

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**PÓS-MODERNIDADE E CONDIÇÃO HUMANA
NA NOVÍSSIMA GERAÇÃO DE CONTISTAS GAÚCHOS**

Ítalo Ogliari

Dra. Maria da Glória Bordini

Orientadora

**Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura.**

Data da defesa: 05/01/2007

Instituição depositária:

Biblioteca Central Ir. José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, janeiro de 2007

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
BANCA EXAMINADORA

Dra. Maria da Glória Bordini
(Orientadora – PUCRS)

Aos meus pais, que sempre fizeram de tudo para que eu tivesse uma educação digna, e para minha noiva Luana, que me acompanhou em cada momento deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à professora Maria da Glória Bordini pela excelente orientação, paciência e dedicação em transmitir seu conhecimento àqueles que ainda têm muito a aprender no mundo das letras.

Agradeço, também, ao professor Luiz Antonio de Assis Brasil, que me incentivou a fazer o Mestrado e me ensinou o que é, verdadeiramente, um conto.

Agradeço à professora Maria Luiza Ritzel Remédios, a primeira pessoa a me despertar o interesse pela pós-modernidade.

Agradeço, também, à coordenação do PPGL e à direção da FALE da PUCRS pela atenção dada a mim no decorrer do curso sempre que precisei de algum auxílio.

Agradeço a todos os meus outros professores que aqui não foram citados – seria uma lista consideravelmente grande –, por cada minuto de cada aula em que se preocuparam em ensinar.

E, por fim, agradeço a CAPES, pelo recurso financeiro disponibilizado aos meus estudos.

O segredo da vida está na arte.

Oscar Wilde

RESUMO

O presente estudo seleciona e discute os conceitos relevantes da pós-modernidade sob a perspectiva da situação do homem atual e a representação desse sujeito na novíssima geração de contistas gaúchos. A partir do pensamento social, filosófico e antropológico contemporâneo, de teóricos como Zygmunt Bauman, Christopher Lasch, Krishan Kumar, Stuart Hall, Mike Featherstone, Jean Baudrillard, entre outros, o trabalho analisa as obras *Vidas cegas*, de Marcelo Benvenuti; *Deixe o quarto como está*, de Amílcar Bettega Barbosa; e *Ovelhas que voam se perdem no céu*, de Daniel Pellizzari, verificando como se configura a condição humana pós-moderna nessa literatura, e salienta, nela, a revalorização das estéticas do absurdo e do grotesco, assim como o valor dado à crueldade existente nessa escrita.

PALAVRAS-CHAVE

Pós-modernidade; condição humana; contistas gaúchos; novíssima geração.

ABSTRACT

The present work selects the most relevant concepts of postmodernity under the perspective of the conditions of contemporary man and discusses how this individual is represented by the latest generation of sul-rio-grandense short story writers. From the social, philosophical and anthropological thought, of authors like Zygmunt Bauman, Christopher Lasch, Krishan Kumar, Stuart Hall, Mike Featherstone, Jean Baudrillard, the work analyzes *Vidas Cegas*, by Marcelo Benvenuti; *Deixe o quarto como está*, by Amílcar Bettega Barbosa; and *Ovelhas que voam se perdem no céu*, by Daniel Pellizzari, looking to verify how postmodern human condition is portrayed in these literature, giving emphasis to the return of nonsense and grotesque aesthetics and to the value granted to cruelty in these texts.

KEY WORDS

Postmodernity, human condition, sul-rio-grandense shot story writers, latest generation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 DEFININDO O CONTO: DE POE À PÓS-MODERNIDADE	12
2 PÓS-MODERNIDADE: O TEMPO CONTEMPORÂNEO	23
3 A CONDIÇÃO HUMANA NA PÓS-MODERNIDADE	31
4 <i>VIDAS CEGAS</i>: UMA BUSCA DESORIENTADA POR RESPOSTAS IMPOSSÍVEIS	47
5 <i>OVELHAS QUE VOAM SE PERDEM NO CÉU</i>: SOLIDÃO, ABANDONO E DECADÊNCIA	66
6 <i>DEIXE O QUARTO COMO ESTÁ</i>: PASSIVIDADE E CONFORMISMO....	82
7 LEITORES DE KAFKA E OUTROS ABSURDOS: RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS PÓS-MODERNAS	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente.

Chico Buarque

A literatura se transforma, se modifica temática e esteticamente, respondendo às mudanças do pensamento do homem e da condição humana de um determinado período. O modo de perceber o mundo, a existência, o relacionamento com o outro, a ética e a moralidade de uma determinada época traduzem-se, também, em arte literária.

É comum, hoje, a discussão sobre o que é a pós-modernidade e, principalmente, sobre os problemas do homem contemporâneo. A velocidade das mudanças econômicas, culturais, tecnológicas e do cotidiano implica uma experiência na qual o mundo é vivido como assustador, incerto e incontrolável, o que desencadeia no indivíduo sua tão comentada crise identitária, subjetividade fragmentada ou narcisismo exacerbado. Tais aspectos fazem com que esse sujeito se apresente frágil e solitário. Suas aflições e falta de perspectiva marcam-lhe o cotidiano por uma angustiante sensação de viver meramente em estado de sobrevivência.

O momento atual da literatura no Rio Grande do Sul reage a tais mudanças, na área do conto, por um afloramento de autores, em geral oriundos das oficinas de criação literária, como a ministrada por Luiz Antonio de Assis Brasil, na PUCRS, desde 1985, e da *Internet*, onde esses novos escritores começaram produzir e a mostrar seus trabalhos, na década de 90, por meio de *blogs*, como o *CardosOnline*, e outras formas eletrônicas, originando textos de rápida leitura, geralmente agressivos e impactantes e que, atualmente, ganham espaço em editoras de renome e considerações favoráveis pela crítica. Mesmo

imperceptivelmente, esses autores abandonam alguns modelos passados, como o de pôr em xeque a História brasileira ou sulina, dando lugar a pequenos fatos da vida cotidiana e à problemática do indivíduo que nela transita, assim como a reelaboração – que se pode avaliar transtextualmente e compreender a partir das teorias contemporâneas – de estéticas e pensamento de seus antecessores.

Nesse quadro, o presente trabalho tem como objetivo verificar, com base em teóricos como Christopher Lasch, Zygmunt Bauman, Mike Featherstone, Krishan Kumar, Stuart Hall, Jean Baudrillard, entre outros, como se configura a condição humana em tempos de pós-modernidade no universo ficcional de três obras dessa novíssima contística gaúcha. Observa nelas como a contemporaneidade, a vida, a sociedade e a própria existência são pensadas e representadas pelo narrador e por suas personagens, podendo, dessa forma, mapear suas principais temáticas a ponto de compreender, também, a clara revalorização de estéticas como a do absurdo e a do grotesco, assim como o valor dado à crueldade existente nessa literatura.

As obras a serem analisadas – que representam e compõem um grupo maior dessa geração, publicada a partir de 2000, equivalente nas formas compositivas e temáticas –, são: *Vidas cegas*, de Marcelo Benvenuti, um dos idealizadores do projeto independente Edições K, ainda em ativa produção em meio eletrônico; *Ovelhas que voam se perdem no céu*, de Daniel Pellizzari, idealizador e criador da editora Livros do Mal, um dos primeiros escritores brasileiros a utilizar-se da *Internet* como forma de publicação; e *Deixe o quarto como está*, de Amílcar Bettega Barbosa, vencedor do Prêmio Açorianos de Literatura, em 1995, e do Prêmio Portugal Telecom, em 2005.

É possível lembrar ainda de outros autores que fazem parte dessa geração, como Daniel Galera, também editor e criador da Livros do Mal, autor de *Dentes grudados*, *Até o dia em que o cão morreu* – ambos livros de contos – e do romance *Mãos de cavalo*, pela Companhia das Letras; Paulo Scott, igualmente em plena atividade literária em diversas revistas virtuais, autor de, entre poesia e romance, do livro de contos *Ainda orangotangos*, pela editora de Pellizzari e Galera, obra de temática violenta e texto veloz, como a maioria de seus colegas; ou de Clara Averbuck, que, da mesma forma, começou sua trajetória literária no universo virtual. Publicou, além de duas novelas de temática *pop* e de conflitos superficiais, envolvendo drogas, sexo e vida noturna, o livro de narrativas curtas intitulado

Das coisas esquecidas atrás da estante, com textos retirados de seu *blog* e de um antigo *site*, além de escritos inéditos.

Para que seja possível a realização do estudo, parte-se, em primeiro lugar, de um capítulo dedicado à narrativa curta, chamado “Definindo o conto: de Poe à pós-modernidade”, pela necessidade de compreendê-la melhor, conceituá-la e definir os termos técnicos do gênero, que são imprescindíveis para a análise dos textos.

Após a teorização do conto, apresenta-se um segundo capítulo chamado “Pós-modernidade: o tempo contemporâneo”, tratando do conceito de pós-modernidade – como surgiu, suas causas e conseqüências –, para que se possa, numa terceira parte, com o título “A condição humana na pós-modernidade” adentrar-se especificamente na constituição do indivíduo pós-moderno, com elementos relevantes para compreender sua representação nas três obras a serem analisadas.

A seguir, parte-se para o estudo de cada uma das obras individualmente, elaborando três novos capítulos: o de número quatro, “*Vidas cegas: uma busca desorientada por respostas impossíveis*”; o de número cinco, “*Ovelhas que voam se perdem no céu: solidão, abandono e decadência*”; e o de número seis, “*Deixe o quarto como está: desistência e conformismo*”.

Um sétimo capítulo, chamado “Leitores de Kafka e outros absurdos: relações transtextuais pós-modernas” torna-se necessário antes das considerações finais do trabalho, averiguando, com base no que se verificou em cada obra, o porquê da valorização da crueldade, da decadência, da maldade e das estéticas do absurdo e do grotesco, presentes de forma evidente nesta geração, podendo, com isso, concluir o estudo e apontar uma possível direção a essa contística.

Para a crítica da literatura sul-rio-grandense, é legítimo que se aprofunde a discussão sobre a produção dessa chamada novíssima geração de contistas gaúchos, analisando como a condição humana de seu tempo está nela representada, visto que os estudos na área, pelo viés do pensamento pós-moderno, ainda são escassos devido à atualidade do tema. Acredita-se, dedutiva e hipoteticamente, que tais contos apresentam configurações peculiares, devido à agilidade e liquidez de sua contemporaneidade, no que diz respeito à possibilidade de representação do homem atual – seu modo de ser, angústias e valores.

1 DEFININDO O CONTO: DE POE À PÓS-MODERNIDADE

Na minha opinião, o conto é o gênero literário mais moderno e que tem a maior vitalidade. Por um lado porque – sabe-se – o homem e a mulher jamais deixam de contar o que lhes aconteceu. Por outro porque, por mais cansativa que seja a vida humana, as pessoas sempre terão – nessa época e nas próximas – cinco ou dez minutos para saborear um conto bem escrito. Como é um gênero que terá assegurado o seu porvir – costume brincar – ao menos enquanto as pessoas tiverem abajures na cabeceira da cama, forem ao banheiro ou viajarem de ônibus.

Mempo Giardinelli

Há sempre um certo desentendimento entre escritores, críticos e teóricos quando se pretende definir o que realmente é um conto. Machado de Assis, por exemplo, já falou do conto, dizendo que é um gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade. Outros autores também destacaram a dificuldade de explicá-lo, como Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, em que se refere a “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”¹. Ainda, no mesmo ensaio, Cortázar, sobre a definição do conto, comenta:

Se não tivermos uma idéia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada.²

Mempo Giardinelli, em compensação, em sua obra *Assim se escreve um conto*, descreve o gênero como algo indefinível. A identificação do conto, suas existentes ou

¹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147.

² *Ibidem*, p. 147.

negadas leis, seus territórios e ressonâncias são, para Mempo, a própria história dessa espécie de narrativa, ou seja, “o longo percurso que começa com as fábulas que o escravo Esopo contava, que é útil relembrar, rapidamente, como conhecimento elementar para aqueles que amam este gênero”³.

