⁵⁸ Ibid., p. 129.

³⁵⁹ Ibid., p. 157.

³⁶⁰ Ibid., p. 36-37.

³⁶¹ Ibid., p. 69.

Otacília”.³⁶² Conta-se que quando Eduarda era menor, seus pais tinham o hábito de levá-la à fazenda umas duas vezes por ano. Visitavam a tia Clarice, que para Eduarda soava como uma “figura esquisita, cheia de mistérios”.³⁶³ Ela certa vez ouvira comentários de que a tia acabara de sair de uma clínica de desintoxicação e curiosa, quis entender o porquê. Maria Inês, na ocasião, disse à Eduarda que era uma clínica de beleza e que a tia estaria lá para fazer uns tratamentos para a pele:

Eduarda com sete anos de idade, achava aborrecido visitar a tia Clarice porque ela vivia com um olhar tristonho, mas na fazenda havia muitos bichos divertidos, cavalos, bois e vacas, galinhas com pintinhos amarelos (certa vez afogou meia dúzia em tentativas inglórias de ensiná-los a mergulhar), cachorros, gatos, porquinhos, ovelhas, uma cabra. E havia pessoas muito especiais, como aquela cozinheira velha que contava histórias de terror junto ao fogão, à noite.³⁶⁴

Ilton Xavier era filho de um fazendeiro vizinho. O moleque era franzino e “tinha aquele ridículo bigodinho incipiente dos adolescentes e gostava de fingir que reparava nas pernas e nas bundas de todas as mulheres”.³⁶⁵ Ele veio a ser o marido de Clarice, com quem permaneceu por seis vagarosos e silenciosos anos.

O tempo de Clarice e Ilton Xavier foi estranho, distendido. Incompleto. Mas havia as cartas, e as cartas funcionaram para fazer crer que as principais lacunas se fechavam, que os principais elos se constituíam, que delicadamente se lapidava e se encapava com concretude uma tosca impressão de convívio. As cartas produziram e alimentaram fantasias. E também maquiaram a feiura de algumas verdades.³⁶⁶

Casaram-se na Igreja de Jabuticabais, onde Clarice, arrumada como nos padrões estabelecidos “participou da cerimônia como se fosse o casamento de outra pessoa”. Casada, chegou a imaginar que isso faria a diferença, ao lado de Ilton Xavier, o Salvador, que dizia amar a mulher

³⁶² Ibid., p. 96.

³⁶³ Ibid., p. 179.

³⁶⁴ Ibid., p. 179.

³⁶⁵ Ibid., p. 97.

³⁶⁶ Ibid., p. 127.

“porque ela não tinha segredos”,³⁶⁷ mas já na noite de núpcias “adivinhou que as coisas não seriam assim tão mágicas. Tão fáceis, tão voláteis”.³⁶⁸ Ele, que nunca teve coragem de questionar se a esposa tivera outro homem antes dele, foi “extremamente feliz-com-sua-adorada-esposa”³⁶⁹, que veio a abandoná-lo sem aviso prévio, sem nenhuma carta, nada. Ilton permaneceu na casa da família, na fazenda, em companhia da mãe, viúva, ocupando o posto de “homem da casa, a voz da autoridade”³⁷⁰, logo casou-se novamente – com Roseana e constituiu a família que Clarice não lhe havia dado.

Ao descobrir sobre a presença de Paolo na vida de seu marido João Miguel, Maria Inês chegou a pensar que se tratava de uma vingança, que ele talvez soubesse de Bernardo Águas. Este, por sua vez, ocupou o posto de amante da irmã “inventiva, ousada e curiosa”.³⁷¹ Colega de faculdade, de voz de barítono, acabou por largar a carreira de médico para se dedicar a música e internacionalizou-se como cantor de música antiga. Quando estava no Rio de Janeiro, durante o tempo em que Maria Inês lá residiu, ele lhe telefonava, “e os dois bebiam ginstônicas em algum bar que se abrisse para o mar e ouviam música no carro e terminavam a tarde no apartamento que ele mantinha na cidade, fazendo um sexo performático que não tinha coisa alguma de amor ou amizade”.³⁷² Maria Inês sempre soube que o amante mantinha outras namoradas na cidade e em outras cidades e outros países. Ele realmente não fazia segredo da vida que levava e certa feita irritou Maria Inês ao sugerir que

[...] se eu comprasse um mapa-múndi e começasse a marcar todos os lugares onde já estive alguma namorada? E começou a enumerar: Rio, São Paulo, Curitiba, Londres, Louvain, Paris, Milão.... Babaca, pensou Maria Inês, mas voltou a beijá-lo. Ao lado de Bernardo Águas ela se tornava uma franguinha. Uma estatística. Um pino colorido num mapa-múndi. E não ter nome era, às vezes, confortável.³⁷³

³⁶⁷ Ibid., p. 137.

³⁶⁸ Ibid., p. 141.

³⁶⁹ Ibid., p. 142.

³⁷⁰ Ibid., p. 192.

³⁷¹ Ibid., p. 26.

³⁷² Ibid., p. 73.

³⁷³ Ibid., p. 74.

Tanto Maria Inês, como Clarice, hospedaram-se na casa da irmã mais velha de Otacília, no Rio de Janeiro, durante a adolescência; era a tia-avó Berenice, nascida no último ano do século XIX. A primeira, a pedido da mãe Otacília, quando resolveu interromper o ato criminoso que testemunhou e calou-se desde os onze anos da filha mais velha. Já Maria Inês foi ao Rio em outra circunstância, mas ambas viveram felizes ao lado da tia amorosa, brincalhona e silenciosa, que as recebeu como filhas:

Quando chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1965 e bateu à porta da tia-avó Berenice munida de suas duas malas e do embrulhinho feito com papel pardo, Clarice tinha o coração envelhecido como uma esponja usada. A tia-avó Berenice não fez perguntas e apenas a abraçou com carinho e sem melodrama. Depois mostrou o quarto que estava preparado, à espera dela, Clarice, um quarto tão diferente daquele que ocupara na fazenda.³⁷⁴

Berenice fora marcada para sempre com a estória de amor e desilusão que protagonizou com o argentino Juan Carlos, por quem se apaixonou na década de 1920: um músico, pianista, que era amigo de Heitor Villa-Lobos e de Mário de Andrade. Radicado no Brasil, dois anos mais velho que ela, namoraram por dois anos e meio e chegaram a noivar. Berenice chegou a exibir um anel no anular da mão direita, que era uma preciosidade de ouro, diamantes e pérola. Certa feita, o noivo precisou retornar à sua terra natal para bem de tratar de assuntos pessoais e demorou trinta anos para voltar. “... deixou Berenice atônita com seu anel de noivado no dedo e aquela insólita sensação de um incêndio oco na garganta”.³⁷⁵ Ela nunca perdera as esperanças de reencontrá-lo, mas o tempo de casar ultrapassara a idade correta quando enfim o reviu, já grisalho, no centro do Rio de Janeiro, acompanhado da filha argentina.

Amiga das irmãs e principalmente de Clarice, desde a infância na fazenda, Abrilina, conhecida por Lina, era negra e bonita, sendo taxada de ignorante e até meio retardada por quem a conhecia. “Os cabelos de Lina estavam uma bagunça de fazer dó. Ela ainda não sabia que tinha seios de mulher adulta, vestia uma blusa branca muito pequena e gasta demais pelo uso. Parecia mais criança que o menino Damião”.³⁷⁶ A

³⁷⁴ Ibid., p. 109.

³⁷⁵ Ibid., p.177.

³⁷⁶ Ibid., p. 89.

menina, cujo pai vivia bêbado e a mãe era lavadeira e passadeira, costumava dizer que quando tivesse uma filha, ela certamente se chamaria Maria Inês Clarice, em homenagem às amigas. Participou de diversas aventuras e passagens poéticas da infância na fazenda, tendo um final trágico e que permaneceu em silêncio, como assunto proibido. Ao aproximar-se o dia em que Clarice iria finalmente deixar a fazenda e rumar à cidade grande, Lina e ela dialogaram como leais amigas:

Vou te dar um presente, sim, se você quiser. Mas você é muito mais bonita do que ela. Lina riu-se. E disse amanhã de manhãzinha eu venho te dar adeus, você me dá a escultura. Está combinado. E quero que você estude muito para poder me escrever cartas. Lina fez um muxoxo preguiçoso, mas concordou, vou estudar. Promete?³⁷⁷

Mas o destino de Lina estaria marcado pela desgraça. Elas nunca mais se encontraram. A menina mestiça³⁷⁸ e que atraía olhares de admiração e desejo, ia para casa, “cheirava a suor e sentia uma tristeza nova roendo-lhe o coração. Por que sua amiga Clarice ia embora. Estava disposta a aprender a ler e a escrever corretamente, assim poderiam trocar correspondência”.³⁷⁹ Naquela fatídica noite um homem a violentou no mato, atrás de uma moita de ciprestes. Ele a esperava e como uma assombração surgiu na noite escura, tapou-lhe a boca e por meia hora abusou da menina, matando-a sem piedade. A morte de Lina abalou as irmãs arrebatadamente, mas quase não se falou no assunto. Apenas alguns cochichos na manhã seguinte ao crime, rotulado de assunto proibido por Otacília e Afonso Olímpio: “Clarice abraçou-se à escultura de Lina morta e plantou-se diante de seus pais. Olharam-se demoradamente e pela primeira vez disseram a verdade com o olhar”.³⁸⁰

O romance de Adriana Lisboa apresenta ainda outras personagens secundárias como a cozinheira Jorgina, Cândido, Lindaflor, Luciana, Arthur, Almir, Damião, Casimiro, Narcisa, além de os cachorros, as vacas, galinhas de angola, borboletas multicoloridas e o silêncio. Ele,

³⁷⁷ Ibid., p. 99.

³⁷⁸ Na pesquisa de Regina Dalcastagnè, desenvolvida junto à Universidade de Brasília, sob sua coordenação, a partir do segundo semestre de 2003, constatou-se que apenas 6,1% das 1245 personagens de romances contemporâneos analisadas, eram mestiças. A maioria (79,8%) era branca.

³⁷⁹ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 101).

³⁸⁰ Ibid., p. 103.

mais do que todos os demais, presença constante e marcante ao longo da narrativa. A palavra “silêncio” apareceu redigida no texto em torno de quarenta vezes, distribuída nas mais de trezentas páginas e contabilizadas uma a uma, silenciosa e metodicamente. Contagem esta que deixou excluídos os termos, sinônimos, metáforas e descrições silenciosas, que se referiram à ausência de som, à quietude e à mudez de outras maneiras:

[...] a companhia de Clarice se encaixava sem exigir, sem movimentar, sem fazer alarde. Sem causar dissonâncias que exigissem resposta, silenciosa como tudo mais. (p. 22)

O silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos. (p. 85)

E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. (p. 151)

Porque à noite o silêncio daquela casa morta-viva vinha se enfiar por seus ouvidos, por seus poros, por entre seus pensamentos. Com mil garras afiadas, com um milhão de dentes que mordiam. Um silêncio que era com falta afirmativa, como um membro decepado. (p. 287)

O filósofo Simmiades afirmava que “a palavra é de prata e o silêncio é de ouro”,³⁸¹ enquanto Pitágoras obrigava os seus discípulos a somente ouvirem durante cinco anos, antes de terem a autoridade para falar. Sócrates, que acreditava no silêncio como forma de conhecimento, o rompeu para dialogar. Comparando-o à fala, ele afirma que “o silêncio é bem mais decisivo que aquela”.³⁸² Entretanto, não se atreveu guardar um silêncio total e, algumas vezes, monologou. Na poesia de Le Bot, “O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge”.³⁸³

³⁸¹ MELLO, Renato de. O silêncio faz sentido. In: SIMPÓSIO NACIONAL E SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 11.; 1., 2006, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: UFU, 2006. p. 2588-2594.

Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_146.pdf>.

Acesso em: 9 fev. 2016.

³⁸² Ibid.

³⁸³ Ibid.

Nem só de palavras, mas também, de silêncios, é feita a literatura. E ainda que não possamos enxergar o silêncio, na obra de Adriana o percebemos a fundo, como se as palavras respirassem. “O silêncio é, desse modo, uma forma de expressão outra”.³⁸⁴ E é neste tom, que a obra nos oferece uma silenciosa narrativa embalada vez que outra pela música de Brahms, violino e piano, pela voz de barítono de Bernardo Águas interpretando canções renascentistas e barrocas, da soprano Emma Kirkby, do alaudista Hopkinson Smith e pelo adágio do concerto de Mozart. O diálogo com a arte na obra de Adriana evoca ainda o quadro de Whistler, o qual originou o título da obra. Uma sinfonia silenciosa e em branco, na qual as cores são ofuscadas pela tragédia familiar, pelas dores da partida, da despedida, do amor não correspondido de Tomás, a culpa de Otacília, a sagacidade de Afonso Olímpio, as doloridas memórias de Berenice, as marcas indeléveis de Clarice, as frustrações e arrependimentos de Maria Inês e o medo convivendo silenciosamente com todos, o tempo todo, por múltiplos motivos.