Segundo Giardinelli, noutras culturas, como na China, na Índia e na Pérsia, esse gênero também prosperou em forma de fábulas, ensinamentos, lições de vida, etc. É curioso perceber, de acordo com Mempo, que a riqueza da contística caracterizada como breve, facilmente memorizável e reproduzível, existiu tanto na intenção satírica, na discussão moral e religiosa quanto na crítica social.

A Idade Média e o Renascimento, para Giardinelli, foram marcados pela importância do conto; porém, não como um produto ocidental e muito menos cristão, como se pode pensar, mas pela contística que se inicia na Espanha com *O Conde Lucanor*, de Dom Juan Manuel; na Itália, com o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio; na Inglaterra, com *Os contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer; assim como com os relatos das *1001 noites*. São todos escritos do século XIV, que adotaram a fórmula da linguagem popular e acessível. Durante o Renascimento, segundo Giardinelli,

essas formas literárias continuaram se afirmando com obras de enorme popularidade como o *Heptameron* (da francesa Marguerite de Navarre, século XVI), e especialmente por Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) com suas *Novelas exemplares* [...] Também são desse período *Os contos de Oca, minha mãe*, de Charles Perrault (século XVII), e a vasta obra de Jean de la Fontaine (1621-1695), que foi autor não só de célebres fábulas mas também de contos e romances curtos, baseando seu trabalho em Esopo, Fedro e textos orientais em voga na época.⁴

É válido lembrar, igualmente, os textos de Jakob e Wilhelm Grimm, transcrições de contos populares, escritos entre 1785 a 1859, e do romântico E. T. A. Hoffman (1776-1822), famosos pelo uso magistral do fantástico e do aterrorizante.

O conto, então mais conhecido como uma modalidade narrativa popular, de intenção satírica, moral, religiosa ou crítica, consagra-se como entidade literária entre os anos de 1829 e 1832, surgindo, na França, com Mérimée e Balzac, e nos Estados Unidos,

³ GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 18-19.

com Hawthorne e com Poe. Mas é Edgar Allan Poe o único a escrever uma considerável série de narrativas que vêm a significar um impulso definitivo no gênero em seu país e no mundo, aperfeiçoando formas que se mantêm até o momento atual. É o pioneiro no inventário das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo. Compreende que sua eficácia depende de sua “intensidade como acontecimento puro”, desprezando os comentários e descrições acessórios, diálogos marginais e considerações posteriores, que são toleráveis dentro do corpo de um romance, mas que destroem a estrutura da narrativa curta. É o primeiro a pôr limites para o conto, a propor “regras” com sua teoria da unidade de efeito. Concentra-se em estudar-lhe a extensão e a reação que causa ao leitor, a qual rotulou como *efeito*, dizendo que em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é o ponto de maior importância.

Na obra *Review of twice-told tales*, escrita em 1842, Poe destaca a indispensabilidade da leitura em uma só sentada. Se o leitor abandonar a leitura antes do término, o conto não está funcionando, há problemas. O autor deve ter, para sua construção, um perfeito domínio sobre o que será narrado e sobre a técnica narrativa que usará. Quanto à extensão, segundo Poe, o autor deve conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeito. Tudo que se escrever em um conto deve ter uma função. Nada pode ser gratuito ou dispensável.

Poe retoma mais tarde, em 1846, sua teoria do conto, com *The philosophy of composition*. Trata ainda da *unidade de efeito* ou da *unidade de impressão*, onde se refere à reação que o conto pretende causar ao seu leitor. Destina várias questões ao autor – aterrorizar? encantar? enganar? – para que esse possa escolhê-las ao escrever sua narrativa. Tendo seu objetivo em vista, o autor deve trabalhar para “fisgar” o leitor.

Tchekhov compartilha do pensamento de Poe sob a questão da brevidade, de o conto ser compacto, sendo necessário causar um efeito, ou o que chama de *impressão total* no leitor. Desenvolveu, também, uma nova “fórmula” para a narrativa curta: “um mínimo de enredo e o máximo de emoção”. As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, que predominavam entre os praticantes do gênero, foram, de certa forma, modificadas por ele, que preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos. Com uma visão de mundo ora humorística, ora poética, ora dramática, Tchekhov captou momentos ocasionais da realidade, fatias de vida, pequenos flagrantes do

cotidiano e estados de espírito do homem comum, transformando uma série de incidentes laterais e aparentemente insignificantes da existência individual em representações perfeitas do destino humano.

Da mesma forma, tratando das mesmas questões, afirma Brander Matthews, no ensaio *The philosophy of the short story*, que “um verdadeiro conto difere do romance devido à sua unidade de impressão”⁵. Seus elementos devem todos se orientar nesse sentido. O romance, por exemplo, não exige tanto rigor.

Ainda sobre as idéias de Poe, Mário Lancelotti, em sua obra *De Poe a Kafka: para uma teoria del cuento*⁶, diz que o conto é a operação estrita do olho: atenção no estado puro. O menor desvio põe em perigo o incidente, que é o acontecimento e o efeito, salientando a necessidade de um alto nível de atenção que o gênero exige para sua leitura.

Julio Cortázar resume o conceito de Poe, chamando o conto de uma verdadeira máquina de criar interesse. Aquilo que ocorre num conto, para Cortázar, deve ser *intenso*, entendendo-se *intensidade* como o palpitar da substância da narrativa, um núcleo animado inseparável e decisivo, em torno do qual orbitam os demais elementos, e diz: “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”⁷.

Ao tratar também da intensidade e da tensão do conto, Mempo Giardinelli afirma, baseando-se em Mastrângelo, que tal unidade funcional tem dois fins primordiais: o de canalizar e dirigir o interesse ou a emoção à mente do leitor e o de concentrar esse interesse ou emoção no final do acontecimento narrado, fazendo-o explodir ou desvanecer-se tão radical e oportunamente, que o próprio leitor arremate o conto, sem aviso prévio e sem a presença do contista.

Imbert, em *Teoria y técnica del cuento*, apresenta, da mesma forma, uma concepção do gênero relacionada à intensidade e à tensão, afirmando que:

A concepção de um conto implica um “esquema dinâmico de sentido”. A mente do contista parte de uma idéia problemática em busca de soluções imaginativas. E esse rápido esquema intuitivo se reforça porque o contista está convidando a personagens que também saltam de uma tensão a uma imediata distensão. Os impulsos de curto alcance na criação

⁵ MATTHEWS, Brander. The philosophy of the short story. In: MAY, Charles E. (Ed.). *The new short story theories*. Athens: Ohio University, 1994. p. 73: “A true short-story differs from the Novel in its unity of impression”.

⁶ LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para uma teoria del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

⁷ CORTÁZAR, Julio. Op. cit. nota 1, p. 148.

do conto imitam os impulsos espontâneos e espasmódicos da vida [...] No conto, a fantasia convida ao leitor a se aventurar em uma ação possível.⁸

Assim como o romance se relaciona ao filme, à novela, agindo por acumulação, tendo um desenvolvimento de elementos parciais, para Cortázar o conto é como uma fotografia. De acordo com alguns fotógrafos, sua arte se apresenta como um paradoxo, que Cortázar considera também próprio do conto:

O de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla.⁹

O conto carrega um significado próprio, como unidade autônoma, mas ultrapassa esse significado quando rompe com seus próprios limites “com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e miserável história que conta”¹⁰.

Adentrando reflexivamente na posição de Cortázar, tem-se uma outra definição do que é um conto na visão de Hemingway, em sua *teoria do iceberg*. Para o escritor americano, se o livro está escrito com carga suficiente de verdade, o escritor deve omitir partes dessa verdade, que, mesmo ocultada no interior do texto, é capaz de cooptar seu leitor de maneira convincente e segura. O não-dito prevalece sobre o dito, o sugerido ganha estatuto de fato consumado:

O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água¹¹.

⁸ ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979. p. 34: “La concepción de un cuento implica un “esquema dinámico de sentido”. La mente del cuentista parte de una idea problemática en busca de soluciones imaginativas. Y ese rápido esquema intuitivo si refuerza porque el cuentista está inventando a personajes que también saltan de una tensión a una inmediata distención. Los impulsos de corto alcance en la creación del cuento remedan los impulsos espontâneos y espasmódicos de la vida [...] En el cuento, la fantasia invita al lector a aventurarse en una acción posible”.

⁹ CORTÁZAR, Julio. Op. cit. nota 1, p. 124.

¹⁰ Ibidem, p. 151- 152.

¹¹ HEMINGWAY apud MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. *Veredas*, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: <www.veredas.art.br>. Acessado em 26/10/2006.

Chega-se, aqui, ao ponto em que se tornam recíprocos esses dois últimos argumentos. O conto é aquela obra que carrega mais de uma história: uma, a aparente, a que está aos olhos de todos; a outra – ou outras – está por trás, nas entrelinhas: o que se pode chamar de subtexto. Esse último requer, muitas vezes, uma considerável bagagem literária para ser alcançado. É o que se pode rotular como enigma ou estranhamento – aquilo que faz o leitor, logo após a leitura, intrigar-se, tendo a necessidade, ou mesmo a vontade de reler o texto, pois ele compreende a história aparente, porém, finda-a com certo incômodo por saber que há algo nela que está ali e não foi percebido, desvendado, e que não se trata de uma alegoria, mas de uma história oculta.

O escritor argentino Ricardo Piglia, num ensaio chamado “Tese sobre o conto”, em seu livro *O laboratório do escritor*, absorve os ensinamentos daqueles que o precederam, trabalhando diretamente com o que se esconde por trás da história aparente. Sua teoria caminha junto com a *teoria do iceberg*, de Hemingway: a verdadeira história está oculta no conto.

Piglia inicia sua exposição usando uma das anotações deixada por Tchecov: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao Cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida”. Aí está, para Ricardo Piglia, a primeira tese, a de que “um conto conta sempre duas histórias”¹², pois há algo por trás dessa história aparentemente simples. Foge ao convencional. Se o homem tivesse perdido um milhão, seria cabível, devido a um desespero, o suicídio, mas não se teria um conto, e sim, uma fatalidade. Se no lugar do suicídio, o homem fosse atropelado na saída do cassino, haveria um final-surpresa, e não estranho, apenas uma outra fatalidade, uma notícia de jornal.

Piglia afirma que o conto narra, em primeiro plano, o que passa a chamar de *história aparente*, ocultando, em seu interior, a *história cifrada*. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”¹³.

Segundo Piglia, o conto é uma obra que abandona o final surpreendente e a estrutura fechada. A tensão entre as duas histórias nunca é resolvida. Conta-se a história secreta de modo cada vez mais disfarçado, fundindo-se ela com a *história aparente*. O mais

¹² PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37.

¹³ *Ibidem*, p. 37.

importante não se conta. A história secreta – o subtexto – constrói-se com o que não se diz, com o subentendido.

Em *Assim se escreve um conto*, de Mempo Giardinelli, é possível se encontrar definições como: o conto é uma breve série de incidentes, de ciclo acabado e perfeito como um círculo, de incidentes reunidos numa única e ininterrupta ilação, sem grandes intervalos de tempo e espaço e arrematados por um final imprevisto e natural; ou, também, numa outra definição, simplesmente como uma narrativa de curta duração, de um só assunto, com um número reduzido de personagens e que é capaz de criar uma situação condensada e completa.

No Brasil, alguns estudiosos também colaboraram de forma significativa para uma teorização mais precisa do conto. Na década de 50, um dos primeiros a dedicar-se ao estudo da narrativa curta foi Herman Lima, em *Variações sobre o conto* (1952), e, logo após, em 1954, Edgar Cavalheiro, com *Evolução do conto brasileiro*. Mais recentemente, o crítico e jornalista gaúcho Antonio Hohlfeldt, em sua obra *Conto brasileiro contemporâneo*, verificou a produção do gênero na literatura brasileira dos anos 40 até os anos 80, mapeando-o e classificando-o em tipos como: o conto rural, o conto alegórico, o conto psicológico, o conto de atmosfera, o conto de costumes e o conto sócio-documental.