Na obra *Teoria do romance*, Donaldo Schuler explica que

no romance experimentamos o tempo de várias maneiras. O tempo da narrativa é uma delas, é ele que organiza o narrado. Dele se distingue o tempo da narração, provocado pela distância entre o momento em que os acontecimentos são narrados e a ocasião em que teriam ocorrido. Há ainda o móvel tempo da leitura, alterado pela sucessão de leitores”.³⁸⁵

O romance *Sinfonia em branco*, apesar de seguir uma trajetória não-linear, constitui-se num determinado tempo. As protagonistas e anti-heroínas, Clarice e Maria Inês iniciam sua estória na infância e chegam até a idade adulta ao longo do seu desenvolvimento e formação. Há no texto, algumas referências e indicações de quando e com que pano de fundo o enredo se constitui. A tia-avó Berenice, por exemplo, reencontrara o argentino Juan Carlos, no Rio de Janeiro, em 1956, trinta anos após seu sumiço. Ela nascera em 1899. Os tempos de ditadura são retratados através da vida dos pais de Tomás, Ester e Salomão, que foram exilados na década de sessenta. Maria Inês ficou dez anos sem por os pés na fazenda e também dez anos sem ver a irmã Clarice. Elas se reencontraram ao final do romance, no epicentro da vida e sonhos de

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. p. 49.

ambas. Em 1966, a primogênita teve seu primeiro namorado e ao lado do marido Ilton Xavier, permaneceu por cinco longos e vagarosos anos. No Rio de Janeiro, Clarice desembarcou aos quinze anos, em 1965 e sua irmã, quatro anos mais tarde. Ao final do romance, contraditoriamente descrito nas primeiras páginas, conta o narrador que Clarice estava “debruçada à janela da sala observando a vida que passava pela tarde imóvel – esse conhecimento, adquirira-o ao completar seus atuais quarenta e oito anos (quatro a mais do que a irmã Maria Inês): *o tempo é imóvel, mas as criaturas passam*”.³⁸⁶ Numa comemoração natalina, também apresentada nos primeiros capítulos, mas que se sucedeu nos momentos finais da estória, Maria Inês dialoga com a personagem Luciana na festa, comentando sobre o recém indicado filme brasileiro ao Oscar, de Bruno Barreto – *O que é isso, companheiro?* Era o ano de 1998. “Clarice conhecia o inferno, mas acabara por domar o tempo e perder o medo”.³⁸⁷

Ao falar do espaço da narrativa, consideramos diversos aspectos e conceitos como vertical e horizontal, leste e oeste, norte e sul, campo e cidade, criando comparações e paradoxos que caracterizam e distinguem cada romance. Para Donald Schuler, “o herói romanesco ingressa com o corpo no espaço terrestre: vive, luta, sofre, come, ama, morre. [...] No romance, a verticalidade, se retorna, ingressa no processo de problematização que subverte todo o universo romanesco”.³⁸⁸ Descrever um espaço, um ambiente onde estão inseridos os personagens estimula a imaginação do leitor, dando maior verossimilhança à estória narrada, e Adriana é uma escritora do detalhe, das entrelinhas, do que não se vê muitas vezes, mas é sentido, percebido. O centro do mundo em *Sinfonia em branco* está entre Jabuticabais, a fazenda da família e o Rio de Janeiro. É neste espaço que quase tudo acontece. Cada um destes lugares, além dos microespaços representados pela casa da família de Afonso Olímpio, a casa da tia-avó Berenice, o apartamento de Tomás, configuram-se como significantes no universo romanesco de *Sinfonia em branco*. O comentário de Donald Schuler na obra *Teoria do romance* referindo-se a *Avalovara* de Osman Lins, revela-se muito próximo do que acompanhamos na obra de Adriana Lisboa:

[...] Osman Lins mistura espaço mimético e espaço não-mimético. Pelo espaço mimético, a

³⁸⁶ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 34).

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸⁸ SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance* (1989, p. 60).

ação se desenrola na Europa, no Recife e em São Paulo. O espaço não-mimético estende a espiral cortada por quadrados. Girando em espiral, a ação não conhece começo nem fim. Descendo pela espiral, as personagens buscam a origem; subindo por ela, giram em círculos cada vez mais amplos. Os quadrados dividem a espiral em segmentos, os capítulos; o romance recolhe os quadrados num quadro maior, também excedido pelo movimento espiralado. Esta é uma das versões do romance aberto que, não preocupado em apaziguar o leitor com o conforto da meta atingida, apresenta o princípio e o fim como etapas do continuo fluir da vida.³⁸⁹

Na obra *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*, Regina Dalcastagnè cita a geógrafa britânica Dorren Massey, para se referir ao espaço. Para ela,

O espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes. Ele modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política. Afeta o modo como entendemos a globalização, como abordamos as cidades e desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar. Se o tempo é a dimensão da mudança, então o espaço é a dimensão do social da coexistência contemporânea de outros.³⁹⁰

A fazenda onde as irmãs cresceram mereceu destaque em diversas cenas e capítulos, ambientando ora momentos de ternura e alegria, como os relatados abaixo e ora cenas marcantes e emblemáticas, como o incesto que vitimou Clarice aos onze anos “ e de novo e de novo e de novo”.³⁹¹

As buganvílias floresciam de um jeito selvagem, quase agressivas, os galhos deselegantes se impondo sem pedir licença e os espinhos contradizendo a delicadeza da flor. Aquelas buganvílias já estavam ali bem antes de Tomás chegar. (p. 16)

³⁸⁹ Ibid., p. 72.

³⁹⁰ DALCASTAGNÈ, Regina, AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea* (2015, p. 87).

³⁹¹ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 273).

Do topo, debruçados sobre a pedra mais alta, podiam enxergar o mundo inteiro, ou ao menos aquilo que parecia a Maria Inês ser o mundo inteiro, dimensionado por seus nove anos de idade. De um lado o rio, pedacinho de barbante dourado, os animais no pasto como miniaturas, a casa e o curral como brinquedinhos coloridos de plástico. (p.24)

A pequena igreja de Jabuticabais ouviu os votos dela e aqueles de Afonso Olímpio durante uma manhã recém-lavada pela chuva. Nas ruas modestas havia poças d'água que ecoavam o céu indeciso. A fazenda próxima respirava mansa, à espera deles. Mansa, virgem, de todo inocente. (p.54)

Na fazenda havia uma pedreira proibida. Havia uma casa antiga que abrigava sentimentos proibidos. Havia também uma certa Fazenda dos Ipês onde um homem enlouquecido pelo ciúme cometera um crime paralelo. Havia uma árvore de dinheiro que nunca brotara. [...] A fazenda fora um dia o epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês. Depois, regurgitara pesadelos. (p. 60)

Há outros lugares, outros espaços ocupados pela personagem Clarice ao longo da sua trajetória na trama, como a casa da tia-avó Berenice, por onde passara também sua irmã mais nova, seu quarto na fazenda, a sala, etc.

Assim como os móveis da sala haviam sobrevivido a tantas investidas do tempo – *o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam*. O estofamento cor de mostarda da grande poltrona reclinável estava puído em vários pontos, exatamente como a memória de Clarice ao passar pela época em que se recostava ali após o almoço, no coração de uma tarde quente e seca, e adormecia sem medo. Quando em sua vida ainda pulsavam as expectativas sinceras do *antes de tudo*. (p. 36)

O outro quarto era aquele que Clarice ocupava, aquele mesmo que ocupara havia uma eternidade e do qual nunca havia conseguido escapar. Por que não reconhecer? Agora que seus pais não passavam de nomes inscritos numa lápide no

pequeno cemitério de Jabuticabais, e que a maior parte das terras havia sido vendida, e que o sopro morno do desuso havia ganho cada fresta das benfeitorias – o curral vazio, o paiol vazio, os depósitos, a garagem do trator, o motor impréstável do trator e sua lataria já bem enferrujada – agora Clarice podia reconhecer que nunca dera um único passo. (p. 38)

Depois mostrou o quarto que estava preparado, à espera dela, Clarice, um quarto tão diferente daquele que ocupara na fazenda. Que não abria as janelas para o verde e para as tranças de Maria Inês no balanço, mas para a rua asfaltada e para alguns prédios de apartamentos vizinhos e, à esquerda, para a faixa de árvores do Aterro e o mar mais além. (p. 109)

O urbano contrapondo-se ao rural aparece na caracterização do Rio de Janeiro da década de setenta, com suas belezas e contrastes sociais, quente, úmido e deveras acelerado se comparado com o ritmo lento e a preguiça com que os fatos sucediam-se na Fazenda:

Nas ruas do Rio de Janeiro mulheres gordas e descomplicadas desfilavam shorts curtíssimos dos quais saltavam coxas cobertas de celulite, e camisetas de alça, largas e curtas, que revelavam braços roliços e abdômenes roliços e sob as quais se balançavam peitos carnudos e moles. [...] O calor estava por toda a parte e pouco adiantava buscar o aconchego mentiroso do mar, porque o sol torrava mesmo quando a fria água salgada pretendia fazer crer que havia algum alento. (p. 29)

E em poucos minutos estavam atravessando o antípoda da Lagoa Rodrigo de Freitas, aquele manguezal fétido onde conjuntos habitacionais pobres espiavam por trás de outdoors que anunciavam telefones celulares. Passaram diante do Hospital Universitário. E depois, enfim, a Ilha do Governador e o Aeroporto Internacional. (p.115)

O Rio de Janeiro era muito úmido. Foi a primeira coisa que Clarice notou assim que pôde assimilar o fato de estar vivendo naquela cidade-mito (sobre a qual tecera mil fantasias anteriormente: todas falsas). Comentou com a tia-avó Berenice, durante

o primeiro passeio que fizeram pelas ruas do Flamengo: às vezes o mar fica com um cheiro forte, não é? (p.123)

Mas o romance atravessa fronteiras e nos remete à Europa, em Veneza, na Itália, por onde transitaram Maria Inês, Eduarda e João Miguel. Uma Veneza retratada poeticamente, sentimentalmente, dolorosamente, com motivos para recordar e para esquecer, na vida da personagem de Maria Inês:

Nas mãos de Maria Inês uma fotografia emoldurada por laterais brancas e encimada pelo nome *Venezia* exibia um canal de águas verde-escuras e um prédio de janelas mouriscas e uma árvore de galhos secos projetando-se sobre um muro descarnado. *Venezia*. Uma pontada de dor – apenas isso. (p.58)

Eduarda não sabia, por exemplo, a respeito de um jovem veneziano chamado Paolo. Sentado-em-pé num banco-de-pedra-de-pau à mesa do Café Florian e os pombos da Piazza San Marco atapetando o chão. Os canais mal-cheirando bem. O bom cheiro ruim, como o cheiro dos excrementos dos bois na fazenda. Veneza, um sonho, um pesadelo. (p. 68)

Além dos elementos abordados até o presente momento, como o enredo, os personagens, o tempo e o espaço, ocupa o narrador, um papel fundamental na prosa romântica. Em se tratando da obra *Sinfonia em branco*, temos a evidência de um narrador, que quanto à voz, elegeu a terceira pessoa para nos contar a estória das duas irmãs criadas na zona rural do Rio de Janeiro. Para Donald Schuler é fundamental a relevância deste elemento no gênero romanesco, tendo o mesmo sofrido modificações ao longo dos séculos:

O narrador de romances aparece sem musas. O mundo divino se distanciou. Auditórios para seduzir já não os há. O narrador não fala, escreve. O texto sai da solidão dele para a solidão dos leitores. Passando a escrever na língua de toda gente sobre os conflitos de cada um, o auctor é agora verdadeiramente um autor, um fundador. Um novo mundo sai de suas mãos, o mundo dos tempos modernos. Conscientemente ou não, o

autor ajuda a criar. Dele é a epopeia da modernidade, o romance.³⁹²

Sinfonia em branco apresenta uma narrativa lenta e silenciosa, para ser consumida devagar, atento aos detalhes que o narrador vai aos poucos informando, ocultando, escolhendo o momento propício de nos revelar, gerando expectativas e surpresas capazes de conduzir o leitor com muita habilidade. Talvez o fato de a estória ser contada de modo não linear maximize o impacto, o suspense e o entusiasmo com as descobertas graduais que a leitura proporciona, mesmo envolvendo o comezinho, o trivial, o cotidiano dos personagens, seus sentimentos, segredos, sonhos, medos, dores, lembranças e a impossibilidade do esquecimento. O clímax, o auge é representado pela cena do crime, da descrição completa e detalhada do incesto, que, a bem da verdade, já fora apresentado superficialmente e fragmentadamente em capítulos anteriores à derradeira revelação. Como escreveu a presidente da Fundação José Saramago – *Pilar del Rio* – que prefaciou o romance de Adriana, a autora/narradora “muda de paisagem, entra nos ambientes cosmopolitas e depois retorna a um mundo de costumes rurais e silêncios. [...] Tudo se cruza, passa pelas páginas, prende o leitor com a prova de que tem nas mãos um livro de peso”.

A professora da PUC-RJ – Marília Rothier Cardoso acredita que não é a autoria de uma mulher, nem o destaque das personagens Maria Inês e Clarice, que explica “o tom feminino vivificador da atividade de contar”. Ao contrário, diz ela, em artigo publicado no próprio site da autora³⁹³ e intitulado *Mil e uma voltas do enredo*, “o ponto de vista narrativo corresponde a uma voz anônima, a princípio sem gênero e sem herança cultural”. O narrador parece querer estimular nossa imaginação, até que tudo seja revelado, levando-nos deste modo a outros pensamentos e suposições à medida que apresenta os fatos sem aviso prévio, contando meias verdades sobre a morte de Afonso Olímpio, a doença de Otacília, a homossexualidade de João Miguel e mesmo sobre quem era a vítima e o agressor no testemunho de Maria Inês, no momento em que se deslocava pelo corredor da casa, caminhando com as pontas dos pés e depara-se com a porta entreaberta do quarto de Clarice. “A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e

³⁹² SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance* (1989, p. 27).

³⁹³ CARDOSO, Marília Rothier. *Mil e uma voltas do enredo*. Disponível em: <www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/index/html>. Acesso em: 10 de fev. 2016.

grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias”.³⁹⁴

Finalizando, ainda sobre a figura do narrador, vale acrescentar a visão de Lukács, para quem a “perspectiva do narrador, independentemente das convicções particulares do escritor, estimula a compreensão da realidade como um processo de transformação, incessante, isto é, como um movimento que está permanentemente engendrando o novo”.³⁹⁵ Curiosamente, afirma Walter Benjamin, “os primeiros narradores teriam sido os marinheiros que viajavam e contavam o que tinham visto e os camponeses que traduziam em relatos a sabedoria prática que haviam acumulado. Depois, vieram os artesãos, que aprimoraram a arte de narrar”.³⁹⁶

³⁹⁴ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 79).

³⁹⁵ LUKÁCS apud KONDER, Leandro. A narrativa em Lukács e em Benjamin. *Semear*, n. 7. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_22.html>. Acesso em: 9 fev. 2016.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 2.

5 POSSÍVEIS CORRELAÇÕES

5.1 ENTRE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO E A MODERNIDADE LÍQUIDA

A configuração desta análise se justifica pelo fato de estarmos tratando do pensamento de Bauman, suas ideias e visão do mundo em que vivemos, intitulado pós-moderno, líquido, fluido e com nuances nunca antes experimentadas e o quanto suas evidências estão de uma maneira ou de outra retratadas na literatura do século XXI, mais exatamente nos romances brasileiros publicados neste período e mais especificamente ainda, no universo de Adriana Lisboa - romancista de expressão, que se encontra em plena produção criativa na atualidade.

Há mais semelhança ou disparidade entre o que Bauman observa e os personagens que dão vida à produção deste período que temporalmente está tão próximo de nós? A temática é atual? Inovadora? Tradicional? Existe um padrão narrativo sendo seguido? Um padrão sólido? Nuances fluidas? Ou justamente observa-se a falta de padrão? Onde transitam os personagens, em que espaço? Em cenários característicos do mundo pós-moderno? No tempo, na velocidade e na ansiedade do ser humano de Bauman ou não necessariamente? Como estes personagens se relacionam com o meio em que vivem, suas famílias, amores? Que dramas são por eles vividos, que medos e ameaças enfrentam? E como a história é contada, narrada? Numa ordem linear, cronologicamente sólida e perfeita ou de um jeito que desafia o padrão estabelecido? São estas e outras questões que estarão preenchendo as páginas do corrente capítulo, cujas respostas podem ou não emergir, mas serão certamente discutidas, desafiando-nos a refletir sobre o tema.

Em capítulo anterior, dedicado a analisar o que estudiosos, críticos e acadêmicos apontaram como as principais características do romance do século XXI, enfatizamos a visão de Manuel da Costa Pinto sobre a ficção brasileira contemporânea. Para ele, as obras atuais estão concentradas em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 frequentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia

deterioradas, botecos esqueléticos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência, pela loucura - ,há uma percepção geral de isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). Essa percepção pode tomar a forma dos fragmentos de Dalton Trevisan, das narrativas instáveis de Bernardo Carvalho e Chico Buarque ou dos nomadismos de João Gilberto Noll.³⁹⁷

Ele complementa explicando que “a urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém, irreversível”.³⁹⁸ E ao nos depararmos com a filosofia de Bauman, vemos a questão da urbanização, de fato, como uma realidade da vida líquido-moderna, traduzida na crescente migração da população rural para a cidade e estabelecendo uma rotina diária de sobrevivência perante os novos desafios que são apresentados neste contexto. Na África, exemplifica Bauman em seu livro *Vida líquida*, nos últimos dez anos do século XX, “a população da Namíbia, que até hoje, segundo ele, configurava-se como um país predominantemente agrário, caiu sensivelmente, enquanto a população da capital – Windhoek, dobrou”.³⁹⁹ E o motivo, afirma o sociólogo, é a globalização. Ele cita Jeremy Seabrook, que sobre o tema, afirma que “as cidades se tornaram campos de refugiados para as pessoas expulsas da vida rural”.⁴⁰⁰ Constatamos através das evidências apresentadas na obra que as cidades “de um lugar relativamente seguro, passaram a ser relacionadas, principalmente nos últimos cem anos mais ou menos, mais ao perigo do que à segurança. [...] A guerra contra a insegurança, os perigos e os riscos agora estão dentro das cidades”.⁴⁰¹ Em *Tempos líquidos*, o assunto também merece destaque:

Áreas habitadas são descritas como “urbanas” e chamadas de “cidades” se forem caracterizadas por uma densidade relativamente alta em termos de população, interação e comunicação. Hoje, elas também podem ser os lugares em que inseguranças socialmente concebidas e incubadas

³⁹⁷ PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: PubliFolha, 2004. p. 82.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida* (2009, p. 95).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 96.

são confrontadas de uma forma altamente condensada e, portanto, particularmente tangível.⁴⁰²

Em sua pesquisa desenvolvida junto à Universidade de Brasília e que culminou na obra *Estudos de literatura brasileira contemporânea – O personagem do romance*, Regina Dalcastagné concluiu que o local principal das narrativas é, “com clareza, a metrópole”.⁴⁰³ De acordo com a autora, nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural: “O caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo é, assim, amplamente confirmado pelos dados da pesquisa. De alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que nos anos 1960 tornou-se majoritariamente urbano”.⁴⁰⁴

Bauman pontua ainda que a vida na cidade é para ele, uma experiência notoriamente ambivalente. “Ela atrai e repele”.⁴⁰⁵ Como se para apreciarmos o ambiente urbano em forma de atração e entretenimento, fosse necessário lidarmos com uma combinação entre “o veneno e a maldição”.⁴⁰⁶ Um negócio totalmente “ambivalente”, onde a *mixofobia e a mixofilia*⁴⁰⁷ coexistem em cada cidade, em cada centro urbano, mas também, alerta ele, “dentro de cada um de seus moradores”.⁴⁰⁸

Na visão de Beatriz Resende, “a cidade – real ou imaginária – torna-se então o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são

⁴⁰² BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos* (2007, p. 77).

⁴⁰³ DALCASTÁGNÈ, Regina. *Estudos de literatura brasileira contemporânea* (2005, p. 34).

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 94.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁰⁷ A mixofobia que assombra a convivência dos moradores das cidades não é a fonte de sua ansiedade, mas um produto de uma perversa e enganosa interpretação de suas fontes; uma manifestação de tentativas desesperadas, no final inconclusas, de aliviar a dor que a ansiedade provoca: remover a erupção da pele acreditando que isso possa curar a doença. É a mixofilia, tão estranhada na vida urbana quanto sua posição mixofóbica, que carrega um germe de esperança: não apenas a esperança de tornar a vida urbana menos preocupante e mais fácil de praticar, mas também a de aliviar as tensões que surgem, por motivos similares, em escala planetária. (TL, p. 95, 97 e 98)

⁴⁰⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos* (2007, p. 94).

também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível”.⁴⁰⁹ Para ela, justamente pelo “aspecto polêmico”,⁴¹⁰ que envolve as mais variadas narrativas tratando da violência nas áreas urbanas, está justamente uma possibilidade real de inovação da produção literária. Nesta esfera do público e do privado, Bauman manifesta-se esclarecendo que o que está ocorrendo no mundo hoje não é simplesmente outra renegociação da fronteira notoriamente móvel entre estes dois extremos: “O que parece estar em jogo é uma redefinição da esfera pública como um palco em que dramas privados são encenados, publicamente expostos e publicamente assistidos”.⁴¹¹ Ele amplia a discussão sobre o tema ratificando que os problemas privados não se tornam questões públicas pelo fato de serem ventilados em público; “mesmo sob o olhar público não deixam de ser privados, e o que parece resultar de sua transferência para a cena pública é a expulsão de todos os outros problemas não privados da agenda pública”.⁴¹²

É no ambiente urbano que reside o que Schollhammer chamou de “mundo cão”,⁴¹³ identificado por ele a partir da safra de textos marginais que se deu em 2001, trazendo à tona a “realidade mais brutal”,⁴¹⁴ do cotidiano da periferia, além da “tragédia e do desamparo da vida como ela é” e que se aproxima das evidências de Bauman, registradas em algumas de suas obras, onde o medo e a ameaça são os protagonistas da vida líquido-moderna. O lado perverso da globalização enquanto fenômeno apresentado por Bauman, traz consigo retratos reais de gente real, de um mundo não literário e que sangra, luta, sente-se acuado o tempo todo. O sociólogo explica que o homem pós-moderno convive com o medo em tempo integral:

Uma vez investido sobre o mundo humano, o medo adquire um ímpeto e uma lógica de desenvolvimento próprios e precisa de poucos cuidados e praticamente nenhum investimento

⁴⁰⁹ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 33).

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 83).

⁴¹² *Ibid.*, p. 83.

⁴¹³ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 61).

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

adicional para crescer e se espalhar – irrefreavelmente. Nas palavras de David L. Altheide, o principal não é o medo do perigo, mas aquilo no qual esse medo pode se desdobrar, o que ele se torna. A vida social se altera quando as pessoas vivem atrás de muros, contratam seguranças, dirigem veículos blindados, portam porretes e revólveres, e frequentam aulas de artes marciais. O problema é que essas atividades reafirmam e ajudam a produzir o senso de desordem que nossas ações buscam evitar.⁴¹⁵

Ele explica, inclusive, que os medos que sentimos, nos estimulam a assumir uma atitude defensiva, como uma realidade diária. Em outras palavras, o medo, conclui Bauman, se estabeleceu, envolvendo e apoderando-se de nossas rotinas cotidianas, perpetuando-se e fortalecendo-se cada vez mais: “Como se tivessem adquirido um ímpeto próprio e pudessem continuar crescendo com base unicamente nos seus próprios recursos”.⁴¹⁶ Tido como “o mais sinistro dos demônios”,⁴¹⁷ na classificação do sociólogo polonês, o medo também é líquido e ganha proporções ainda mais aterrorizantes, se relacionado à insegurança do presente e incerteza do futuro, sendo que ambos, na opinião do autor de *Tempos líquidos*, nascem de um sentimento de impotência. Há, portanto, razões mais do que suficientes para termos medo.

Eventos midiáticos como os populares *Reality Shows* exploram justamente a indeclinável hora da exclusão, o medo de não ser aceito, de ser o escolhido para “o paredão”, ou seja, para a eliminação. Em *Ficção brasileira contemporânea*, Schollhammer reforça que num cenário de super exposição através dos veículos de comunicação, seja de qualquer espécie de acontecimento ou mesmo da intimidade de famosos e anônimos, não só a literatura, mas as artes “deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático”.⁴¹⁸ Bauman amplia tal abordagem, referindo-se às celebridades, que segundo ele, são representações de personagens líquido-modernos, interessados prioritariamente pela sua própria popularidade. Importa ser falado, notado, estar na pauta do dia,

⁴¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos* (2007, p. 15).

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido* (2008, p. 197).

⁴¹⁸ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2001, p. 57).

“na boca de todos”,⁴¹⁹ ser nome familiar, proferido em todas as famílias, “tal como mártires e heróis”.⁴²⁰ Na obra *Vida líquida*, o autor sustenta que estas celebridades são, hoje em dia, os principais aspectos de comunidade, mas diferente da sociedade da era sólido-moderna, estas são “frouxamente unidas, frágeis, voláteis e reconhecidas como efêmeras”.⁴²¹ É justamente por estas razões que Bauman sustenta que as celebridades se sentem tão à vontade no “ambiente líquido-moderno: a modernidade líquida é seu nicho ecológico natural”.⁴²²

Ser desprovido de preconceitos, aberto ao novo e à diversidade tão presente nos centros urbanos é o que Beatriz Resende, na obra *Contemporâneos*, advertiu-nos que seria necessário para lidar com a literatura do presente, abrindo mão da zona de conforto e do que aparentemente dominamos. Ela nos desafia a pensar se seria esta uma literatura pós-moderna ou o termo contemporâneo se apresenta como melhor opção? Há nítida diferença entre as referidas terminologias?