No mesmo estudo, Hohlfeldt, ao tratar da maneira como o conto é narrado, afirma:

temporariamente falando, pois, o conto é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente. A narrativa poderá situar-se num presente, mas sempre referida a um passado, a uma ação já ocorrida, ainda que suas conseqüências possam vir projetar-se no futuro, como ocorre especialmente com o conto contemporâneo¹⁴.

No Rio Grande do Sul, Gilda Neves da Silva Bittencourt publicou, em 1999, *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*, tese defendida em 1993, em seu doutoramento na USP. Neste trabalho, Gilda Bittencourt analisa doze obras de onze contistas gaúchos da década de 70, focalizando seu estudo em distintos aspectos, como a manifestação cultural de um determinado período com suas implicações sociais e históricas,

¹⁴ HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 18.

ligando-se à investigação mais profunda da dicotomia autor/narrador na construção do universo ficcional.

Da mesma forma, também como fruto dos seus estudos acadêmicos, Charles Kiefer, escritor, publicou, em 2004, *A poética do conto*, tratando de autores consagrados, como Poe, Cortázar, Borges, entre outros. Na obra, Kiefer detém-se em analisar a perspectiva com que cada um desses nomes lia o outro, numa espécie de sistema em que é possível notar a evolução da narrativa curta até a modernidade.

Outro relevante texto a tratar do conto, e já com o rótulo da pós-modernidade, está na obra do escritor brasileiro Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, em que, baseando-se em Walter Benjamin, trata especificamente da estrutura narrativa do conto pós-moderno e, em menor escala, de suas personagens.

Walter Benjamin, em “O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov”, dedicando-se à narrativa curta desse autor, pertencente a uma fase tardia de sua produção, afirma que, por mais familiar que seja a palavra *narrador*, não é possível dizer que este está presente na sua real atuação, e diz que esse narrador “é alguém já distante de nós e a distanciar-se mais e mais”¹⁵. Para Benjamin, torna-se cada vez mais rara a possibilidade de se encontrar alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento. A hesitação e o embaraço, segundo o filósofo, é freqüente quando se faz ouvir num círculo o desejo de que seja narrada uma história qualquer, como se tivessem tirado de todos um poder aparentemente inato: a capacidade de se trocam, através das palavras, as experiências vividas.

Segundo Walter Benjamin, uma das causas dessa situação é o fato de as experiências terem perdido seu valor, já que a própria experiência, transmitida via oral, a forma primeira do que hoje se considera como conto, é a fonte originária de todas as narrativas. Diz ele que, inicialmente, pode-se considerar a existência de dois principais tipos de narradores: os que viajaram por muitos lugares e os que permaneceram por muito tempo em um único lugar. Para Benjamin, cada um desses conserva algum dos seus predicados mesmo depois de séculos e séculos, desencadeando-se em todas as formas narrativas que se conhecem. Com isso, destacando o valor da experiência vivida por

¹⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER; HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores). p. 63.

alguém e também presenciada como estrutura primordial da narrativa, principalmente a curta, Walter Benjamin afirma que:

o grande narrador terá sempre as suas raízes no povo, em primeiro lugar nas camadas artesanais. Mas assim como essas abrangem os artífices camponeses, marítimos e urbanos, nos mais diversos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, também se graduam muitas vezes os conceitos, nos quais é transmitido o resultado de sua experiência.¹⁶

Para Benjamin, podem-se caracterizar três estágios evolutivos da história do narrador. O primeiro estágio é o do narrador clássico, oral, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. O segundo é o do narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor. E o terceiro é o do narrador como jornalista, ou seja, aquele que pelo narrar só transmite a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora. Benjamin desvaloriza (mas o pós-moderno valoriza) o último narrador. Para Benjamin, a narrativa não deve estar interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. A narrativa é narrativa porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele.

Para Santiago, inspirado na teoria de Benjamin, algumas questões são básicas para se discutir o que ele considera um narrador pós-moderno, como, por exemplo: quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência?

A partir de tais interrogações, sobre quem narra e sobre a autenticidade da coisa narrada, Santiago afirma que:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia,

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 77.

da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante¹⁷.

Para Santiago, a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência. O narrado existe como puro em si. É informação, exterior à vida do narrador:

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.¹⁸

O que se entende por contos que possuam um narrador pós-moderno, para Silviano Santiago, se recobre e se enriquece pelo enigma que cerca a compreensão do olhar humano na civilização contemporânea. Por que se olha? Para que se olha?

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.¹⁹

A ação pós-moderna, de acordo com Santiago, é jovem, inexperiente, exclusiva. As narrativas hoje são quebradas. Sempre recomeçam. As ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las. O que está em jogo, para Silviano Santiago, não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira diferente de considerá-la. De acordo com Santiago “pode-se encará-la com a sabedoria da experiência, ou com a sabedoria da ingenuidade”²⁰.

O olhar humano pós-moderno “é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se

¹⁷ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.38.

¹⁸ *Ibidem*, p. 40.

¹⁹ *Ibidem*, p. 46.

²⁰ *Ibidem*, p. 47.

sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia”²¹. Ele é, de acordo com Santiago, o resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana.

São essas as posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas. Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça.²²

Devido a isso, as personagens do conto pós-moderno, segundo Silviano Santiago, passam a ser atores do grande drama da representação humana. Expressam-se através de ações ensaiadas, produto da arte de representar. Para falar das inúmeras facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno existe: “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial”²³.

²¹ Ibidem, p. 51.

²² Ibidem, p. 52.

²³ Ibidem, p. 52.

2 PÓS-MODERNIDADE: O TEMPO CONTEMPORÂNEO

Pós-modernidade é modernidade sem as esperanças e os sonhos que a tornaram suportável.

Dick Hebdige

No final do século XX, assistiu-se, nas sociedades avançadas, mas também nas emergentes, a um processo desenfreado no avanço das tecnologias de comunicação e de transporte, acelerando-se o tempo e comprimindo-se o espaço, o que ocasionou a globalização econômica e determinou mudanças decisivas no modo de se pensar a sociedade e suas instituições: a pós-modernidade, um momento em que o consumismo exacerbado e a busca por uma vida solidificada tornaram-se leis primordiais. Mas é necessário compreender, antes de tudo, que essa pós-modernidade não é apenas um outro movimento artístico, ou fenômeno político, ou uma fatia de tempo circunscrita a um determinado lugar ou data. É, sim, um momento em que a procura ansiosa por uma identidade comum, rotulável, ganha proporções gigantescas, assim como acontece com o sentido de cultura.

Segundo Mike Featherstone, a cultura de meados do século XX em diante tornou-se descentralizada, apresentando uma ausência de unidade e coerência:

O pós-modernismo não deve ser compreendido simplesmente como uma modificação que se liga a uma época ou a um estágio do capitalismo. Pelo contrário, é preciso dar atenção às mediações entre a economia e a cultura, focalizando as atividades dos especialistas e intermediários culturais e o público cada vez maior (a geração do pós-guerra, a geração do *baby boom*, da explosão da natalidade), consumidor de nova série de bens culturais.¹

¹ FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1997. p. 16-17.

O processo de globalização (grande gerador da pós-modernidade), para Mike Featherstone, sugere duas imagens simultâneas. A primeira pressupõe que a extensão de uma determinada cultura, seu limite, é o globo. Culturas heterogêneas são incorporadas em uma dominante, que cobre o mundo inteiro, conquistando e unificando o espaço global. A segunda imagem aponta para uma abrangência das culturas, justapondo coisas que antes eram mantidas separadas. “As culturas se acumulam umas sobre as outras, se empilham, sem princípios óbvios de organização”², tornando o mundo um lugar em que todos assimilam uma cultura comum. E não apenas a cultura de massa, já desenvolvida e consolidada desde meados do século XX, constitui o que se chama de pós-modernidade, mas um verdadeiro sistema-mundo cultural que acompanha o sistema-mundo político-econômico resultante dessa globalização.

A globalização, para Featherstone, é um processo através do qual o mundo passa, cada vez mais, a ser visto como um só lugar. Pode-se, dessa forma, assinalar a existência de uma cultura global no sentido mais restrito de uma “terceira cultura”, um conjunto de práticas, conhecimentos, convenções e estilos de vida que se desenvolveu de modo a se tornar cada vez mais independente do Estado-Nação. O globo passa a ser um espaço finito, cognoscível e limitado, um campo para o qual todos os Estados-Nações e coletividades são atraídos. Nesse sentido, as mudanças que estão ocorrendo como resultado da atual fase de globalização podem ser compreendidas como suas reações. Partindo dessa premissa, de acordo com Featherstone, é possível se argumentar que a “a globalização produz o pós-modernismo”³.

Para o autor, os principais traços da pós-modernidade podem ser resumidos brevemente como:

um movimento que se afasta das ambições universalísticas das narrativas mestras, em que a ênfase se aplica à totalidade, ao sistema e à unidade, e caminha em direção a uma ênfase no conhecimento local, na fragmentação, no sincretismo, na “alteridade” e na “diferença”. [...] é a dissolução das hierarquias simbólicas que acarretam julgamentos canônicos de gosto e de valor, indo em direção ao colapso populista da distinção entre a alta cultura e a cultura popular.⁴

² Ibidem, p. 21.

³ Ibidem, p. 158.

⁴ Ibidem, p. 69.

Para o teórico Krishan Kumar, antes de qualquer tipo de conceito ou qualquer discussão sobre a pós-modernidade, é necessário que se tenha, como pano de fundo, a modernidade. A pós-modernidade não pode ser entendida como algo desligado da modernidade, mas sim como um fenômeno de código duplo, simultaneamente continuando e se opondo (ou transcendendo) às tendências da modernidade e do modernismo.

Teóricos como os pós-modernos Bauman e Huyssen, segundo Kumar, em sua obra *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*, não consideram a pós-modernidade um novo estágio histórico, mas a culminação da modernidade. É a modernidade tornada consciente de seus princípios e práticas: uma modernidade autoconsciente. E Kumar complementa, afirmando que:

Essa interpretação combina bem com a de pensadores como Agnes Heller, que em geral são hostis às teorias de pós-modernidade. Se o conceito de pós-modernidade tem algum significado, diz ela, não pode se referir a “um novo período que se desenvolve depois da modernidade”. Deve, em vez disso, ser entendido como equivalente “à consciência histórica contemporânea da idade moderna”. “O pós-moderno não é o que se segue após a era moderna, mas o que se segue após o desdobramento da modernidade. Uma vez tenham emergido as principais categorias da modernidade, o tempo histórico diminuiu e começa o trabalho real sobre as possibilidades”.⁵

Com isso, pode-se entender que a pós-modernidade é um conjunto de reflexos da modernidade, um estado de reflexão sobre sua experiência. As fronteiras dos setores da sociedade se dissolvem, resultando não numa totalidade neoprimítiva, mas em uma condição de fragmentação. Se há um setor privilegiado entre os contemporâneos, segundo Kumar, ou pelo menos um discurso privilegiado, parece ser o cultural. Isso sugere que o impulso para a teoria pós-moderna veio inicialmente da esfera cultural, sendo adotado, em seguida, por círculos cada vez mais amplos da vida social, rotulados como pós-modernos.

Para Kumar, a cultura pós-moderna estaria ligada a uma nova forma de sociedade, a sociedade pós-industrial. O pós-moderno seria para o pós-industrial o que a cultura é para a sociedade, referindo-se à valorização do conhecimento de Lyotard. O pós-moderno seria um produto da sociedade pós-industrial:

⁵ KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 187.