Em entrevista à *Revista Filosofia Ciência & Vida*, em 2011, conforme já comentado em capítulo anterior, o sociólogo Zygmunt Bauman realçou que hoje “considera-se o termo pós-modernidade insuficiente ou inadequado para a compreensão e descrição de nossa atual conjuntura cultural, social e existencial”. Ele citou o que Gilles Lipovetsky propôs em seus estudos, ou seja, o termo “hipermodernidade”. Bauman reconheceu que sua modernidade líquida convergia com este termo e lembrou de outras manifestações conceituais para tratar do mesmo assunto, como “modernidade tardia e segunda modernidade”. Na obra *Modernidade líquida*, ele amplia ainda mais o termo, apropriando-se de outros correlatos como: “segunda modernidade” e “sobremodernidade”.⁴²³

Dentre as características da literatura atual, Schollhammer abordou a questão do senso de urgência, o sentimento que, na visão dele, acaba por motivar o escritor contemporâneo, pois justamente para Bauman, no mundo atual, vivemos em constante companhia da pressa, da aceleração, da busca desenfreada e interminável de controlar o incontrolável tempo. Em *Modernidade líquida* (2001), ele abordou profundamente o tema, mostrando-nos que se “a distância percorrida

⁴¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida* (2009, p. 68).

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 68.

⁴²² *Ibid.*, p. 68.

⁴²³ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 17).

numa unidade de tempo passou a depender da tecnologia, de meios artificiais de transporte, todos os limites à velocidade do movimento, existentes ou herdados, poderiam, em princípio, ser transgredidos”.⁴²⁴ Naturalmente que este sentimento exacerbado de correria, pressa e angústia para dar conta de absorver toda a informação disponível, realizar todas as tarefas que nos propusemos, num tempo que insiste em apequenar-se, causa uma ferrenha e muitas vezes nociva ansiedade. Uma ansiedade crônica, companheira do dia a dia que se manifesta na busca incansável por um parceiro, por um emprego seguro, prazeroso e bem remunerado, por um mundo mais seguro, pelo novo, que está na moda, que todos têm, que e tornou-se necessário e imprescindível, devendo ser consumido e usufruído agora. Ansiedade vinculada também ao conceito anteriormente abordado de *Carpe Diem*, que nos leva a querer aproveitar todos os momentos, todas as oportunidades, todas as novidades que a vida nos apresenta: “ [...] Aproveite agora, pague depois. [...] Não deixe para depois o que você pode fazer agora. Vivemos a crédito: nenhuma outra geração passada foi tão endividada quanto a nossa – individual e coletivamente.[...] O futuro está fora do nosso controle”.⁴²⁵ No mundo líquido, de prazer imediato, não há lugar para a procrastinação.

Sobre este tópico especificamente, Schollhammer abordou no artigo *Para uma crítica do realismo traumático*⁴²⁶ que há “um certo imediatismo do próprio processo criativo e a tal ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade conturbada”. Lembrando que esta ansiedade a qual nos referimos, pode ser ainda mais intensificada e estimulada se nos for concedido o poder de escolha. Bauman acredita que a liberdade de escolher nos torna ainda mais ansiosos e responsáveis pelo resultado das escolhas, sendo nossa a culpa por eventuais fracassos ou miopia durante o processo em que nos posicionamos e fazemos as opções. “Tudo, por assim dizer, corre por conta do indivíduo. Cabe ao indivíduo descobrir o que é capaz de fazer, esticar essa capacidade ao máximo e escolher os fins a que essa capacidade poderia melhor servir [...]”.⁴²⁷ Conforme comentado previamente, Bauman elucida que temos

⁴²⁴ Ibid., p. 16.

⁴²⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido* (2008, p. 16).

⁴²⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. *Revista SoeTras*, São Gonçalo, n. 23, 2012. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soeTras/article/view/3801>>. Acesso em 10 fev. 2016.

⁴²⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 74).

a liberdade de sermos qualquer um, quem quisermos realmente ser. E encontramos-nos inacabados e incompletos, o que na visão do referido autor, remete-nos a um estado cheio de riscos e ansiedade. O “clima de liberdade” ao qual Beatriz Resende se refere na obra *Contemporâneos*, está relacionado ao ambiente democrático pleno em que vivemos no Brasil, já a liberdade referendada por Bauman, tem um “quê” de falsidade:

A liberdade é uma bênção ou uma maldição? Uma maldição disfarçada de bênção, ou uma bênção temida como maldição? Tais questões assombraram os pensadores durante a maior parte da era moderna que punha a “libertação” no topo da agenda da reforma política e a “liberdade” no alto da lista dos valores [...]. O tipo de liberdade louvada pelos libertários não é, ao contrário do que eles dizem, uma garantia de felicidade. Vai trazer mais tristeza que alegria[...] E se a liberdade realmente existente, a liberdade oferecida, significar tudo isso, ela não pode ser nem a garantia da felicidade, nem um objetivo digno de luta.⁴²⁸

O sociólogo amplifica o conceito de liberdade, fazendo-nos refletir sobre o que dizem Zbyszko Melosik e Tomasz Szkudlarek em seu estudo de problemas de identidade: “Viver em meio a chances aparentemente infinitas tem o gosto doce da liberdade de tornar-se qualquer um”.⁴²⁹ E adverte-nos de que o fato de estarmos inacabados, incompletos e subdeterminados é um estado cheio de riscos e ansiedade, mas ao contrário também não traz um prazer pleno, pois fecha antecipadamente o que a liberdade precisa manter aberto.⁴³⁰

Em *O mal-estar da pós-modernidade*, Bauman utiliza as expressões “turistas e vagabundos”, como metáforas da vida moderna. Ele esclarece que os turistas são os de vida fluida, que estão sempre em movimento, leves, partindo e chegando sem vínculo, por pouco tempo. Eles viajam porque querem e seguem seus corações. Os vagabundos, na contrapartida, se viajam, é porque precisam. “São o depósito de entulho

⁴²⁸ Ibid., p. 26-27.

⁴²⁹ Ibid., p. 74.

⁴³⁰ Ibid., p. 74.

para a imundice do turista”.⁴³¹ Para o sociólogo, os vagabundos, por mais úteis que possam ser, “são as vítimas do mundo, que transformaram seus turistas em heróis”.⁴³² E sobre o mesmo tema, mas no ambiente literário, pergunta-se: Quem figura como herói nessa literatura romanesca do século XXI? Este sujeito remanesce vivo? Ou seria hoje, o próprio escritor a figurar como o herói da trama? O século XX, aparentemente, enterrou o herói destemido e salvador, muitas vezes associado aos romances de cunho militar, para sempre, gradativamente substituído pelos protagonistas e anti-heróis, sendo estes últimos chamados de “pobres-diabos”, os quais se proliferaram principalmente no século XX. Marisa Lojolo, em *Como e por que ler o romance brasileiro*, se manifesta sobre o tema dizendo que “nos idos dos anos 70 do século XX, vilão era vilão e herói era herói. Uns usavam uniformes e outros eram cabeludos”.⁴³³ Quando Bauman aborda o assunto, referindo-se ao homem, ao indivíduo, ao cidadão, ele primeiramente dedica-se a representar o herói da modernidade sólida, a era do hardware ou modernidade pesada, obsecada por volume e “onde havia a certeza de que “quanto mais, melhor”, pois tamanho era poder e volume era sucesso”.⁴³⁴ Nestes tempos, conquistar o espaço era o objetivo soberano e

o que quer que ficasse entre os postos avançados dos domínios imperiais em competição era visto como terra de ninguém, sem dono e, portanto, um espaço vazio – e o espaço vazio era um desafio à ação e uma censura à preguiça. [...] Intrépidos exploradores eram os heróis das novas versões modernas das “histórias de marinheiros” de Walter Benjamin, dos sonhos de infância e da nostalgia adulta; entusiasticamente aplaudidos na partida e aclamados com honrarias na chegada, eles andaram, de expedição em expedição, por selvas, savanas e o gelo eterno em busca da cordilheira, lago ou planalto ainda não cartografado.⁴³⁵

⁴³¹ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p.119.

⁴³² *Ibid.*, p. 119.

⁴³³ LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 21.

⁴³⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 132).

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 133-134

Em *Vida líquida*, o autor esclarece que diferentemente deste perfil de herói declarado no mundo pós-moderno, é consideravelmente difícil encontrar heróis que assumam suas posições como tal, que estejam dispostos a morrer pela pátria ou por alguém: “Não só são escassas hoje apenas as pessoas dispostas a morrer por, ou capazes de concordar em fazê-lo quando estimulam ou lhes suplicam”.⁴³⁶ Torna-se praticamente incompreensível para o cidadão pós-moderno, o ato de sacrificar suas vidas por uma causa, por maior e mais relevante que possa parecer. Bauman pontua também sobre nossa perplexidade e desconforto quando ouvimos falar dos suicidas homens-bomba, tentando encontrar respostas no “fanatismo religioso” ou “lavagem cerebral”. Há nitidamente um distanciamento entre a figura do mártir e a do herói moderno, pois

o melhor que os mártires poderiam esperar em termos de ganho seria a derradeira prova de sua integridade moral, do arrependimento de seus pecados, da redenção de sua alma. Os heróis, por outro lado, são modernos – calculam perdas e ganhos, querem que seu sacrifício seja recompensado. Não existe, nem pode existir algo como um “martírio inútil”. Mas nós desaprovamos, depreciamos, rimos de casos de “heroísmo inútil”, de sacrifícios sem lucro... Quando digo lucro, não me refiro a ganho financeiro. [...] Renunciar à vida sem um feito palpável, e assim perder a chance de dar gravidade à própria morte, não seria um ato de heroísmo, mas o testemunho de um erro de cálculo ou um ato de loucura – e até prova de uma condenável negligência do dever.⁴³⁷

Em suma, na opinião do autor, “a sociedade de consumo líquido-moderna estabelecida na parte rica do planeta não tem espaço para mártires ou heróis. [...] E à medida que esta sociedade avança, com seu consumismo endêmico, mártires e heróis vão batendo em retirada”.⁴³⁸ Ele reforça ainda o fato de que os mártires da “velha escola” estavam sempre prontos para sofrer, prontos para o sacrifício, enquanto hoje, martírio e heroísmo não são conceitos que se possa aproximar, pois “essa sociedade promete uma felicidade fácil que pode ser obtida por

⁴³⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida* (2009, p. 56).

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 63-64.

meios inteiramente não heroicos”. (p.65). E por mais que gere estranheza, Bauman sustenta que são as celebridades, os candidatos a heróis e mártires do século XXI, que estão em evidência, fazem parte da pauta do dia e tal como mártires e heróis, “fornecem uma espécie de cola que aproxima e mantém juntos grupos de pessoas que sem elas seriam difusos e dispersos”.⁴³⁹ Esse grupo, cuja oferta é virtualmente infinita e que tanto valoriza a notoriedade, sente-se muito à vontade no ambiente líquido-moderno, conclui o autor.

Finalmente, antes de enveredarmos para a análise comparativa entre o pensamento líquido de Bauman e o romance *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa, reforçamos também que o romance da atualidade, na opinião de Beatriz Resende não tem forma definida; sendo de certo modo permissivo, abrangendo diversos estilos num único gênero. A falta de forma, de padrão, é também assunto recorrente e amplamente abordado no mundo fluido de Bauman, para referir-se a trabalho, família, casamento, religião, medo e até mesmo a falta de padrão no mundo das artes. Neste contexto de falta de forma e padrão definidos, o termo multiplicidade é usado por Beatriz Resende para representar esta característica da produção literária da virada do século XX para o século XXI, alegando que Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos os tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados. Num primeiro momento, a evidência da multiplicidade como expressão tão forte pode remeter às contingências do momento que foi chamado de pós-moderno com a substituição dos dogmas modernistas por movimentos plurais, posteriores à superação de classificações fundadas em dicotomias. [...] O

⁴³⁹ Ibid., p. 68.

pós-modernismo passa a operar “num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e grande arte”, o que já indicaria o convívio de diferenças na literatura.⁴⁴⁰

Ainda que vivamos em tempos de globalização e que a força da mídia acarrete uma inevitável “homogeneização do gosto, das expectativas, do consumo, representada pela americanização”⁴⁴¹, a hibridez aparece à medida que se mergulha nas obras e, principalmente, romances publicados a partir de 2000. Por exemplo, por um lado há evidências do *super-realismo*, por outro, há publicações e autores que fogem totalmente desta máxima e agrupam-se sob a ótica do que Schollhammer chama de *novo regionalismo*. Sob outro prisma, há o tom violento do mundo cão que contrasta, em outra instância, com a proliferação de obras que evidenciam o Eu, os problemas existenciais, as fragilidades do ser humano, as relações afetivas e familiares. Justamente por isso, Bauman sustenta que no cenário pós-moderno do presente, falar de uma vanguarda não faz sentido. “Despido da significação do passado, não predizendo nada e não impondo nenhuma obrigação – um símbolo mais de bravata do que de rebeldia, e certamente não de fortaleza espiritual”.⁴⁴² Para ele, a expressão “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos. Na obra *O mal-estar da pós-modernidade*, publicada antes da virada do século XXI, o sociólogo polonês reforça a tese de que “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 progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado”.⁴⁴³ As novas invenções artísticas não estimam romper, promover rachadura, mas unir-se ao já existente, “procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado”.⁴⁴⁴ Há oportunidade para todos os estilos compartilharem o mesmo ambiente e sobreviverem, “aplicando a mesma estratégia”,⁴⁴⁵ sejam eles considerados estilos mais antigos, tradicionais ou novos, sem qualquer distinção ou preconceito, até porque, ressalta

⁴⁴⁰ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos* (2008, p. 18).

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴² BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (p.127).

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 127

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 127.

Bauman, “todos se submetem às mesmas leis que dirigem toda a criação cultural”.⁴⁴⁶ Há, portanto, espaço cada vez mais escasso, “para normas e cânones coletivamente negociados e coletivamente proclamados”.⁴⁴⁷ – conclui o autor.

Lembrando que, na perspectiva de Bauman, “as artes dos nossos dias não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma de realidade social. As artes pós-modernas alcançaram um grau de independência da realidade não-artística com que seus antecessores modernistas só podiam sonhar”.⁴⁴⁸ Sobre este aspecto ligado ao social, Regina Dalcastagné enfatizou na abordagem conclusiva de sua pesquisa que

há aparentemente três problemas principais na nossa literatura atual; problemas estes, segundo ela, ligados entre si: falta de crítica, falta e autocrítica e falta de ambição: “Não que os escritores não possam ser, como muitas vezes são, sensíveis às graves injustiças da sociedade brasileira ou que seus textos não traduzam tal sensibilidade. Mas o retrato da injustiça ou da miséria, que aparece aqui e ali, apenas ecoa aquilo que o texto jornalístico, ou o discurso acadêmico fossilizado, já oferece cotidianamente, incapaz que é dar vida ao conjunto complexo de relações sociais que sustenta tais situações (miséria e injustiça).⁴⁴⁹

Afinal, com base no que foi abordado no presente capítulo, objetivando cruzar os aspectos vigentes no mundo líquido pós-moderno de Bauman com o romance da atualidade, o que se faz possível relacionar com o estilo da escritora Adriana Lisboa e, mais precisamente, o romance selecionado para estudo? Estará ela aparentemente inserida neste contexto? Comunga das tendências mais relevantes identificadas no panorama da literatura atual? Será possível aproximarmos a sociologia de Bauman e a sua literatura? Ou há nitidamente mais distanciamentos e divergências? É justamente este o intuito das próximas páginas: Analisar o romance *Sinfonia em branco* sob a perspectiva da Modernidade Líquida.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 127.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 128.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 129.

⁴⁴⁹ DALCASTAGNÉ, Regina. Estudos de literatura brasileira contemporânea (2005, p. 65).

5.2 ENTRE O ROMANCE *SINFONIA EM BRANCO* E A MODERNIDADE LÍQUIDA

Evidentemente, o fato de Adriana Lisboa ter publicado sua obra em pleno século XXI não garante que todos os elementos do romance pós-moderno tratados até aqui, estejam em sintonia, em total convergência com o que pudemos observar ao longo da leitura do romance *Sinfonia em branco*. Ora tendo como objeto de análise o enredo e seus personagens, ora referenciando a própria autora, seu estilo e método de apresentação narrativa, iremos, ao longo deste subcapítulo, enveredar por esta desafiadora tarefa, onde desde já vale a ressalva de que não se pretende encontrar respostas prontas, verdades absolutas e certezas inabaláveis, mas uma busca de compreensão e maior clareza dos principais pilares de sustentação de ambas as obras, viabilizando ou não, o cruzamento, a convergência, a interseção entre elas.

Vejamos inicialmente o elemento espaço. A obra analisada não transita pelo submundo das grandes metrópoles, apesar de parte da narrativa desenrolar-se no Rio de Janeiro, entre os bairros do Leblon e Flamengo. A maior parte da história narrada em terceira pessoa, se passa no interior, na zona rural do Rio de Janeiro, nas proximidades de Jaboticabais, onde os principais personagens residem e onde “tudo e nada acontece”.⁴⁵⁰ Um contraponto entre a vida na cidade grande, urbanizada e em constante movimento, convivendo com os temores da vida moderna e o interior e a cidade mansa, onde o tempo demora a avançar, onde prevalece o silêncio e a monotonia, características cada vez mais escassas na vida líquida de Bauman.

Em oposição ao tempo líquido, em que acumulamos tarefas, as horas parecem fluir aceleradas e somos pressionados constantemente a resolver tudo agora, na fazenda da família, próximo a Jaboticabais – e isso se reflete no modo como a história é narrada e as cenas descritas – o tempo é lento, sem anseio de aceleração. Há tempo para receita de biscoito casadinhos⁴⁵¹ e tempo em demasia refletindo, imaginando, aguardando o momento de agir, de mudar, de interromper um sofrimento, um sacrifício. Este tempo imóvel reverbera em inúmeras falas, inúmeras páginas, sob a repetição lenta e gradual da mesma frase: “O tempo é imóvel, mas as criaturas passam”.⁴⁵² Em termos de tempo

⁴⁵⁰ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 20).

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵² Esta frase aparece reiteradas vezes ao longo da narrativa.

cronológico, há indícios de que o romance se passa entre os anos cinquenta e setenta, no período dedicado à infância e anos noventa, quando as personagens principais já são adultas. Este intervalo, a princípio, não chega a incorporar o século XXI, mas de acordo com o que Bauman, a pós-modernidade inicia-se no final dos anos noventa: “Quando chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1965 e bateu à porta da tia-avó Berenice munida de suas duas malas e do embrulhinho feito com papel pardo, Clarice tinha o coração dividido”. [...] ⁴⁵³ Ou ainda, sobre o relógio símbolo da lentidão, da morosidade, da paciência e do silêncio que envolvia as paredes de cada ambiente da casa da fazenda: “Dentro de casa o relógio de pêndulo aborrecia o silêncio e formava uma polirritmia discreta com o vaivém enferrujado da cadeira de balanço onde Afonso Olímpio lia um livro. [...] ⁴⁵⁴

Justamente por conta destas peculiaridades ligadas ao tempo, não há ansiedade crônica, nem nos relatos, nem nas ações dos personagens. Pelo contrário, em *Sinfonia em Branco* ensina-se a esperar, a silenciar, aprende-se a aguardar, seja pelo destino, pela solução, pela notícia, pela liberdade: “Seis meses. Um ano. E em torno de Maria Inês havia uma solidão viscosa que lhe tirava o fôlego, mas ela estava aprendendo a esperar”. ⁴⁵⁵

A violência é elemento presente no romance *Sinfonia em branco*, mas diferente, do que se contextualizou no super-realismo e hiper-realismo, ela pode ser tão trágica quanto, tão dolorida e ameaçadora, mas a voz é baixa, quase que em sussurro. A autora consegue tratar de um tema pesado, como o abuso praticado pelo pai de Clarice, mas num tom poético, lírico, delicado. Não há desespero revelado em grito, nem em cenas arrebatadoras como o estupro e assassinato de Lina, nem tampouco nas repetidas vezes em que o incesto é cometido, repetido e dolorido, sem emitir som aparente. Há sim o desamparo ao qual se refere Schollhammer, mas um desamparo emocional, de quem se sente só, abandonada a própria sorte na cidade grande, no caso de Clarice quando aos 15 anos foi enviada à capital carioca, mesmo estando sob a tutela da tia-avó; o desamparo de Otacília, cuja doença a destruiu junto com o aniquilamento de seus sonhos e relação com as filhas. Há inúmeras passagens no livro que tratam diretamente do medo:

Clarice podia reconhecer que nunca dera um único passo. A superação do medo não vinha a ser

⁴⁵³ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 109).

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

sinônimo de movimento (a coragem do movimento, ou a naturalidade do movimento). Era, antes, como uma página em branco onde nenhuma palavra quer se inscrever. (p.38)

Foi assim que Tomás ingressou no mundo de Maria Inês – um mundo de alegrias tristes, frágil como confeito de bolo. Agora ela adquirira um corpo de mulher, cem por cento (conquistara-o, construía-o), mas era ainda uma menina. Claro. E tinha medo de fantasmas. (p. 159)

Não havia remorso em Afonso Olímpio. [...] Subitamente, ele compreendeu. Um arrepio de medo percorreu-lhe o corpo. Havia, sim, um plano de existência onde ficavam depositadas (como dinheiro em conta bancária) as coisas que ele não fizera. Que poderia ter feito. Que deveria ter feito. (p.213)

Ela sentiu vontade de vomitar mas o medo dominou até aquela vontade. (p.272)

Estes medos aqui relatados, assim como as angústias e ansiedades contemporâneas, na opinião de Bauman, são feitos para serem sofridos na solidão.⁴⁵⁶ Um indivíduo solitário, intitulado “*homo consumers*, autorreferente e autocentrado”⁴⁵⁷, um comprador racional ou ainda um personagem que o autor identifica como aquele que “os praticantes do mercado podem e querem acolher. [...] Alguém que adotou a busca pela melhor barganha com uma cura para a solidão e não conhece outra terapia [...]”.⁴⁵⁸ Sendo deste modo o consumo considerado um ato, uma atividade solitária, “irremediavelmente solitária, mesmo nos momentos em que se realiza na companhia dos outros”.⁴⁵⁹ Temos aí um dos males da vida líquida e que assola o indivíduo, que apesar de todas as oportunidades e escolhas disponíveis num mundo onde ser avulso pode representar mais leveza e conseqüentemente, mais sucesso, sente-se sozinho, solitário – sentimento este presente na vida existencial de muitos personagens do romance em análise:

Maria Inês não havia se sentido ofendida com a falta de atenção da filha Eduarda. Ao contrário. Estava agora experimentando uma solidão de

⁴⁵⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido* (2004, p. 170).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida* (2001, p. 189).

outra natureza, com outra coloração e outro sabor. Uma delicada solidão, metade febre e metade amor, onde vingavam suas melhores dúvidas. Depois de dezessete anos. (p.184)

Felizmente, em toda a volta da casa elas estavam, as árvores. Algumas haviam deixado com surpreendente rapidez o status de semente germinando e eram agora um milagre em tronco e folhas sinceras. Eram como espíritos e estavam ali para acompanhar Clarice, para dar-lhe sombra, para observar sua solidão com amor e sem interferência. Para protegê-la. (p.195)

Afonso Olímpio contava seus minutos, contava os grãos de areia que caíam da ampulheta, e bebia sua solidão. (p. 229)

O mundo que ele erigira para si e que agora regurgitava solidão. [...] Estava velho. Parecia vários anos mais velho do que na última ocasião em que Maria Inês o encontrara, no ano anterior. (p. 288)

A solidão é ingrediente presente no cotidiano e que acompanha o indivíduo no desencadeamento da sua rotina. Ela vem a ser, mais um elemento, outra evidência dos romances pós-modernos, em que a escritora Adriana Lisboa participa:

O mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos de dor, medo, melancolia e desejo aparece, assim, na literatura contemporânea, sem o peso do estigma que atingia a literatura existencialista ou psicológica das décadas de 1950 e 1960, pois agora a intimidade justifica-se na exploração dos caminhos do corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e de afirmação criativa, de dispositivos privados, numa cultura massificada, inumana e alienante. Trata-se de uma hipótese do comum e do banal por trás da qual se esconde uma ilusão da realidade verdadeira, ligada aos sentimentos íntimos que agora reivindicam pertinência pública, numa cultura em que o

sentimentalismo virou matéria-prima dos processos simbólicos.⁴⁶⁰

Muito desse cotidiano comezinho, desta vida privada, se passa no clã central do romance, na conjuntura familiar formada por Otacília, Afonso Olímpio, Clarice e Maria Inês, que tem a marca da solidez, da rigidez, da forma padrão esperada e consolidada de família, deveras tradicional e perfeita sob os olhos de outrem. Um casamento sob a égide da eternidade, dos laços duradouros, do longo prazo, no qual a fluidez da falta de engajamento, do curto prazo e da síndrome do compromisso, reside distante e não faz sentido. Otacília e Afonso Olímpio já não eram tão jovens quando casaram, já haviam passado da idade de ter filhos, mas o matrimônio acabou por consolidar-se e ainda vieram a ter duas filhas. “Afonso Olímpio cruzou-lhe o caminho e semeou a ideia da salvação em suas fantasias dormidas”.⁴⁶¹ Otacília tinha vinte e oito anos quando casou, deixando para trás o receio de morrer virgem. “O casamento nunca chegou a ser aquilo que Otacília imaginara”.⁴⁶² Estava casada havia sete anos, tinha duas filhas pequenas, um marido que não completava seus sonhos. “Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias”.⁴⁶³ O prazer não fazia parte da vida a dois.

É bem verdade que a história também perpassa por desenlaces, traições e rupturas amorosas. Clarice, a irmã mais velha e vítima do incesto “moça dócil, recatada, submissa, educada, polida, discreta, adorável”⁴⁶⁴ foi casada com Ilton Xavier, de quem se separou seis anos depois, não teve filhos e com quem nunca fora efetivamente feliz. No caso da irmã mais nova, Maria Inês, “inventiva, ousada e curiosa”,⁴⁶⁵ após relacionamento amoroso com Tomás, casou-se com o primo João Miguel. O casamento nunca chegou a ser aquilo que imaginara, (replicando o modelo materno). O narrador divide com o leitor a revelação de que João Miguel seria homossexual e teria um caso com o jovem italiano chamado Paolo. A mesma Maria Inês – mulher traída – chegou a supor que tal atitude do marido estaria relacionada a um tipo

⁴⁶⁰ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 117).

⁴⁶¹ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2001, p. 52).

⁴⁶² *Ibid.*, p. 55.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 55).