O pós-modernismo destaca sociedades multiculturais e multiétnicas. Promove a “política da diferença”. A identidade não é unitária nem essencial, mas fluída e mutável, alimentada por fontes múltiplas e assumindo formas múltiplas (não há distinções tais como “mulher” ou “negro”).⁶

Com essa perspectiva concorda Luis Carlos Fridman, em sua obra *Vertigens pós-modernas*, ao trazer Frederic Jameson à discussão como um “elaborador incansável do conceito de pós-modernismo, que chega a defini-lo como uma revolução cultural no âmbito do próprio modo de produção capitalista”⁷. Fridman completa dizendo que:

Se a modernidade alterou a face do mundo com suas conquistas materiais, tecnológicas, científicas e culturais, algo de abrangência semelhante ocorreu nas últimas décadas, fazendo surgir novos estilos, costumes de vida e formas de organização social.⁸

A experimentação, segundo Kumar, a rejeição do confronto e do consolo do realismo e da arte representativa é a essência do pós-modernismo para Lyotard, filósofo francês que, em sua obra *A condição pós-moderna*, discute a legitimação do saber e o abandono das metanarrativas. Sobre a problemática do primeiro termo, Lyotard diz que “o saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado”⁹. Já as “metanarrativas” ou “narrativas empolgantes”, de que fala o filósofo, são os grandes esquemas histórico-filosóficos de progresso e perfectibilidade criados pela era moderna. Embora as narrativas, que são perspectivas e práticas, sejam diferenciadas por Lyotard de “ciência”, que se interessa pela verdade e por alegações de verdade, não pode haver dúvida de que grande parte do interesse das metanarrativas da modernidade dependia de sua associação à ciência e ao método científico.

A rejeição pós-moderna das grandes narrativas também desvaloriza o passado. O passado, para Kumar, não é mais uma história na qual o sujeito pode se situar, mas algo

⁶ Ibidem, p. 132-133.

⁷ FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas*: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 11.

⁸ Ibidem, p. 11.

⁹ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 5.

basicamente sem sentido. Daí a inutilidade de falar em pós-modernidade como uma era ou período que sucede a modernidade, o que poderia sugerir uma idéia de progresso e de desenvolvimento no registro histórico. Na visão pós-moderna, todos os períodos são iguais: cheios e vazios, interessantes e desinteressantes. O passado em si desapareceu, junto com o senso de passado, ou historicidade e a memória coletiva. “O que toma seu lugar são simulacros, imagens ou representações do passado – mas sem nenhum senso de passado que seja representado”¹⁰.

O mundo pós-moderno, para Kumar, é um mundo de eterno presente, sem origem ou destino, passado ou futuro. Impossível achar seu centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olhá-lo com firmeza e considerá-lo um todo. É um mundo em que tudo é temporário e mutável.

Em um ensaio intitulado “As aporias da arte contemporânea”, na obra *Escolas literárias no Brasil*, organizada por Ivan Junqueira, Affonso Romano de Sant’Anna confirma o que fora dito por Kumar, afirmando que “os pós-modernos não acreditam que a sociedade tem um projeto que a leve a algum lugar. Não pensam a longo prazo. Se a utopia pressupõe uma prospecção em relação ao futuro, a pós-modernidade elimina a idéia de futuro, de prospecção”¹¹.

De acordo com Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, um dos grandes estudiosos dos problemas do homem contemporâneo, seria imprudente negar ou subestimar que o advento da “modernidade fluida” ou “da modernidade líquida” – adjetivos usados para tratar da pós-modernidade –, com seu consumismo exacerbado, produziu uma profunda mudança na condição humana. Ele tenta, assim, compreender-lhe a complexidade e a diversidade.

Numa entrevista à *Folha de São Paulo*, em 19 de outubro de 2003, Bauman diz que:

pós-modernidade é, para mim, modernidade sem ilusões. Diferentemente da sociedade moderna anterior, a que eu chamo de modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de uma longa duração, com a intenção de torná-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser

¹⁰ KUMAR, Krishan. Op. cit. nota 5, p. 155.

¹¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. As aporias da arte contemporânea. In: JUNQUEIRA, Ivan (Org.). *Escolas literárias brasileiras*. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p. 742.

permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência. Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “liquidez” para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracterizam por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “auto-evidentes”¹².

Para Bauman, em *Modernidade e ambivalência*, vive-se, a partir da modernidade – que teve como objetivo ordenar o mundo através da razão e das dualidades entre certo ou errado, bem ou mal, amigo ou inimigo, etc., como propôs, por exemplo, Kant –, num lugar cada vez mais ambivalente, em que ordem e caos confrontam-se de forma paradoxal. A modernidade, sem sucesso, tentou firmar-se nessa solidez que Bauman considera tendo como base a “oposição – mais precisamente, a dicotomia”¹³, e interpretou a condição humana como algo mais “simples” do que realmente é, algo bipolar, mas a pós-modernidade, com sua liquidez, mostra que essa forma dicotômica de tratar o mundo não pode ser admissível.

Para John Frow, em “What was post-modernism?”, na obra *Past the last post: theorizing postcolonialism and post-modernism*, os conceitos de pós-modernidade e de pós-colonialismo, que segundo o autor partilham o mesmo espaço e se movem a partir de problemáticas equivalentes, “são, talvez, mais consistentemente definidos em termos de sua diferença e de sua resistência difícil e ambivalente à modernidade”¹⁴.

A modernidade, para Bauman, ou a modernidade pesada, como ele a considera, era o tempo das grandes fábricas, das grandes máquinas, em que a riqueza e o sucesso se mediam pelo tamanho, pelo volume, pelo espaço territorial conquistado, que era o objetivo supremo: “a aventura e a felicidade, a riqueza e o poder eram conceitos geográficos ou ‘propriedades territoriais’”¹⁵.

¹² BAUMAN, Zygmunt. A sociedade líquida. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 2003. Mais!, p. 5-6.

¹³ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 22.

¹⁴ FROW, John. “What was post-modernism?”. In: ADAM, Ian; TIFFIN, Helen (Eds.). *Past the last post: theorizing post-colonialism and pos-modernism*. Calgary: University of Calgary, 1990. p. 139. “are perhaps most consistently defined in terms of their difference from and their difficult and ambivalent resistance to modernity”.

¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 133.

O tempo congelado na rotina das fábricas, na modernidade pesada, ou na era do *hardware*, como Bauman também a denomina, “imobilizava o capital tão eficientemente quanto o trabalho que este empregava. Tudo isso mudou, no entanto, com o advento do capitalismo de *software* e da modernidade ‘leve’”¹⁶. A grande mudança é a nova irrelevância do espaço que se disfarça de aniquilação do tempo. A quase instantaneidade do tempo do *software*, diz Bauman, desvaloriza o espaço. Para ele:

Na era do *hardware*, da modernidade pesada, que nos termos de Max Weber era também a era da racionalidade instrumental, o tempo era o meio que precisava ser administrado prudentemente para que o retorno de valor, que era o espaço, pudesse ser maximizado; na era do *software*, da modernidade leve, a eficácia do tempo como meio de alcançar valor tende a aproximar-se do infinito, com o efeito paradoxal de nivelar por cima (ou, antes, por baixo) o valor de todas as unidades no campo dos objetivos potenciais.¹⁷

Segundo Bauman, o tempo instantâneo e ausente de substância da modernidade leve é um tempo sem conseqüências, da realização imediata, no ato, mas também é o tempo da exaustão e da falta de interesse: há apenas momentos, ou seja, pontos sem dimensões. Se a modernidade sólida era uma era de engajamento mútuo, a modernidade fluída, leve, é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil. Para o sociólogo,

Os homens e mulheres do presente se distinguem dos seus pais vivendo num presente [...] a memória do passado e a confiança no futuro foram até aqui os dois pilares em que se apoiavam as pontes culturais e morais entre transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das realizações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento.¹⁸

A pós-modernidade, devido a isso, sugere Bauman, traz o que ele chama de “reencantamento” do mundo. O mundo pós-moderno, para ele, é um mundo em que “o mistério não é mais estrangeiro mal-tolerado à espera da ordem de deportação”¹⁹. É um lugar em que podem acontecer coisas sem causa que as faça necessárias, que dificilmente

¹⁶ Ibidem, p. 135.

¹⁷ Ibidem, p. 137.

¹⁸ Ibidem, p. 149.

¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Tradução de João Razende Costa. São Paulo: Paulus, 1997, p. 42.

passariam pelo teste de um propósito calculável e racional. O homem aprendeu novamente a respeitar a ambigüidade, considerando as emoções humanas, a apreciar ações sem propósito ou sem uma recompensa calculável. O reencantamento pós-moderno do mundo traz a oportunidade de encarar a capacidade moral humana sem disfarces ou deformações.

Considera-se, então, a pós-modernidade uma condição sociocultural e estética caracterizada pelo estágio do capitalismo pós-industrial, que abandonou a solidez dicotômica sonhada pela modernidade e deu lugar a um mundo em que a liquidez, a volatilidade da vida, caminha lado a lado de uma cultura de consumo em massa. Tal consumismo, como afirma Baudrillard, em sua obra *A sociedade de consumo*²⁰, deixa de ser uma simples apropriação de um bem de uso para tornar-se uma aquisição – um vasto e complexo mundo de signos e imagens fragmentárias, a qual produz uma incessante interação que desestabiliza significados simbólicos e uma ordem cultural há muito tempo mantidas. A velocidade das mudanças econômicas, culturais, tecnológicas e do cotidiano implica uma experiência na qual o mundo é vivido como assustador, incerto, volátil e incontrolável. Universaliza-se o medo. A insegurança ontológica é a grande problemática da condição humana na pós-modernidade.

²⁰ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

3 A CONDIÇÃO HUMANA NA PÓS-MODERNIDADE

Édipo não se cegou por culpa, mas por excesso de informação.

Foucault

Na pós-modernidade, considerada uma conseqüência da modernidade, múltiplos eixos problemáticos, como o da sobrevivência material e mental do homem e como o do consumo em massa, geram uma situação de desorientação do sujeito. É um tempo que faz surgir uma consciência crescente de não-linearidade, de descontinuidade, de diferenças, em que as idéias de crise e caos são compreendidas mais como informações complexas do que como simples ausência de ordem.

A exacerbação do individualismo está conduzindo à desmobilização e à despolitização. Saturado de informação e serviços, o indivíduo se distancia das coisas públicas, dos grandes problemas sociais e humanos, caindo em uma espécie de conformismo com a atual situação política e criando uma paisagem social diferente daquela desenhada pela modernidade.

A sociedade pós-moderna é uma sociedade que vive conformada e fragmentada pela miscelânea cultural globalizada, participando, sem envolvimento profundo, de pequenas causas inseridas no cotidiano.

é uma tendência à estetização da vida cotidiana, que foi impulsionada pelos esforços, no âmbito da arte, a fim de diluir as fronteiras entre a arte e a vida (arte pop, dadaísmo, surrealismo, etc.) e o movimento em direção a uma cultura de consumo simuladora, na qual o véu das imagens, reduplicando de maneira alucinatória e interminável, apaga a distinção entre a aparência e a realidade. [...] é uma descentralização do sujeito, cujo senso de unidade e cuja continuidade dão lugar à

fragmentação e a um jogo superficial com imagens, sensações e “intensidades multifrênicas”.¹

Para Christopher Lasch, em *O mínimo eu*, o homem contemporâneo carrega um considerável medo do passado e, principalmente, do futuro. O otimismo não existe mais, está substituído por uma perda no senso de continuidade histórica, em que o sujeito vive sem as tradições do passado e sem um projeto de futuro. Só o presente conta.

O crítico brasileiro Luis Carlos Fridman, tratando da subjetividade contemporânea, diz que “no nosso tempo, a insegurança, o medo e a fragilidade dos laços contraídos pelos indivíduos entre si atestam as dificuldades de construção da identidade em um mundo marcado pela pluralidade e por alterações significativas na institucionalidade”². E segue afirmando que, no individualismo pós-moderno, “as conexões do ser, os ‘certificados de existência’ se diluem. A vida torna-se errática pela multiplicidade e pela fluidez, o eu se despedaça nas redes de comunicação”³.

Não está se afirmando que a humanidade nunca passou por tais problemas, e, sim, que esses problemas apenas ganham novas dimensões e motivos para existirem, pois mesmo os gregos já discutiam a vida cotidiana, como atesta sua poesia lírica. Porém, essa vida e esse homem contemporâneo têm, certamente, suas peculiaridades.

Segundo Christopher Lasch, “a vida cotidiana passa a ser um exercício de sobrevivência. Vive-se um dia de cada vez. Raramente se olha para trás, por medo de sucumbir a uma debilitante nostalgia”⁴. Quando o homem olha para frente é para ver como poderá se garantir, sobreviver, contra os desastres aguardados. O pesadelo nuclear, as crises econômicas e a velocidade de mudança armam um clima apocalíptico, uma sensação de fim da História, fazendo os indivíduos se concentrarem em si mesmos. O eu se contrai em um núcleo defensivo, em que, para haver um equilíbrio emocional, “exige-se” um mínimo eu, e não o eu soberano do passado.

De acordo com o crítico indiano Homi K. Bhabha, sentindo-se desorientado e transitando num entre-lugar (lugar da incerteza, da dúvida, da desorientação cultural), a

¹ FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1997. p. 69.

² FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 63.

³ Ibidem, p. 65.

⁴ LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 9.

existência do homem hoje “é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’, para as quais não parece haver nome próprio”⁵.

A falta de perspectiva é uma característica que acompanha o homem contemporâneo, ou pós-industrial, ou pós-moderno. A descrença no político faz o indivíduo pós-moderno dar as costas para as grandes causas. Características como essas se desenvolvem em proporções diretas ao crescimento do mundo capitalista e ao consumismo em massa. Perante a expansão da criminalidade e sua divulgação abundante nos meios de comunicação do mundo pós-moderno, a deterioração do meio ambiente, um prolongado declínio econômico, Lasch afirma que as pessoas passaram a se preparar para o pior, fechando-se cada vez mais em sua individualidade como um mecanismo de defesa à desintegração individual, num processo de sobrevivência psíquica.

Partindo dessa perspectiva de visão do homem contemporâneo, Christopher Lasch apresenta sua teoria sobre o narcisismo do sujeito, que, segundo ele, não deve ser confundida com um egoísmo, um mero auto-interesse.

O mínimo eu ou narcisista é, antes de tudo, um eu inseguro de seus próprios limites, que ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união.⁶

A atual preocupação com a identidade expressa esse embaraço em se definirem as fronteiras da individualidade, sendo essa “a dolorosa consciência da tensão entre as novas aspirações ilimitadas e a nossa compreensão limitada”⁷. Na ambiência pós-moderna, o espetáculo, a simulação, a sedução, constituem jogos com signos. A esse universo informacional, sem peso e desreferencializado, só pode corresponder um sujeito leve e sem conteúdo. É o Narciso como reflexo, o amor desmedido pela própria imagem e a dessubstancialização pela falta de identidade, pelo sentimento de vazio que resumem o sujeito pós-moderno.

O estilo minimalista da arte e da literatura contemporâneas também se configura assim, substituindo o mundo confiável de objetos duráveis por um mundo de imagens oscilantes que torna cada vez mais difícil a distinção entre a realidade e a fantasia. No que

⁵ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.19.

⁶ LASCH, Christopher. Op cit. nota 4. p. 12.

⁷ Ibidem, p. 13.

tange às relações entre o indivíduo e a sociedade, observa-se ainda um nítido regresso ao indivíduo, com o desenvolvimento de análises sobre a vida privada, o consumismo, o narcisismo, os modos e estilos de vida. Paradoxalmente, a vida individual nunca foi tão pública, nunca foi tão prontamente devassável. De um modo geral, os hábitos e costumes regionais cedem à pressão da otimização econômica, do universo *on-line* e da cultura de massa.

O individualismo sobrevivencialista repercute sobre a noção de identidade, como observa o estudioso Stuart Hall. Para ele, as velhas identidades, que estabilizaram por muito tempo o mundo social, estão em declínio, fragmentando o indivíduo moderno e fazendo, assim, novas identidades surgirem. Segundo Hall, a crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, “que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social⁸”. A subjetividade vivida como identidade unificada e estável está se tornando fragmentada, composta não de uma única, mas de várias identidades, podendo estas, algumas vezes, serem contraditórias ou não-resolvidas.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do “eu” coerente.⁹

Nesse sentido, o crítico inglês Stuart Hall vê a globalização como algo causador de três principais conseqüências:

- * As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.
- * As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização.
- * As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades –

⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 7.

⁹ *Ibidem*, p. 12-13.

híbridas – estão tomando seu lugar.¹⁰

O consumismo em massa – o fantástico mundo das mercadorias e da propaganda dos tempos atuais – faz com que o indivíduo não aprenda apenas a se avaliar perante aos outros, mas a ver a si próprio através dos olhos alheios. Admitindo que a auto-imagem projetada conta mais que suas habilidades e experiências reais, sofre uma valorização das impressões superficiais. Nesse ponto, a individualidade e a identidade pessoal tornam-se problemáticas. A produção de mercadorias e o consumismo descontrolado alteram a visão do eu e a visão do mundo externo ao eu. Cria-se, segundo Christopher Lasch, um mundo de espelhos, de imagens insubstanciais, de ilusões cada vez mais indistinguíveis da realidade. Faz-se do sujeito um objeto, estimulando o narcisismo: uma disposição de ver o mundo como um espelho de si. Uma projeção dos próprios medos e desejos torna o indivíduo, ao contrário de ganancioso e agressivo, como se pensa, num ente frágil e dependente, levando-o a um sentimento quase infantil de desproteção. É justamente a multiplicidade de opções que causa o mal-estar do sujeito contemporâneo. A necessidade de fazer escolhas entre uma gigantesca gama de alternativas origina um sentimento de descontentamento, sendo, talvez, mais uma explicação da atual “crise de identidade”.

Na vida real, oposta à fantasia pluralista, toda a escolha moral e cultural de alguma consequência determina uma série de outras opções. Em uma época de imagens e ideologias, entretanto, a diferença entre realidade e fantasia torna-se cada vez mais ilusória.¹¹

Para Jean Baudrillard, o consumismo liga-se diretamente à noção de felicidade, que nasce, não da inclinação natural de cada indivíduo a realizar seus sonhos, mas do mito da igualdade. A mercadoria, de acordo com o filósofo francês, tem como principal objetivo o seu significado, não sua real utilidade, ou seja, a lógica do consumo define-se como manipulação de signos. O sujeito é o que consome ou faz parte de um determinado grupo devido àquilo que consome, refletindo-se, assim, de forma narcisística na própria imagem, o que vai ao encontro da teoria de Christopher Lasch. Para Baudrillard,

nunca se consome um objeto em si (no seu valor de uso) – os objetos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o

¹⁰ Ibidem, p. 69.

¹¹ LASCH, Christopher. Op. cit. nota 4, p. 29.

indivíduo, quer filiando-o no próprio grupo tomado como referência ideal quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo de estatuto superior.¹²

Baudrillard ainda afirma que o lugar do consumo é a própria vida voltada para o cotidiano, sendo apenas uma soma dos gestos diários e dos fatos, ou seja:

A quotidianidade constituiu a dissociação de uma práxis total da esfera transcendente, autônoma e abstrata (do político, do social e cultural) e na esfera imanente, fechada e abstrata do “privado”. O indivíduo reorganiza o trabalho, o lazer, a família, as relações, de modo involutivo, aquém do mundo e da história, num sistema coerente fundado no segredo do privado, na liberdade formal do indivíduo, na apropriação protetora do ambiente e no desconhecido. A quotidianidade, para o olhar objetivo da totalidade, é pobre e residual: por outro lado, porém, mostra-se triunfante e eufórica no esforço da automatização total e de reinterpretação do mundo “para uso interno”. Aí se situa o conluio profundo e orgânico entre a esfera da quotidianidade privada e as comunicações de massa.¹³

Todos esses problemas formam um novo tipo de individualidade muitas vezes entendida como egoísta, competitiva, o que, para Christopher Lasch, é um equívoco. Essa nova individualidade narcisista significa uma perda dessa individualidade, e não uma autoafirmação. O eu está ameaçado por um sentido de vazio interior:

o que denominei a cultura do narcisismo seria melhor caracterizado, ao menos para o momento, como a cultura do sobrevivencialismo. A vida cotidiana passou a pautar-se pela estratégia de sobrevivência imposta aos que estão expostos à extrema adversidade.¹⁴

Sobre a comunicação em massa, o acúmulo de informações que a pós-modernidade apresenta, Krishan Kumar diz que se vive em um estado de hiper-realidade, que significa não só uma dissolução da realidade objetiva, de algo existente e a que se referem as imagens e os signos, mas “significa também a dissolução do sujeito humano, e o ego individual que a modernidade julgou ser o pensador autônomo e o ator no mundo”¹⁵.

¹² BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 60.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ LASCH, Christopher. *Op. cit.* nota 4, p. 47.

¹⁵ KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 136.

A mídia criou uma nova “realidade eletrônica”, saturada de imagens e símbolos, que obliterou todo e qualquer sentido de realidade objetiva por trás dos símbolos. Na situação em que Jean Baudrillard chama de “êxtase da comunicação”, o mundo, nosso mundo, torna-se puramente um mundo de “simulação”, “a geração, através de modelos, de um real sem origem ou realidade: um hiper real”. Na hiper-realidade não é mais possível distinguir o imaginário do real, nem o signo de seu referente, e ainda menos o verdadeiro do falso. O mundo da simulação é um mundo de simulacros, de imagens. Mas, ao contrário das imagens convencionais, os simulacros são cópias que não têm originais ou de originais que foram perdidos. São imagens “assassinas do real, assassinas de seu próprio modelo”. Nessa situação não pode haver conceito de ideologia, nenhuma idéia da “traição da realidade” por signos ou imagens. Há apenas signos e imagens, apenas o hiper-real.¹⁶

Krishan Kumar ainda afirma – apoiado no pensamento de Baudrillard, de que hoje se vive “no mundo do pseudo-acontecimento, da pseudo-história e da pseudo-cultura”¹⁷ – que tudo, incluindo o indivíduo, se dissolve completamente em informação e comunicação, tendo todas as funções abolidas unicamente pela dimensão da comunicação: o “êxtase da comunicação”. Cria-se então uma nova forma de esquizofrenia, um estado de terror próprio do esquizofrênico, o medo da proximidade grande demais de tudo, da promiscuidade que invade tudo, causando um sentimento de que não existe defesa nem abrigo. É o fim da vida interior e da intimidade. Não há mais como limitar o próprio ser.

Para Kumar, o “sujeito descentralizado”, segundo a teoria pós-moderna, não pensa mais em sua identidade em termos históricos ou temporais. Não há mais perspectiva de um desenvolvimento contínuo por toda a vida, mas, em vez disso, “o *self* pós-moderno considera-se uma entidade descontínua; como uma identidade, ou identidades, constantemente construídas e reconstruídas em tempo neutro”¹⁸.

É característico da mentalidade contemporânea da sobrevivência que ela se afaste das questões públicas e se preocupe muito mais com a vida cotidiana, em que as ações individuais ainda mostram algum impacto, ou parecem mudar alguma coisa, por mínima que seja, no curso dos acontecimentos. O interesse volta-se para questões vividas no dia-a-dia, para o que se vê ao sair de casa, para o mendigo que pede dinheiro, para a liberação sexual, o feminismo, a violência, a educação, etc. Há, conforme Featherstone, na vida do

¹⁶ Ibidem, p. 134.

¹⁷ BAUDRILLARD, Jean. Op. cit. nota 12, p. 132.

¹⁸ KUMAR, Krishan. Op. cit. nota 15, p. 157.

homem contemporâneo, “uma ênfase naquilo que acontece todo o dia, na rotina, nas experiências repetitivas que já não são mais percebidas, nas crenças e práticas”¹⁹.