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

de vingança, já que ela própria mantinha uma relação extraconjugal, do tipo que Bauman vincularia ao termo impulso:

A curta expectativa de vida é o trunfo dos impulsos, dando-lhes uma vantagem sobre os desejos. Render-se aos impulsos, ao contrário de seguir um desejo, é algo que se sabe ser transitório, mantendo-se a esperança de que não deixará consequências duradouras capazes de impedir novos momentos de êxtase prazeroso.⁴⁶⁶

O amante de Maria Inês se chamava Bernardo Águas, cujo nome, em termos de correlação com a Modernidade Líquida, é, no mínimo, curioso. Ele, um amigo dos tempos de faculdade, que encontrava Maria Inês eventualmente, quando da sua estada no Rio de Janeiro, sempre com o objetivo de fazer sexo performático e contar orgulhoso das suas aventuras amorosas com as diversas namoradas que dizia possuir ao redor do mundo. Do mesmo modo, a tia avó Berenice fora marcada para sempre com a estória de amor e desilusão que protagonizou com o argentino Juan Carlos, por quem se apaixonou na década de vinte: um músico. Pianista. Radicado no Brasil, dois anos mais velho que ela, namoraram por dois anos e meio e chegaram a noivar. Berenice chegou a exibir um anel no anular da mão direita, que era uma preciosidade de ouro, diamantes e pérola. Certa feita, o noivo precisou retornar a sua terra natal para bem de tratar de assuntos pessoais e demorou trinta anos para voltar. “... deixou Berenice atônita com seu anel de noivado no dedo e aquela insólita sensação de um incêndio oco na garganta”. Ela nunca perdera as esperanças de reencontrá-lo e eis que isso veio a advir, com ele já grisalho, no Rio de Janeiro. A mesma Maria Inês que constituiu família, descasou-se de João Miguel e sofreu com a existência do atraente Paolo, foi musa inspiradora do personagem Tomás – um jovem um tanto confuso e pouco produtivo, que identificou na moça os traços da garota de branco do quadro de Whistler e se apaixonou perdidamente. Com Tomás, Maria Inês manteve um namoro leve, fluido, divertido, sem cobranças, mas que para cada um dos dois, representava algo distinto. Para ele, a esperança de uma vida a dois, de planos em comum, o longo prazo tão fora de moda abordado por Bauman em sua obra; para ela, uma parceria sem compromisso, sem votos de eternidade, com futuro nebuloso e onde uma vez terminando o desejo, o prazer, já não faria mais sentido: “Deflagravam infinitas possibilidades de vida em simples olhares trocados: tudo era possível.

⁴⁶⁶ BAUMAN, Zygmunt. Amor líquido (2003, p. 27).

Tomás realmente acreditava naquilo. Tinham pressa, mas gastavam o tempo. [...] E se tornavam infinitos e renovados como o mar, e misteriosos, tão misteriosos”.⁴⁶⁷

Líquido, fluido, leve, flexível, inventivo, muitas destas características que norteiam o comportamento do homem pós-moderno e que se refletem também na falta de engajamento e vínculo, nas relações descartáveis, tornam-se passíveis de serem encontradas nos movimentos e nuances de alguns personagens de *Sinfonia em branco*, contrastando com o elenco sólido, amorfo, de difícil movimento, sem urgência, que age pouco, silencia e teme a vida, sobrevivendo. Tomás, por exemplo, assim como Eduarda e em alguns momentos, a própria Maria Inês, são representantes destas evidências em determinadas passagens do romance:

(sobre Tomás) Tomás queria uma vida fluida como um rio sem cachoeiras. (p. 41) As viagens. Nunca suficientes para conhecer o Brasil inteiro. De ônibus, ou pegando carona com caminhoneiros que transitavam por estradas inacreditáveis, esburacadas, corroídas pelo tempo e pelo pouco cuidado. [...] Pintando uns quadros aqui ou ali para custear os quilômetros seguintes. [...] Vasculhando cidades grandes que eram uma selva ao avesso, e talvez ainda mais perigosas. [...] Pensou em parar, em encostar-se e desligar as máquinas, tornar-se pequeno. (p. 186)

Ele tinha perspectivas tão grandiosas quanto desordenadas, e ainda não se dava conta de que precisava adestrar o próprio talento. Civilizá-lo. (p. 147)

(sobre Eduarda) Longilínea no corpo e nas expressões do rosto, dona de palavras calmas e de ideias fluidas, ideias de correnteza de riacho. [...] Eduarda era leve, arejada, de gestos simples. Eduarda era uma moça feita de verão. (p. 69)

(sobre Maria Inês) Plantar uma árvore de dinheiro usando uma moeda como semente havia sido ideia de Maria Inês, e ousada e curiosa. (p. 26) Uma atitude de cartas na manga. Maria Inês estava sempre mexendo onde não podia, dizendo o que não havia sido educada para dizer. (p. 130)

⁴⁶⁷ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 156).

(sobre a viagem de Maria Inês e Eduarda) No total, a bagagem delas era de um minimalismo saudável – estava claro que não havia necessidade de excessos, de *gelée exfoliante*. Melhor era subtrair, retirar, como um escultor diante de um bloco de pedra. Melhor era ser menos, apequenar-se, ser mínimo possível e reivindicar o silêncio, a nudez e a liberdade. (p. 162)

(sobre Clarice, antes de tudo) Como cheiram bem, os ciprestes! E esse corpo de menina, como corre fluido e fácil ! Tudo é intenso. Tudo importa, não existe resíduo, não existe refugo. (p. 77)

Tanto no mundo sólido como no líquido, a busca pela felicidade sempre esteve presente na vida do cidadão. A diferença, na visão de Bauman, é que hoje, esta corrida atrás da felicidade vem envolta de ansiedade, de indefinições sobre o que realmente nos faz feliz, e, principalmente, da certeza de nunca chegar lá. É como se a procura, o caminho, a esperança de ser feliz fosse mais importante e gerasse mais satisfação do que, de fato a conquista, a chegada, o alcance do desejo. Em *A arte da vida*, o autor desconcerta-nos ao propor o desafio de refletir sobre “o que há de errado com a felicidade?”⁴⁶⁸ Ele explica que “na sociedade atual, somos levados a acreditar que o propósito da arte da vida pode e deve ser a felicidade, embora não seja claro o que ela é”.⁴⁶⁹ Na referida obra, Bauman cita Friedrich Nietzsche e sua receita ideal para uma vida feliz:

Um ideal que ganha popularidade em nossos tempos pós-modernos ou “líquido-modernos”, é a imagem do Super Homem, o grande mestre da arte da auto-afirmação, capaz de se evadir ou escapar de todos os grilhões que restringem a maioria dos mortais comuns.⁴⁷⁰

Em entrevista ao *Jornal O Globo*, em 2011, o sociólogo em questão comentou sobre a busca da felicidade e o quanto a mesma não pode estar atrelada a indicadores de riqueza, pois “isso apenas resulta numa erosão do espírito comunitário em prol de competição e egoísmo”. A propriedade hoje em dia, conclui o entrevistado, “está sendo medida em termos de produção material e isso só tende a criar mais problemas

⁴⁶⁸ Texto inserido na solapa do livro *A arte da vida* (BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 7)

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 28.

em sociedades em que a desigualdade está em crescimento”. Immanuel Kant declarou que “ “o conceito de felicidade” é de tal modo indeterminado que, embora todos desejem atingi-la, não podem, contudo, afirmar de modo definitivo e consistente o que é que realmente desejam e pretendem”.⁴⁷¹ Sócrates e Platão já proclamavam ser este “um fato bruto da vida, um eterno companheiro da existência humana”.⁴⁷² Para Aristóteles, “a felicidade pode ser definida de uma série de maneiras: como “prosperidade combinada com virtude”, “independência da vida”, “gozo seguro do máximo prazer”, “boa condição da propriedade do corpo, juntamente com o poder de proteger sua propriedade, seu corpo e de fazer uso deles”.⁴⁷³ Bauman amplia a discussão sobre o tema, afirmando que “um dos efeitos mais seminiais de se igualar a felicidade à compra de mercadorias que se espera que geram felicidade é afastar a probabilidade de a busca da felicidade algum dia chegar ao fim”.⁴⁷⁴ É justamente por isso que o autor conclui que “a felicidade genuína, adequada e total, sempre parece residir em algum lugar à frente: tal como o horizonte, que recua quando se tenta chegar mais perto”.⁴⁷⁵

As diversas vozes de *Sinfonia em Branco* parecem comungar do mesmo sentimento da não-felicidade. Da busca de algo que talvez inexista, mas que se busca por uma questão de sobrevivência. Ser feliz para *Tomás* pode ser a conquista do amor de Maria Inês; ser feliz para Otacília poderia ter sido a libertação, livrar-se do presente, do passado, da incerteza do futuro e da culpa que tanto a amargurou e aniquilou qualquer tentativa de ser feliz; *Lina* era feliz na sua inocência, no convívio com os amigos, na sua perdoável ignorância e falta de ambição; Afonso Olímpio talvez tenha conhecido o inferno, mas não a felicidade, o que nos remete a uma passagem do livro *A arte da vida*:

O problema é que a eternidade está vedada aos seres humanos, e assim estes, dolorosamente conscientes disso e com poucas esperanças de apelar do veredicto do destino, tentam reprimir e emudecer sua trágica sabedoria num turbilhão de prazeres frágeis e efêmeros. Sendo esse reconhecidamente um cálculo falso [...] eles se condenam, qualquer que seja sua riqueza material,

⁴⁷¹ Ibid., p. 40.

⁴⁷² Ibid., p. 40.

⁴⁷³ Ibid., p. 41.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 17.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 32.

a uma pobreza espiritual perpétua: à infelicidade contínua (um homem é tão infeliz quanto se convence de que é). (p. 49)

E o que dizer de Clarice, uma das personagens principais e cuja voz pouco ecoou, pouco se ouviu, ao longo da sua trajetória trágica e para quem a felicidade só caberia se fosse possível esquecer, apagar da memória, nascer de novo. “Esquecer. Profundamente”.⁴⁷⁶ Clarice tinha medo porque se sentia confundida com um pedaço de si mesma, uma parte apenas, um pedaço da sua história. Seria possível que todo o resto lhe viesse a ser usurpado? Precisava daquele esquecimento”.⁴⁷⁷ Quando a autora segmenta a estória entre “antes de tudo” e “depois de tudo”,⁴⁷⁸ facilita a identificação dos momentos da vida das personagens afetadas diretamente pelo incesto em que fora possível usufruir de felicidade. Na infância, “antes de tudo”, as irmãs costumavam levar uma vida simples e desprovida de preocupações, ao lado dos fiéis amigos Damião, Lina e Casimiro: “Que bom se a memória da fazenda e da infância se compusesse assim, de pequenos fetiches bucólicos, de coisinhas cantáveis com um violão e uma voz não muito potente diante de uma fogueirinha, fumando um baseado, mas não”.⁴⁷⁹ Ao final do romance, a autora, com total delicadeza, capaz de emocionar o leitor que se permitiu embarcar nesta viagem, apresenta um último relato, um lapso de esperança, um conforto, ainda que relacionado a um tempo passado, pela forma não linear, de um tempo não cronológico utilizado na narrativa; um raro momento em que Clarice esbanja felicidade:

Clarice estava feliz. Era radiante, o futuro que antevia. Sabia que estava certa. Sorriu para Maria Inês e disse vamos embora, Lina combinou que viria brincar depois do almoço. Vamos. E as duas desceram da goiabeira num pulo, e foram correndo para casa.⁴⁸⁰

Analisando este corrente capítulo da dissertação, é possível perceber que são efetivamente poucos os elementos presentes na Modernidade Líquida de Bauman que se encontram traduzidos no tempo, espaço ou na caracterização, atitude e personalidade dos personagens principais da trama. Há, outrossim, passagens, cenas,

⁴⁷⁶ LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco* (2013, p. 112).

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 315.

momentos em que alguns personagens agem de modo a estabelecer um diálogo maior com o mundo líquido do sociólogo polonês. Mas o que dizer da autora? Seu estilo? Sua já representativa bibliografia? Neste sentido, Schollhammer comenta que “sua escrita deposita sua esperança na sensibilidade delicada dos pormenores do universo doméstico, alimentada por uma certa erudição literária e com referências constantes à música erudita e às artes plásticas”.⁴⁸¹ “A autora de vida fluida e leve, que já morou em diversos lugares e admite apreciar a mudança, a experiência do novo lugar, tem uma sensibilidade aguçada e forma bastante peculiar de expressão. “Sem aderir a modismos estéticos, Adriana tem um modo próprio de escrever, numa prosa marcada pela habilidade de tratar de forma singela e sedutora, temas tão complexos como o desejo e a culpa”.⁴⁸²

Sinfonia em branco representa um modelo de romance onde prevalecem os sentimentos, as emoções, a autoreflexão, através do relato de memórias, lembranças, marcas do passado refletindo-se no tempo presente e tornando a vida, o destino das personagens, penoso, sacrificante, quase que uma sobrevivência arrastada e dolorida, com sinais de esperança à medida que o desfecho da estória vai chegando ao fim: “[...] é a memória íntima que se situa no centro da construção da escrita, sem possibilitar a reconquista triunfante da genealogia familiar em sua alegoria, e a construção da identidade nacional [...]”.⁴⁸³ Em entrevista, certa feita, Adriana posicionou-se sobre o assunto, dizendo que “não escreve para mulheres ou sobre mulheres, nem tampouco queria ver sua obra vinculada ao estigma de “literatura feminina””,⁴⁸⁴ entretanto em *Sinfonia em branco*, as mulheres são maioria no elenco das personagens principais, assim como o universo feminino é retratado, refletindo sobre a virgindade, o casamento, o prazer, as expectativas

⁴⁸¹ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2001, p. 134).