A percepção do homem contemporâneo sobre o passado, presente e futuro coloriu-se com uma nova consciência dos extremos. A humanidade pensa em si mesma, de acordo com Christopher Lasch, simultaneamente, como vítima e como sobrevivente do que aconteceu e do que segue. Considera-se vítima de eventos que fogem ao seu controle, de grandes organizações. Vive à memória de certos acontecimentos do século XX – como as grandes guerras, as prolongadas ditaduras – nos quais as pessoas foram vitimadas em escala maciça. Assim como a idéia de sobrevivência, a idéia de vitimação mantém viva e ao mesmo tempo amortece o impacto emocional dessas lembranças.

A busca do homem por sucesso passou a ser refigurada como uma luta pela sobrevivência cotidiana, onde o dinheiro não é mais uma medida de sucesso, mas um meio de manter-se à tona. A competição, agora, centra-se não mais tanto no desejo de levar vantagem, mas no de evitar uma derrota arrasadora. É um tempo em que a ânsia pela vitória cede lugar a “uma cautelosa acumulação de reservas necessárias a suportar a vida diante das grandes pressões”²⁰.

O sobrevivencialismo leva a uma desvalorização do heroísmo. As situações extremas iluminam os pequenos atos da vida. A preservação do eu na vida cotidiana faz com que as pessoas revelem-se de modo pleno, mesmo nas condições mais angustiantes, não se destacando mais por seu heroísmo e coragem:

O sobrevivencialista do cotidiano baixou os olhos, deliberadamente, da história para as imediações dos relacionamentos face a face. Ele vive um dia de cada vez; paga um alto preço por sua radical restrição de perspectiva, que impossibilita o julgamento moral e a atividade política independente de forma tão efetiva quanto a atitude apocalíptica que corretamente rejeita. Permite-lhe continuar humano – o que não é uma façanha fácil, nestes tempos; mas o impede de exercer qualquer influência sobre o curso dos acontecimentos públicos.²¹

O herói agora é aquele que se desprende, segundo Featherstone, da segurança e da manutenção da mulher, dos filhos e dos velhos, e parte para a esfera do perigo, da

¹⁹ FEATHERSTONE, Mike. Op. cit. nota 1, p. 83.

²⁰ LASCH, Christopher. Op. cit. nota 4, p. 63.

²¹ Ibidem, p. 83.

violência, regressando para ser aclamado caso tenha desempenhado sua tarefa com sucesso.

Para Michel Maffesoli, em *A violência totalitária*, dentro da mesma problemática, há, na pós-modernidade, o que ele considera como um

desgaste *do político* e a suspeita em relação *à política* [...] um fenômeno que se exprime num extraordinário desinteresse pela coisa pública naquilo que esta tem de longínquo, abstrato, partidário e, ao contrário, por um reinvestimento na ordem do “doméstico”, do local, da proximidade.²²

De acordo com Maffesoli, a indiferença social é conduzida pela passagem de uma vida coletiva orgânica ao indivíduo, que, para ele, “fortalece o poder da burocracia e, por meio disso mesmo, o *totalitarismo* suave característico das sociedades decadentes do extremo Ocidente”²³.

Em *As sementes do tempo*, Fredric Jameson, teórico marxista norte-americano, ao tratar do pensamento utópico pós-moderno, afirma que o homem contemporâneo não vê mais possibilidade de uma prática coletiva para “consertar”, reparar, o que fez com o mundo a partir da modernização e do avanço tecnológico na disputa pelo dinheiro, possuindo consciência sobre o fato, ou seja, para Jameson,

o fim do modernismo vem acompanhado não apenas do pós-modernismo, mas também do retorno da consciência da natureza em ambos os sentidos: ecologicamente, nas condições deploráveis em que a busca tecnológica de lucro deixou o planeta, e, humanamente, numa desilusão com a capacidade dos povos de mudar, agir ou conseguir qualquer coisa substantiva em termos de uma práxis coletiva.²⁴

Dessa forma, a vida cotidiana passa a assumir algumas características mais imediatas como, por exemplo, a auto-observação irônica, a individualidade multiforme e a anestesia emocional, o niilismo, o nada, o vazio, a ausência de valores e de sentido para a vida. O homem contemporâneo arma-se emocionalmente contra as investidas da vida do dia-a-dia. Sua visão está direcionada ao momento imediato. Há uma restrição do campo de visão. Para Christopher Lasch, o sobrevivente não pode se permitir repisar por muito tempo

²² MAFFESOLI, Michel. *A violência totalitária*: ensaio de antropologia política. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 20.

²³ *Ibidem*, p. 22.

²⁴ JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997. p. 62.

o passado para não desejar a morte, consistindo sua vida de atos e momentos isolados. Não funciona como uma narrativa aberta, com planos e estruturas. Sua narrativa está em declínio, assim como a narrativa histórico-literária, refletindo a fragmentação do eu. O homem não se vê mais como o sujeito da narrativa, mas como uma vítima:

Uma das razões pelas quais as pessoas não mais se vêem como sujeitos de uma narrativa é que elas não mais se vêem como sujeitos, de modo algum, mas como vítimas das circunstâncias; e essa sensação de deixar-se guiar por forças externas incontroláveis inspira um outro modo de armamento moral, uma retirada do eu sitiado rumo à personalidade de um observador irônico, separado e confuso.²⁵

Zygmunt Bauman, ao tratar da condição humana na pós-modernidade, observa sempre com atenção os apontamentos de Lasch sobre sua teoria sobrevivencialista e, principalmente, narcisista, o que o leva a discuti-las e, de certa forma, a atualizá-las.

Em sua obra *A modernidade líquida*, Bauman trata, primeiramente, do sentido de liberdade, indagando se essa é uma benção ou uma maldição, e diz que não há outro caminho na busca da libertação senão submeter-se à sociedade e seguir suas normas. O indivíduo se entrega, conformado, ao modelo social em que vive como condição para ser livre. Para o homem, a liberdade consiste em não estar preso às forças físicas cegas. Sendo assim, colocar-se debaixo das asas da sociedade é tornar-se, até certo ponto, dependente dela, mas uma dependência libertadora. Porém, Bauman não considera isso uma contradição, pois, segundo ele, é a única forma de se sentir em liberdade.

Para Bauman, o homem que vivia numa modernidade sólida estava sempre à frente de si mesmo. A consumação estava sempre no futuro. Também significava ter uma identidade própria, que só poderia existir como projeto não-realizado. A esse respeito, o sociólogo polonês afirma que não há muito que distinga essa condição da atual. Porém, duas características, no entanto, segundo Bauman, fazem a modernidade líquida, a pós-modernidade, nova e diferente.

A primeira é o colapso gradual e o rápido declínio da antiga ilusão moderna, de que há um fim no caminho em que se anda, uma alcançável mudança histórica, um estado de perfeição a ser atingido no futuro, algum tipo de sociedade boa, perfeita e harmoniosa,

²⁵ LASCH, Christopher. Op. cit. nota 4, p. 85.

sem injustiças. Pode-se considerar, então, um fim para as utopias, o que esgota a possibilidade de um discurso ideológico.

A segunda mudança é a desregulamentação e a privatização das tarefas e deveres modernizantes. “O que costumava ser considerado uma tarefa para a razão humana, vista como dotação e propriedade coletiva da espécie, foi fragmentado (‘individualizado’)”²⁶, o que se reflete na realocação do discurso ético/político do quadro da “sociedade justa” ao dos “direitos humanos”. O foco é voltado ao discurso sobre o direito de os indivíduos permanecerem diferentes e de escolherem à vontade seus próprios modelos de felicidade e de modo de vida adequado.

Além dessas duas diferenças apresentadas, Bauman afirma, como outra grande mudança, que a “individualização” agora significa algo muito diferente do que significava há cem anos atrás e do que implicava nos primeiros tempos da modernidade, um tempo de exaltada emancipação do homem da dependência e da imposição comunitária.

Resumidamente, a “individualização” consiste em transformar a “identidade” humana de um “dado” em uma “tarefa” e encarregar os atores da responsabilidade de realizar essa tarefa e das conseqüências (assim como dos efeitos colaterais) de sua realização. Em outras palavras, consiste no estabelecimento de uma autonomia *de jure* (independente de a autonomia *de facto* também ter sido estabelecida)²⁷.

As classes sociais, típicas da modernidade sólida, perdem, na pós-modernidade, a força da auto-afirmação. O indivíduo está cada vez mais sozinho, isolado e, caso ainda busque um grupo a seguir, como o *Greenpeace*, por exemplo, é para uma tentativa de identificação: de construção de uma identidade que está incerta.

Para Bauman, os problemas das identidades e dos medos do homem pós-moderno, assim como o mundo do consumismo, da solidão, existem porque a precariedade, a instabilidade e a vulnerabilidade são as características mais difundidas das condições de vida contemporâneas. A sociedade pós-moderna envolve seus membros primeiramente em sua condição de consumidores, e não de produtores: uma diferença fundamental da modernidade.

²⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 38.

²⁷ *Ibidem*, p. 40.

A vida organizada em torno do papel de produtor tende a ser regulada normativamente. Há um mínimo de que o indivíduo precisa para manter-se vivo e para ser capaz de realizar o papel de produtor, mas também há um máximo com o que pode sonhar, cuidando, sempre, de não ultrapassar a linha aprovada para as ambições sociais. A principal cautela, segundo Bauman, é com a conformidade: “manter-se seguramente entre a linha inferior e superior – manter-se no mesmo nível (tão alto ou baixo, conforme o caso) do vizinho²⁸”. O que passar desse limite é luxo.

A vida organizada pelo consumo, por outro lado, não deve se pautar por normas. Ela é orientada pela sedução, pelo desejo sempre crescente e volátil. Nenhum vizinho oferece um ponto de referência para uma vida de sucessos. Uma sociedade de consumidores se baseia na comparação universal, pensamento esse que coincide com o que fora dito por Christopher Lasch em sua teoria do narcisismo. Pode-se ter um exemplo claro disso se o olhar for direcionado para o conceito de saúde e de vida saudável que se tem hoje, em que a saúde é posta como uma mercadoria. Para Bauman, “se a sociedade dos produtores coloca a saúde como um padrão que seus membros devem atingir, a sociedade dos consumidores acena aos seus com o ideal de *aptidão (fitness)*²⁹”. Com isso, todas as normas, inclusive as normas da saúde, foram abaladas severamente e se tornaram frágeis, numa sociedade de infinitas e indefinidas possibilidades. O que ontem era normal e satisfatório, hoje pode ser considerado preocupante e patológico. Em primeiro lugar, o corpo sempre renovado e perfeito torna-se razão para inúmeras intervenções médicas. E em segundo lugar, a idéia de doença, uma vez circunscrita com clareza, torna-se cada vez mais confusa e nebulosa, necessitando de vigilância vinte e quatro horas por dia e sete dias por semana.

O cuidado com a saúde torna-se uma guerra permanentemente contra a doença. E, finalmente, o significado de um “regime saudável de vida” não fica parado. Os conceitos de “dieta saudável” mudam em menos tempo do que duram as dietas recomendadas simultânea ou sucessivamente. O alimento que se pensava benéfico para a saúde ou inócuo é denunciado por seus efeitos prejudiciais a longo prazo antes que sua influência benigna tenha sido devidamente aproveitada³⁰.

²⁸ Ibidem, p. 90.

²⁹ Ibidem, p. 91.

³⁰ Ibidem, p. 93.

Jean Baudrillard considera – em paralelo ao pensamento de Bauman – o corpo como o mais belo e precioso objeto de consumo, e diz que “administra-se e regula-se o corpo como patrimônio; manipula-se como um dos múltiplos *significantes de estatuto social*”³¹.