⁴⁸² Trecho do *Release* sobre a obra *Sinfonia em branco*, publicado no blog da autora, sem menção da autoria.

⁴⁸³ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea* (2001, p. 136).

⁴⁸⁴ Entrevista concedida por MSN a Ramon Nunes Mello (jornalista, poeta e ator) em 2001 e publicada no blog de sua autoria: MELLO, Ramon. Adriana Lisboa, simplicidade e disciplina. *Saraiva Conteúdo*, 25 set. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10122>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

com o ser amado, as carências afetivas, a própria maternidade, a relação mãe e filhas, seus sonhos, suas mais secretas aflições e desejos.

O mundo líquido tem pressa; o mundo líquido não tem tempo; o mundo líquido quer que tudo se resolva agora, sem espera, sem demora; um mundo onde mudar, reiniciar, recomeçar, esquecer, é tarefa fácil e necessária para a busca constante da satisfação. Paradoxalmente, Adriana Lisboa apresenta um romance que parece “ser desenhado a bico de pena. Cada frase parece ter sido escrita com a precisão e a delicadeza necessárias à elaboração de um retrato imaginário, no qual se possam reconhecer os traços de vidas miúdas [...]”⁴⁸⁵ A riqueza dos detalhes transporta o leitor para aquele universo, aqueles ambientes ora urbanos, ora rurais, com uma capacidade ímpar de fazer-nos imaginar, sentir, sofrer junto com as personagens. Uma obra de intenso apelo sensorial, projetando uma avalanche de cheiros, cores, texturas, gostos...

Tomás se perguntara muitas vezes que espécie de sonhos formigaria na mente de um recém-nascido. Teria lembranças do útero e faria sonhos líquidos e avermelhados? (p. 17)

Depois voltou para o interior da casa e para o fogão onde fumegavam o feijão, o arroz, a carne assada. (p. 19)

O calor estava em toda a parte e pouco adiantava buscar o aconchego mentiroso do mar, porque o sol torrava mesmo quando a fria água salgada pretendia fazer crer que havia algum alento. [...] Uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. (p. 29)

Havia flores secas e coloridas que tinham o cheiro rude das coisas sem importância. Três dos quatro quartos estavam calados e dormentes. (p. 37)

A fazenda próxima respirava mansa, à espera deles. Mansa, virgem, de todo inocente. Depois, muito depois, Otacília conheceu a acidez de seu próprio silêncio, mas na distância daqueles anos leves ainda estava ensolarada e fácil. (p. 54)

Maria Inês foi até a aparelhagem de som e abaixou um pouco o volume da música que dizia qualquer coisa sobre ser *the king of pain*. (p. 61)

⁴⁸⁵ Da resenha publicada no blog da autora, sem indicação de autoria <<http://www.adrianalisboa.com>>.

Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe interrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas. O corredor da casa tem cheiro de chão recém-encerado. (p. 78)

É fato que apesar da temática pesada, o romance é leve, flui como a descrição de Bauman em seu livro *Modernidade líquida*, ao referir-se sobre o efeito do líquido sobre o sólido: “Fluidez é a qualidade de líquidos e gases. [...] Essa contínua e irrecuperável mudança de posição de uma parte do material em relação à outra parte quando sob pressão deformante constitui o fluxo, propriedade característica dos fluidos.”⁴⁸⁶ além de ter um ritmo cadenciado, constante, capaz de prender o leitor, talvez pelo suspense, a não revelação dos fatos na ordem cronológica em que os mesmos acontecem, ou ainda, pela capacidade narrativa da autora e uso constante de metáforas – característica esta presente nas obras de Bauman – para efetuar descrição de lugares, sentimentos, pessoas, etc. Logo no início do romance, o primeiro trecho já dá o tom poético que vai permear toda a narrativa:

A tarde abafada de verão descolava-se da estrada sob forma de poeira e se espreguiçava no ar. Tudo estava quieto, ou quase quieto, e mole, inchado de sono. Um homem de olhos muito abertos (e transparentes de tão claros, coisa que não era comum) fingia vigiar a estrada com seus pensamentos. Na verdade, os olhos mapeavam outros lugares, vagavam dentro dele, e catavam cacos de memória como uma criança que colhe conchinhas na areia da praia. (p. 9)

Ela vestia um vestido branco e tinha os cabelos soltos, como se fosse um milagre. Cabelos compridos, grossos e escuros, ondulados demais. Não podia ser diferente: a *Garota de branco*. A *Sinfonia em branco de Whistler*. A poesia da visão. (p. 42)

Mergulhadas na noite, as árvores eram como grandes espíritos semiadormecidos, oscilando num movimento mágico que talvez fosse provocado pelo vento leve, ou talvez fosse voluntário. (p. 47)

⁴⁸⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida* (2001, p. 7).

Bauman utiliza-se do mesmo recurso, remetendo significância a alguns conceitos, através da descrição metafórica:

Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade nos movemos. Essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade. (ML, p. 8 e 9)

Derreter os sólidos significa, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações “irrelevantes” que impediam a via do cálculo racional dos efeitos [...] (ML, p. 10)

Na era da modernidade líquida, a hospitalidade à crítica da sociedade segue o padrão de acampamento. O lugar está aberto a quem quer que venha com seu trailer e dinheiro suficiente para o aluguel; os hóspedes vêm e vão; nenhum deles presta muita atenção a como o lugar é gerido, desde que haja espaço suficiente para estacionar o trailer, as tomadas elétricas e encanamentos [...] (ML, p.31 e 32)

“Nosso corpo é uma fortaleza sitiada”; “Comprar é como um ritual de exorcismo”; “O shopping Center é o templo do consumo”. (ML, 94, 95)

Finalmente, vale refletir sobre nossa condição enquanto indivíduos, inseridos neste ambiente líquido-moderno, onde apesar da dita ansiedade, remanesecemos todos a maior parte do tempo em silêncio. Ora pensando, ora observando, dormindo. Ouvimos mais do que falamos. Falamos menos do que gostaríamos. Ainda que se confira um significativo valor à capacidade de comunicação do homem pós-moderno, sua oratória, facilidade de expressão e discurso, é bem verdade que a sociedade do século XXI encontrou meios de falar sozinha, consigo mesma, introspectivamente ou através de seus recursos tecnológicos e amigos virtuais. Comunica-se com o celular, com o computador, com os integrantes das redes sociais.

Os personagens que Adriana Lisboa apresentou os leitores em *Sinfonia em branco* mantiveram-se assim: silenciosos, discretos, introspectivos e taciturnos, guardando sentimentos, segredos, desejos,

lembranças e frustrações; evitando falar, arriscando comedidamente na vida que a autora reservou para cada um:

[...] a companhia de Clarice se encaixava sem exigir, sem movimentar, sem fazer alarde. Sem causar dissonâncias que exigissem resposta, silenciosa como tudo mais. (p. 22)

O silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos. (p. 85)

E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. (p. 151)

Maria Inês e Eduarda haviam ficado, fechadas em seus respectivos quartos, silenciosas. (p. 300)

Trata-se, porém, de uma voz que não se ouve. Permanece lá dentro, amorfa, como um ronco constante; quase um ronronar de felino. Há um anseio de ser ouvido, de manifestar seu pensamento e movimentar os setenta e dois músculos que acionamos para bem de pronunciar uma única sílaba. Porém quando eles não são ativados com frequência, incentivados, como qualquer outro músculo, estes também vão atrofiando, perdendo o jeito, a forma, adormecem antes do tempo. E o que é pior; acarretam a destruição lenta e gradual de outros órgãos, como uma praga destruidora. Gradativa, lentamente e nada indolor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao que se propõe uma dissertação, senão ao exercício de pesquisa, investigação, análise e estudo de um determinado tema, com um objetivo específico e que culmine na apresentação de múltiplas possibilidades, caminhos, sem verdades absolutas ou conclusões fechadas. Do contrário, seria no mínimo incongruente, tendo em vista um trabalho sustentado pela égide da liquidez, do fluído e do não sólido, conforme ideias e ensinamentos de Zygmunt Bauman.

Na busca de atender ao objetivo proposto de analisar o romance de Adriana Lisboa – *Sinfonia em branco* – sob a perspectiva da Modernidade Líquida, delineamos um percurso por conceitos, ideias e pensamentos de diversos autores, que se demonstraram relevantes para dar sustentação teórica e, inevitavelmente, um quê de solidez ao texto. Foi inevitável descortinar o século XX e a relação entre os conceitos de Modernidade, Modernismo e Modernização, antes de focar no breve século XXI, tão incipiente, quanto intenso e original e que reúne os principais elementos da Modernidade Líquida. Do mesmo modo, visto que as tendências literárias e transformações reconhecidas no gênero romance do presente século encontram suas raízes e origens no período predecessor, não havendo um marco, uma ruptura, uma fissura que separe escolas, gerações ou correntes, optou-se por envolver capítulos destinados ao século XX e XXI, quando o tema focal não envolvia mais a modernidade por si só, seja ela líquida ou sólida, mas a produção literária brasileira. Ainda assim, por mais coerente que nos pareça, faz-se necessário esclarecer que Bauman é muito mais que isso. Vai muito além da cronologia dos anos. Como diria Leonidas Donkis, “O tempo histórico da sociologia de Bauman não é linear, mas pontilhista”.⁴⁸⁷

O estudo permitiu uma série de correlações entre a Modernidade Líquida, no que diz respeito principalmente ao comportamento humano, sentimentos, sensações, medos e os aspectos apontados como recorrentes nos romances publicados neste início de século e, a posteriori, entre a Modernidade Líquida e o romance *Sinfonia em branco*. Neste caso, direcionado ao enredo, personagens, temática, forma narrativa, etc. Na primeira parte, quando Schollhammer, Beatriz Resende, Eurídice Figueiredo, Regina Dalcastagnè e Marisa Lajolo pontuam suas considerações sobre o que enxergam na literatura

⁴⁸⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 10.

brasileira da atualidade, a percepção era de que havia múltiplas semelhanças entre a vida líquida, o medo líquido, o amor líquido, o mal-estar da humanidade, a individualização e tantos outros conceitos que fazem parte da sociologia de Bauman para retratar a pós-modernidade e as mais evidentes tendências vistas hoje. E isso inclui a urbanização dos cenários, o novo realismo, o intimismo, o mergulho interior, aspectos autoficcionais, solidão, memórias e introspecção. Como resultado, identificamos mais semelhanças, que disparidades.

À medida que avançamos e buscamos promover as correlações com os pensamentos de Bauman e o romance específico de Adriana Lisboa – *Sinfonia em branco*, diferente da leitura anterior, mais ampla e repleta de aproximações, encontramos tanto contrastes quanto similaridades. O medo das personagens não representa o mal-estar da humanidade retratado por Bauman ou o que Jean Paul Sartre chamou de “náusea”,⁴⁸⁸ mas existe, está presente nas entranhas da estória, no sentimento dos personagens. Na verdade, a realidade brutal de Adriana é dentro de casa. O binômio espaço-tempo de *Sinfonia em branco* encontra-se distante do nosso tempo líquido. Todavia, ao abordar relações afetivas voláteis, a busca incessante pela felicidade, o hedonismo, possibilitamos maior aproximação.

Enquanto Adriana autora é nitidamente cidadã do mundo, seu romance *Sinfonia em branco* enquadra-se em outro ritmo, que não o do mundo líquido. A narrativa progride sem urgência, sem sinal de apressamento. E isso fica evidente em cada página desta obra primorosa e leve que consegue a proeza de tratar de assuntos complexos como é o caso do incesto, sem perder a riqueza de detalhes, o pormenor, a expressão dos personagens e, principalmente, seus múltiplos sentimentos que vão se revelando, como segredos, ao longo das cenas do romance. A capacidade de conquistar a atenção do leitor, que vive a ansiedade do dia a dia nas grandes metrópoles, aprisionado pelo tempo cronológico, convivendo com estresse, inúmeras preocupações e bombardeado com informações em demasia, causa-nos surpresa e admiração. Um livro silencioso e ritmado delicadamente, publicado no século XXI, para um público que inevitavelmente experimenta as mazelas retratadas por Bauman na Modernidade Líquida, que só enxerga o hoje, o agora, que tem pressa e não tem tempo.

⁴⁸⁸ MENDONÇA, Marcelo Sobrinho. Análise de “A Náusea”, de Jean Paul Sartre. *Mundo dos Filósofos*, 1997-2011. Disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/analise-obra-a-nausea-jean-paul-sartre.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Creio que se ao invés de optarmos por *Sinfonia em branco*, selecionássemos outro romance de Adriana, como por exemplo *Azul corvo* (2010) ou *Rakushisha* (2009), ou mesmo obras literárias de outros escritores que, como Adriana, estão em franca produção no atual momento em que nos encontramos, cito: *Nove noites* de Bernardo Carvalho (2002), *Ponciá Vivencio* (2003) de Conceição Evaristo, *A chave de casa* (2007) de Tatiana Salem Levy, *Passageiros do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, *Diário da queda* (2011) de Michel Laub e *Mar azul* (2012) de Paloma Vidal, muito provavelmente encontraríamos uma gama mais variada de pontos convergentes com o mundo atual retratado por Bauman, seja em termos de narrativa, personagens, enredo, espaço e tempo. Entretanto, o óbvio não atraiu; não interessou, nem tampouco causou curiosidade maior, como sucedido com o romance foco desta dissertação.