Da mesma forma como mudam as dietas, os alimentos, que um dia fazem bem e já no outro fazem mal, as identidades também, na designada modernidade líquida, para Bauman, possuem esse caráter volátil. É possível, hoje, ir ao supermercado das identidades, ir às compras, e adquirir uma nova imagem identitária, mantendo-a enquanto desejada e trocando-a quando já não agrada mais, assim como uma fantasia: uma fantasia de identidade, como sugere Bauman:

É característica muito difundida dos homens e mulheres contemporâneos, no nosso tipo de sociedade, eles viverem permanentemente com o “problema da identidade” não resolvido. Eles sofrem, pode-se dizer, de uma crônica falta de recursos com os quais pudessem construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura, ancorá-la e suspender-lhe a deriva.³²

É possível, a partir do que diz Zygmunt Bauman, compreender que o homem contemporâneo – esse homem que vive nessa modernidade líquida, volátil –, por não possuir uma identidade sólida, se torne cada vez mais escravo da mídia, que cria e recria diariamente novas necessidades de consumo para que ele seja, por exemplo, como o sujeito do comercial. Segundo o teórico polonês, “a vida desejada tende a ser a vida ‘vista na TV’”. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vivida: é a vida vivida que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma de imagens que possam aparecer na tela”³³. Assim, as narrativas pessoais, as opiniões, o discurso pessoal são meramente ensaios de retórica pública montados pelos meios públicos de comunicação para representar verdades subjetivas, e não autênticas, produzidas por um eu autêntico e com um ponto de vista, um modo de pensar que não seja algo pronto.

Como os meios de comunicação criam desejos e fantasias para os consumidores, suscitam também medos, ansiedades e angústias, que, para Bauman, são feitos, na pós-

³¹ BAUDRILLARD, Jean. Op. cit. nota 12, p. 139.

³² BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 38.

³³ BAUMAN, Zygmunt. Op. cit. nota 26, p. 99.

modernidade, para serem sofridos em solidão. Isso porque os desastres mais terríveis, mostrados em tempo real pela televisão e outros meios, causam uma terrível incerteza do presente e uma poderosa força individualizadora. A precariedade, a instabilidade e a vulnerabilidade são as características mais difundidas das condições de vida contemporâneas.

De acordo com Bauman, na pós-modernidade, o homem busca, como aspiração principal, uma justa e segura posição na sociedade, um espaço inquestionavelmente seu, onde possa planejar sua vida com o mínimo de interferência, desempenhando seu papel em um jogo que não mude suas regras da noite para o dia, sem aviso, impedindo-o de fazer planos e esperar pelo melhor. Não tendo uma boa perspectiva de que isso se realize, ele se torna frágil e debilitado psiquicamente, e a prática da civilidade se torna cada vez mais escassa. Para o homem contemporâneo, segundo Zygmunt Bauman,

os dias importam tanto quanto e nada mais que a satisfação que se pode extrair deles. O prêmio que você pode esperar, de forma realística, e trabalhar por obter é um *hoje diferente*, não um *amanhã melhor*. O futuro está além do seu alcance (e, nesse sentido, do alcance de qualquer um), de modo que você deve parar de ficar olhando para o pote de ouro no fim do arco-íris.³⁴

Em *Ética pós-moderna*, obra que trata especificamente das novas configurações do pensamento ético contemporâneo, Bauman afirma que a pós-modernidade é uma era de individualismo não-adulterado e de busca de boa vida, limitada somente pela exigência de tolerância. É uma era que vem depois da era do dever (da modernidade), que só pode admitir uma moralidade minimalista e em declínio. Assim, Zygmunt Bauman sugere que a novidade da abordagem pós-moderna da ética consiste primeiro e acima de tudo na rejeição de maneiras tipicamente modernas de tratar os problemas morais e não no abandono de seus conceitos, ou seja, “respondendo a desafios morais com regulamentação normativa coercitiva na prática política, e com a busca filosófica de absolutos, universais e fundamentações teóricas”³⁵. Os grandes temas da ética, como os direitos humanos, a justiça social, a sincronização da conduta individual e do bem-estar coletivo, para Bauman, não

³⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 132.

³⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Tradução de João Razende Costa. São Paulo: Paulus, 1997. p. 8.

perderam nada de sua atualidade, apenas necessitam serem vistos e tratados de nova maneira.

A discussão da moral como aspecto do pensar, sentir e agir humano relativo à discriminação entre “certo” e “errado”, de acordo com Bauman, foi obra, de modo geral, da idade moderna, fazendo-se pouca diferença entre padrões agora totalmente distintos da conduta humana, como utilidade, verdade, beleza e propriedade. No modo de vida tradicional, em que, para o sociólogo polonês, raramente se olhava à distância e em consequência raramente se refletia, tudo flutuava ao mesmo nível de importância, sendo pesado sobre a mesma escala das coisas certas *versus* erradas.

A totalidade de modos e meios, em todos os seus aspectos, era vivida como se fosse avalizada por poderes que nenhuma vontade ou capricho humano podiam desafiar; a vida em seu conjunto era produto da criação de Deus, monitorada pela providência divina. Vontade livre, se afinal existe, podia significar somente – como santo Agostinho insistiu e a Igreja repetidamente repisou – liberdade de escolher o errado contra o certo – isto é, de *transgredir* os mandamentos de Deus: afastar-se do modo do mundo tal como Deus o ordenou; e tudo o que se afastava do costume era visto como transgressão desse tipo. Estar no certo, de outro lado, não era questão de escolha: significava, pelo contrário, evitar a escolha – seguindo o modo costumeiro de vida.³⁶

Para Bauman, a avaliação é parte indispensável na hora da escolha, de se tomar uma decisão. É uma necessidade sobre a qual raramente refletem os que agem apenas por hábito. Uma vez que se avalie antes de se tomar qualquer direção, fica evidente que “útil” não é necessariamente “bom”, ou “belo” não tem que ser “verdadeiro”. O “modo certo”, anteriormente tratado como unitário e indivisível, divide-se, agora, em “economicamente sensato”, “esteticamente agradável”, “moralmente apropriado”, etc. O que Bauman pretende, na verdade, é mostrar uma nova moralidade que não é universalizável, já que afirma não haver, na pós-modernidade, um código ético.

No tempo em que nos confrontamos com escolhas de magnitude sem precedentes e consequências potencialmente desastrosas, não mais esperamos a sabedoria dos legisladores ou a perspicácia dos filósofos para nos levantar de uma vez por todas da ambivalência moral e da incerteza de decisão. Suspeitamos que a verdade da questão seja oposta ao que nos disse. É a sociedade, é sua existência contínua e seu bem-

³⁶ Ibidem, p. 8-9.

estar, que se tornam possíveis pela competência moral de seus membros – e não vice-versa.³⁷

A perspectiva pós-moderna oferece mais sabedoria, o que torna, segundo Bauman, mais difícil a ação. É por essa razão que o tempo pós-moderno é experimentado como viver no meio da crise, pois a mente pós-moderna, independente da situação de classe social, está consciente de que há problemas na vida humana e na sociedade sem nenhuma solução boa, que há trajetórias torcidas que não se podem endireitar, há dúvidas que não se podem banir da existência, angústias que nenhuma receita ditada pela razão pode suavizar, muito menos curar. Por isso, Bauman afirma que a mente pós-moderna não espera mais encontrar a fórmula “oniabrangente” da vida, sem ambigüidade. Por tudo isso, Bauman diz que:

A moralidade não está segura nas mãos da razão, ainda que seja isso o que prometem os porta-vozes da razão. A razão não pode ajudar o eu moral sem privar o eu do que faz o eu moral: o impulso não-fundado, não-racional, não-argumentável, não-dado a excusas e não-calculável, de se estender para o outro, de cuidar, de ser por, de viver por, aconteça o que acontecer.³⁸

Nesse contexto de liquidez da vida e simulações de existência, a condição humana na pós-modernidade encontra representações também instáveis e multiformes no plano literário. A novíssima geração de contistas gaúchos, por exemplo, tematiza a vida cotidiana em seus aspectos mais triviais e, no entanto, a tensão narrativa consegue se manter, tanto no nível do enredo quanto na interioridade das personagens, embora o universo em que se movem não apresente mais sentidos e perspectivas de transformação para um futuro melhor da humanidade.

³⁷ Ibidem, p. 40-41.

³⁸ Ibidem, p. 282.

4 VIDAS CEGAS: UMA BUSCA DESORIENTADA POR RESPOSTAS IMPOSSÍVEIS

A arte somente pode sobreviver através de uma drástica restrição de um campo de visão: a radical “restrição de perspectivas” recomendada pelas autoridades no tema como uma estratégia de sobrevivência *par excellence*.

Christopher Lasch

Vidas cegas, a primeira publicação de Benvenutti, em 2002, pela Livros do Mal, editora criada por um grupo de jovens escritores porto-alegrenses, traz, como título de cada um dos textos *A vida* de alguém ou de algo. Trata-se de um curioso conjunto de contos que já no próprio título indica sua principal temática: a vida, ou seja, uma obra que trata, essencialmente, da condição humana. São setenta narrativas breves e intituladoas, por exemplo, *A vida de Jonas*, *A vida de Joana*, *A vida de Sandra*, *A vida de Marcelo*, *A vida de Bárbara*, *A vida do artista*, *A vida do amor*, etc., com exceção das duas últimas, que se chamam *A vida feliz* e *A vida*.

Benvenutti ainda publicou, mais tarde, outras três obras de contos por editoras independentes. São elas: *O livro com a capa laranja* (2003 – @editora Caféina Não É Proibida –, sem ISBN), *O ovo escocês* (2004 – Edições K) e *Manual do fantasma amador* (2005 – Edições K).

Sobre *Vidas cegas*, Ronaldo Bressane, para o jornal literário de Curitiba *Rascunho*, escreveu – no ano de lançamento da obra – que, mesmo após uma leitura atenta, não se consegue divisar se Benvenutti é um multinarrador com diversas personagens coexistindo em seu auto-sistema ou um único narrador fragmentado em inúmeros microentes narrativos, aproximando-se do estilo minimalista de escritores como o mineiro

Evandro Affonso Ferreira, nascido em 1945, em Araxá, redator publicitário por 20 anos que deixou tudo para montar um sebo com 3.000 livros que tinha em casa. No dia 26 de outubro de 2000, aos 55 anos. Affonso Ferreira lançou sua primeira obra, *Grogotó!*, pela editora Topbooks, do Rio de Janeiro, com 73 contos pequenos, alguns com menos de 30 palavras, os quais, de acordo com a crítica publicada no site *Releituras*, trazem em si histórias com fechos trabalhadamente inesperados, surpreendentes, cativando escritores como Moacyr Scliar, que afirmou:

Seus contos, muito curtos - raros são aqueles que ultrapassam meia página - primam pelo refinamento, pela precisão da linguagem. É possível definir duas influências, ou pelo menos duas afinidades em seu trabalho: com Dalton Trevisan e com Guimarães Rosa. Do primeiro ele tem o humor cruel, escatológico até ("Pobrezinha, não agüenta mais o futum dos meus puns."). E, como Rosa, ele vai buscar na pitoresca, mas simbólica linguagem popular do Brasil os termos e as expressões que, misturadas à frase de caráter mais erudito, dão um peculiar fascínio a seu texto.¹

Em *Vidas cegas*, para Ronaldo Bressane, os paradoxos narrativos se repetem com a simplicidade terrível dos microcontos de Kafka. Alguns chegam a ser cinematográficos, como *A vida dos búfalos*, diz o jornalista, em que uma insurreição de búfalos nas trincheiras da Segunda Guerra, na fronteira da Bélgica com a Alemanha, é contada no tom realista mágico de García Márquez.

Os contos de Marcelo Benvenuti, autor que Fausto Wolff considera um dos melhores escritores brasileiros da nova geração, para Rogéria Araújo, numa crítica publicada no *Jornal da Paraíba*, também em 2002, formam um catálogo de vidas levadas às primeiras e últimas conseqüências. Brincando de Deus, Marcelo tripudia ao criá-las. Das edições já lançadas pela editora Livros do Mal, diz a colunista, *Vidas cegas*, a mais nova publicação da editora, mostra uma verve diferente, divergente e afoita. Coloca o leitor num lugar não comum, diverso e em situações inusitadas.

Se o conto é uma narrativa breve ou, como diz Cortázar, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, o que Marcelo Benvenuti apresenta ao leitor, na obra

¹ SCLYAR, Moacir. Evandro Affonso Ferreira. *Releituras*. Disponível em: <http://www.releituras.com/evandroaf_menu.asp>. Acessado em: 30/05/2006.