E quanto ao futuro? O que esperar do amanhã, tão próximo do hoje e envolto de incertezas e inseguranças que desorientam e causam desconforto constante na sociedade capitalista na qual estamos inseridos? Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, autores da obra *A cultura-mundo*, explicam no livro “a gênese e os impasses decorrentes do capitalismo cultural – um reflexo das novas tecnologias, do capitalismo globalizado, do individualismo e do consumismo [...]”⁴⁸⁹ que, segundo eles, tanto para o bem, como para o mal, colocam o cidadão contemporâneo “diante de si mesmo, sem rede de proteção, obrigado a criar a si próprio”.⁴⁹⁰ Assim como Bauman, sua visão de futuro consegue ser mais otimista que desencantadora quando afirmam que

[...] é preciso preservar os benefícios e corrigir distorções de uma era tecnicizante que viu grassar a padronização estética, as celebridades vazias, o desencanto da vida intelectual. Surgem a sensibilidade ecológica, o despertar das sabedorias e das religiosidades, o desejo de dar um objetivo à existência, o investimento em novas formas de solidariedade, voluntariado. Sinais que revelam a expectativa, o intuito de uma vida menos

⁴⁸⁹ Texto extraído da contracapa do livro *A cultura-mundo*: resposta a uma sociedade desorientada, de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo*: resposta a uma sociedade desorientada. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013).

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 2013.

esfacelada, menos dilacerada, de uma vida mais harmoniosa e equilibrada.⁴⁹¹

Em sua mais atual publicação (2013) intitulada *Cegueira moral – A perda da sensibilidade na modernidade líquida*, o sociólogo polonês que, segundo Leonidas Donskis, é “dono de uma sociologia da “imaginação, dos sentimentos, das relações humanas – amor, amizade, indiferença insensibilidade – e da experiência íntima”,⁴⁹² é entrevistado sobre o mal à nossa volta, ocasião em que revela que tudo é permeado pela ambivalência e não se consentem dilemas. Mas engana-se quem acredite que a obra tenha uma conotação deveras cética ou derrotista. Ela nos aponta, outrossim, “para uma possibilidade de redescoberta de um sentido de pertencimento, uma alternativa viável à fragmentação e à consequente insensibilização dos homens na modernidade líquida”.⁴⁹³ Contudo, não sonhemos! – nos sugerem os autores de *A cultura-mundo*. Para eles, “jamais redescobriremos o mundo das certezas e dos equilíbrios anteriores. O futuro que se desenha, quaisquer que sejam os arranjos que se produzirem, não escapará ao crescente reino da incerteza”.⁴⁹⁴

Concluindo, o estudo sobre Zygmunt Bauman ou possíveis novas aproximações entre a sociologia e a literatura não se encerra neste ponto. Pelo contrário, novas e diferentes possibilidades de pesquisa apresentam-se como instigantes, podendo constituir, por que não, uma ampliação futura do presente estudo desenvolvida por estudiosos de literatura e de outras áreas, com variadas e novas perspectivas. Todavia, não se pode deixar de mencionar que talvez num futuro não distante, as ideias de Bauman sejam outras ou já não mais se sustentem com os conceitos largamente disseminados e compreendidos hoje. Somos nós, passageiros da Modernidade Líquida que estaremos desenhando o cenário, escrevendo o roteiro, à medida que evoluímos e nos permitimos vivenciar o que o mundo de hoje nos apresenta em termos de múltiplas oportunidades e riscos de todas as espécies. Talvez, conforme Bauman se mantenha produzindo, com o olhar atento aos passos e comportamentos do homem pós-moderno, venha a identificar menos fluidez, medo e desassossego ou novos motivos para sentirmos a mesma insegurança. Novos valores e recompensas podem vir a tornarem-se

⁴⁹¹ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo* (2013, p. 195).

⁴⁹² BAUMAN, Zygmunt. *Cegueira moral* (2014, p. 7).

⁴⁹³ Texto extraído da solapa do livro *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida* (BAUMAN, Zygmunt. *Cegueira moral* (2014))

⁴⁹⁴ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo* (2013, p. 196).

fundamentais na nossa vida. Certamente mais progresso e desenvolvimento, com um consumo mais consciente ou envolto de pior e maior ansiedade por ser feliz através das compras. Muito provavelmente novas manifestações de estilos e formas de expressão surgirão na literatura brasileira, rompendo barreiras, recriando padrões ou unindo-se harmonicamente aos já existentes. Provavelmente, nos surpreenderemos com Monteiro Lobato: “Uma coisa me espanta: que haja ainda, nesses nossos atropelados dias modernos, quem escreva romances! E quem os leia!”⁴⁹⁵ Por fim, independente das previsões, das evidências de Bauman – que neste estudo buscamos aproximar do mundo literário – e da forma como andar­á o mundo à nossa volta, *Sinfonia em branco* perpetuar-se-á como um belo romance. Atemporal e daqueles capazes de eternizarem-se na nossa biblioteca, na nossa memória.

⁴⁹⁵ LOBATO, Monteiro. Marabá. In: _____. Negrinha. São Paulo: Brasiliense, 7. ed., 1956. p. 222-223.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008. p. 17.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALENCAR, Semíramis. Aula 11: Anthony Giddens e estruturalismo social. *Educando o amanhã: reflexões sobre educação e cultura*. 19 abr. 2013. Disponível em: <<http://educandoamanha.blogspot.com.br/2013/04/anthony-giddens-e-o-estruturalismo.html>>. Acesso em: 5 fev. 2016

AQUINO, Vanessa. Gênero da autoficção vira tendência na literatura contemporânea. *Correio Braziliense*, 13 jan. 2014. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/01/13/interna_diversao_arte,407518/genero-da-autoficcao-vira-tendencia-na-literatura-contemporanea.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2016.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 8. ed. São Paulo: Papyrus, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre modernidade*. Tradução Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Bauman sobre Bauman*. Entrevistador: Keith Tester. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *Identidade*. Entrevistador: Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. Lojas são alívio a curto prazo. *Revista Mente e Cérebro*, out. 2013. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/-lojas_vendem_alivio__a_curto_prazo-.html>. Acesso em: 10 fev. 2016.

_____. Medo e modernidade líquida. *Revista Mente e Cérebro*, ano XXI, n. 261, p. 38-45, out. 2014.

_____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Vida líquida*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Vigilância líquida*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BEAUREPAIRE, Luiz Guilherme. Sinfonia em branco [Resenha]. *Bons livros para ler*, 12 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.bonslivrosparaler.com.br/drama/sinfonia-em-branco/>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Entrevista – Zygmunt Bauman: A aflição de uma vida líquida. *Revista Filosofia Ciência & Vida*, [ago. 2014]. Disponível em: <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/58/artigo214649-1.asp>>. Acesso em 5 fev. 2016.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Tradução Manuel Loureiro. Ed. Vega, 1995. Coleção Comunicação e Linguagens.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1997. v. I.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. da USP; Itatiaia, 1975. v. II.

_____. *Literatura e sociedade*: 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Das origens ao romantismo: presença da literatura brasileira I*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971.

CARDOSO, Marília Rothier. Mil e uma voltas do enredo. Disponível em: <www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/index/html>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. 2005.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

CASADEI, Eliza Bachega. Muito além do líquido: modernidade, ideologia e cultura na obra de Zygmunt Bauman. *Revista Espaço Acadêmico*, ano IX, n. 102, nov. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/7662/4808>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

CEDRO, Marcelo. A modernidade em Marx e em Weber. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 12., 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2005.

CLARICE Lispector era uma mulher insolúvel, dizia Paulo Francis. *Livraria da Folha*, 3 dez. 2009. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u661341.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CORTÁZAR, Julio. *Capítulo de obra crítica*. Organização de Jaime Alazraki; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.

_____. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DA COSTA, Luciano Bedin. *Estratégias biográficas: biografemas com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller*. 2011.

DACANAL, José Hildebrando; FISCHER, Luis Augusto; WEBER, João Hernesto. *O romance modernista: tradição literária e contexto histórico*. Porto Alegre: Ed. da Universidade (UFRGS), 1990.

DALCASTAGNÈ, Regina. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DU SÉMINAIRE D'ETUDES LUSOPHONES, 2007, Paris. *Actes...* Paris: Université Paris-Sorbonne, 2007. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004, n. 26. Brasília: Ed. de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB), 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DANTAS, Tiago. Bug do milênio. *Mundo Educação*, 2016. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/informatica/bug-milenio.htm>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

DUARTE, Fernando. “Foi um motim de consumidores excluídos”, diz sociólogo Zygmunt Bauman. *Jornal O Globo*, 12 ago. 2011. Disponível

em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/foi-um-motim-de-consumidores-excluidos-diz-sociologo-zygmunt-bauman-2690805>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

FÉLIX, Regina R. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

GALÁN, Lola. Zygmunt Bauman y los tiempos de liquidación. *El País*, 18 enero 2014. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/16/actualidad/1389876142_361606.html>. Acesso em: 5 fev. 2016.

GAMA, Pollyana. A violência nossa de cada dia. *Gazeta de Taubaté*, 13 abr. 2013. Disponível em: <<http://gazetadetaubate.com.br/a-violencia-nossa-de-cada-dia/>>. Acesso em 10 fev. 2016.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2011.

GIDDENS, Antony. *Consequências da modernidade*. Tradução Raul Fixer. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GIRON, Luis Antônio. Zygmunt Bauman: "Vivemos o fim do futuro". *Revista Época*, 19 fev. 2014. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução Ana Maria Bernardo et al. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa. Entrevista com Adriana Lisboa. *IstoÉ Gente*, 2010. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/580/artigo189292-1.htm>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

JOSÉ, Emiliano. O stalinismo e sua trágica herança. *Socialismo e liberdade*, 1º fev. 2009. Disponível em: <<http://mns1975.blogspot.com.br/2009/02/o-stalinismo-e-sua-tragica-heranca.html>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

KONDER, Leandro. A narrativa em Lukács e em Benjamin. *Semear*, n. 7. Disponível em: <http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_22.html>. Acesso em: 9 fev. 2016.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LISBOA, Adriana. *Azul Corvo*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2010

_____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014

_____. *Sinfonia em branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2013.

LOBATO, Monteiro. Marabá. In: _____. *Negrinha*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MACIEL, Nahima. Azul corvo narra o encontro de uma adolescente e um ex-guerrilheiro nos EUA. *Correio Braziliense*, 31 out. 2010. Disponível em: <http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/10/31/interna_diversao_arte,220736/index.shtml>. Acesso em: 5 fev. 2016.

MELLO, Ramon. Adriana Lisboa, simplicidade e disciplina. *Saraiva Conteúdo*, 25 set. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10122>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

MELLO, Renato de. O silêncio faz sentido. In: SIMPÓSIO NACIONAL E SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 11.; 1., 2006, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: UFU, 2006. p. 2588-2594. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_146.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2016.

MENDONÇA, Marcelo Sobrinho. Análise de “A Náusea”, de Jean Paul Sartre. *Mundo dos Filósofos*, 1997-2011. Disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/analise-obra-a-nausea-jean-paul-sartre.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. Companhia das Letras, 1998.

MONTEIRO, Karla. Zigmunt Bauman: “Estamos constantemente correndo atrás. O que ninguém sabe é correndo atrás de quê”. *Jornal Extra*, 26 abr. 2009. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/zigmunt-bauman-estamos-constantemente-correndo-atras-que-ninguem-sabe-correndo-atras-de-que-273321.html>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

NEVES, Lígia de Amorim. Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira: perspectivas de rupturas e continuidade. 2013. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2013.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

PRADO, Adriana. Zygmunt Bauman: "Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar". *IstoÉ Independente*, 24 set. 2010. Disponível em: <http://www.istoec.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/102755_VIVEMO S+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR>. Acesso em: 5 fev. 2016.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RODRIGUES, Henrique. Uma narrativa doce e precisa. *Jornal Tribuna da Imprensa*, 2 jun. 2001. Disponível em: <<http://www.henriquerodrigues.net/resenhas>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. São Paulo, 1993.

RUFATTO, Luiz. *As 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura*. Editora Record. 2004.

SANTANA, Ana Lucia. Zygmunt Bauman [Biografia]. InfoEscola, 2006-2016. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/zygmunt-bauman/>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Para uma crítica do realismo traumático. *Revista Solettras*, São Gonçalo, n. 23, 2012. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/3801>>. Acesso em 10 fev. 2016.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, Cristian. Adriana Lisboa [Entrevista]. *Rascunho*, 29 set. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso em: 9 fev. 2016.

SIGNIFICADOS. *Significado de carpe diem*, 2010-2016. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/carpe-diem/>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

SMITH, Dennis. *Zygmunt Bauman: Prophet of Postmodernity*. Cambridge: Polity, 1999.