*Vidas cegas*², é um conjunto de vidas breves e sintetizadas; porém, ao extremo. Como sugere a velocidade do mundo contemporâneo e seu cotidiano ligado à praticidade, em que o tempo está acelerado e o espaço comprimido, os contos de Benvenutti carregam como lei principal a economia, ou seja, só entra no texto aquilo que realmente é necessário a ele. O gratuito é dispensável, e o que Benvenutti faz é buscar, com o mínimo de meios, o máximo de efeito, como propõe a própria teoria do conto. O resultado que se tem e que é possível observar é uma obra com menos de duzentas páginas e com setenta textos, em que a brevidade chega a ponto de um dos contos possuir simplesmente três linhas, como é o caso de *A vida da cigarra*, de número 41: “Na minha vida existem duas cigarras. Uma canta quando estou acordado. A outra, quando estou dormindo. Eu nunca sei qual das duas está cantando”³.

A fragmentação que Ronaldo Bressane questionou quanto ao narrador criado por Benvenutti está de fato presente em seus contos. Sendo a proposta do autor tratar da vida ou da condição humana, tendo-a como principal temática, optou por discuti-la não em um único e complexo texto, mas de forma fragmentada, podendo distribuir cada conflito, cada ponto a ser abordado entre cada uma de suas personagens. Como afirma Jair Ferreira dos Santos, a arte pós-moderna quer apresentar a vida diretamente em seus objetos, pedaços do real dentro do real.

O que se pode destacar em *Vidas cegas*, numa análise centrada na condição humana na pós-modernidade, é o fato de que todas as vidas narradas por Benvenutti serem denominadas, através do título do livro, como cegas. Num paralelo com o que diz Bauman sobre a pós-modernidade ser a modernidade sem ilusões, marcada por uma falta de perspectiva de um futuro melhor, a cegueira das vidas de Benvenutti assinala a clausura no presente, também sugerida por Lasch, ao afirmar ser essa uma das principais características do homem contemporâneo.

A temática da cegueira, como se sabe, não é nova, pois se torna impossível não lembrar de Sófocles, com *Édipo rei*, e tantas outras obras que usaram o tema de diversas formas. Em sua atualidade, porém, ela se direciona, assim como em Benvenutti, para tratar

² É possível a aproximação da obra de Benvenutti ao texto *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, exemplar no despojamento e na captação da perspectiva das personagens, cujo título já indica uma intertextualidade desejada.

³ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas Cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 92.

da maneira com que o homem contemporâneo encara o mundo em que vive: seu cotidiano. Um claro exemplo disso é o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago: um escrito que possibilita uma reflexão sobre a humanidade frente a uma situação de caos. O enredo parte de uma súbita e inexplicável epidemia de cegueira (o que lembra Albert Camus, em *A peste*, com sua genial invasão de ratos), em que os valores mais básicos da sociedade são abalados, transformando suas personagens em criaturas egoístas que lutam pela sobrevivência. O texto de Saramago é, sem dúvida, um exemplo de como se caracteriza a sociedade atual, abordando temáticas que vão desde a violência gratuita, como os disparos dos soldados sobre os cegos; o cinismo dos políticos, ao tomarem medidas para tentar reprimir a epidemia de cegueira; o egoísmo, cada cego por si; e a criminalidade, com os grupos armados, uma caricatura do banditismo que toma conta das cidades, ou seja, um possível retrato crítico da sociedade contemporânea.

Da mesma forma que Saramago, Benvenuti, em *A vida de Jairo*, trata da cegueira como algo que perpetua numa multidão, envolvendo questões que caracterizam a sociedade pós-moderna ao narrar que:

O Parlamento incendiava e os corpos dos legisladores jaziam uniformes em estacas três metros acima do chão. A turba que se acumulava assistindo ao espetáculo aterrador comprava cadeiras de armar e tirava os sapatos para sentir nos pés o calor remanescente do sangue. Jairo, que recém chegara de Sentimento, não compreendia tanta violência e estupefação. Jairo não tirou os sapatos. O sangue parou de escorrer. As pessoas da turba se levantaram de suas cadeiras e começaram a observar Jairo. Ele sentou-se no último degrau da escada e acendeu um cigarro. A fumaça do cigarro queimou os olhos de toda a turba. Os governantes estavam mortos. O povo, cego.⁴

Em *A vida dos ciclopes selvagens*, texto de número quarenta e seis, que faz uso de uma das versões míticas do porquê de os ciclopes possuírem apenas um olho, fica evidente essa preocupação com a falta de horizonte que hoje se enfrenta dentro do contexto pós-moderno, como é possível perceber no seguinte trecho:

Os ciclopes são seres que trocam a visão do futuro e do destino por um de seus olhos. Por isso os ciclopes têm apenas um olho e fazem muito gosto por continuarem assim. Eles vivem e trabalham em cidades submersas que outrora fizeram parte desse mundo e agora pertencem ao

⁴ Ibidem, p. 140.

mundo das pessoas que conhecem seus destinos e sabem muito bem o que estão fazendo.⁵

Se o mundo pós-moderno é um lugar incerto, o que Benvenuti faz em *A vida dos ciclopes selvagens* é mostrar ao homem contemporâneo como são felizes aqueles que conhecem seu destino, que sabem o que esperar do próximo dia, não vivendo numa sociedade líquida e volátil, e por isso fazem gosto de ficar assim, num tempo ou num lugar em que ainda se encontre solidez, ou seja, opostos à pós-modernidade.

Pode-se entender também a metáfora da cegueira proposta por Benvenuti, ao se abordar o conto de número sessenta e dois, chamado *A vida da pausa*, como uma possível forma de fuga que suas personagens encontram para escapar dos problemas da sociedade fluída que as cerca. Em *A vida da pausa*, o narrador se dirige diretamente ao leitor dizendo que “torna-se necessário, caros leitores, darmos uma pequena pausa nesta lista de vidas para que seja dado o legítimo direito de defesa ao autor dessas linhas contra as acusações que descreveremos a seguir”⁶ num suposto questionamento sobre a forma como o autor aborda todas as histórias da obra. Acusa-o de tratar sempre de vidas curtas e tristes, e pergunta: “que me interessam essas vidas cheias de fábulas falsas, metáforas fúteis, esse diletantismo amorfo que não serve de maneira alguma para a construção de um futuro melhor para a humanidade?”⁷. Assim, nesse confronto paradoxal entre narrador e autor, aquele que questiona afirma não aceitar de Marcelo ou de quem quer que seja explosões intelectuais. Sente-se livre e com a imaginação vertendo em sua pele. Percebe a união da morte e da vida em seu corpo e alma, e diz que:

Não concebo o amor como também não admito o ódio. Esse teu maniqueísmo, Marcelo, é que faz com que as pessoas sintam-se infelizes. A idéia da felicidade traz a dor. Não existe felicidade. Não existe lógica. Existem apenas vidas cegas. Tateando no escuro. Procurando o sentimento perdido. O olhar de criança. O olhar.⁸

É metafisicamente tateando no escuro que seguem as personagens de Marcelo, não voltando seus olhares para o passado, para não sucumbir a uma possível nostalgia de felicidade, que causaria dor, e fechando seus olhos para o assustador e incerto futuro. Dessa

⁵ Ibidem, p. 106.

⁶ Ibidem, p. 142.

⁷ Ibidem, p. 142-143.

⁸ Ibidem, p. 143.

maneira, elas se refugiam num núcleo supostamente seguro, já que, segundo Christopher Lasch, perante a expansão da criminalidade e sua divulgação abundante nos meios de comunicação, perante a deterioração do meio ambiente e o assustador declínio econômico, as pessoas passaram a se preparar para o pior. Elas fecham-se cada vez mais em sua individualidade como um mecanismo de defesa à desintegração individual, num processo de sobrevivência psíquica. Isso se confirma em Benvenuti se for compreendido que a única forma que suas personagens encontram para continuar sorrindo é mantendo os olhos fechados.

Tal característica ocorre em outros textos de Benvenuti, como é o caso do primeiro, *A vida de Jonas*, e do sétimo, *A vida de Ernesto*, em que as personagens só conseguem sorrir a partir do momento em que não enxergam mais. Não é a toa que no final de *A vida de Ernesto* – história que trata de um homem que vivia sorrindo para todas as pessoas no passado e que, ao perder os dentes (uma possível analogia à decadência social), nunca mais riu ou recebeu um olhar alegre de alguém – o narrador conta que “Ernesto ficou cego. De certa maneira, e vocês podem achar isso muito estranho, Ernesto sentiu-se feliz. Realmente feliz. E sorriu novamente”⁹.

Em *A vida de Jonas*, parodiando a parábola bíblica, um homem vive no estômago de uma baleia e, já remetendo a um contexto atual de desorientação, informa ao leitor que Jonas nem sabe ao certo quando é noite ou dia. Sua barba e cabelos longos são sua única forma de medir a passagem das horas e dos dias. Ao mesmo tempo em que o narrador afirma que a personagem não sabe por quanto tempo conseguirá suportar essa vida, ele confessa que Jonas

sente uma vontade incontrolável de continuar a viver ali. Sozinho, Jonas canta. Sua música alimenta o ambiente. Talvez por isso a Baleia ainda não o tenha digerido. Talvez por isso ela não o deixe ir embora. Talvez pela visita noturna Jonas continue cantando. Talvez por isso Jonas continue a sorrir. Também o cadáver do cego ri no escuro.¹⁰

É possível notar que, além da cegueira, da escuridão, que possibilita Jonas atingir uma felicidade satisfatória, representada por sua cantoria, o isolamento físico igualmente

⁹ Ibidem, p. 22-23.

¹⁰ Ibidem, p. 11.

surge, mesmo muitas vezes causando certo desconforto, o que não é mais forte do que enfrentar o mundo externo.

Essa cegueira, então, essa necessidade de fechar-se em si para continuar vivendo com um certo grau de felicidade, causada pela dificuldade de enxergar adiante, é o que se pode compreender como a nova configuração de individualidade proposta por Bauman metaforizada nesta literatura tão recente. Para o sociólogo polonês, o foco é voltado ao discurso sobre o direito de os indivíduos permanecerem diferentes e de escolherem à vontade seus próprios modelos de felicidade e de modo de vida adequado, o que não é o contrário de fechar os olhos para o mundo para criar sua própria vida feliz.

Com isso, a figura da cegueira apresentada por Marcelo Benvenuti pode ser entendida como a fusão do que foi visto como uma falta de perspectiva devido a uma desorientação e, ao mesmo tempo, um mecanismo de defesa ante esse problema: já que não se pode ver um futuro melhor, fecham-se os olhos para o que poderá vir e tenta-se sobreviver em uma individualidade defensiva, criando respostas confortantes às perguntas que perturbam.

Há, na obra de Marcelo Benvenuti, um texto que pode resumir toda a proposta de *Vidas cegas*, um texto em que o narrador parece dar um fechamento a tudo o que fora escrito até então e que se resume já no título: *A vida* – o último conto do livro, de número setenta. De caráter dissertativo e reflexivo, o texto discute grande parte do que se afirma sobre a condição humana na pós-modernidade. Numa espécie de devaneio filosófico, proporcionado pela presença do que se entende como a desorientação do homem pós-moderno, o narrador diz que:

A vida se divide em três etapas. Nós estamos na segunda. Estamos no meio. Não existe maneira de decifrá-la. Antes do início não éramos. Depois, não seremos. Ou estou errado? Ou que é estar errado? Dentro da dualidade não existe a vida. Bem e mal transportam-se para o nascimento e a morte. Entre o pré e o pós. O antes e o depois. Nesse intervalo curvo e ambíguo, existe a vida. A vida não tem lados. Não tem retornos. Não se cadastra ou se classifica. A vida não começa ou termina. Ela é. Sempre foi. Sempre será. O tempo perde-se na repetição de nossos gestos. Estou no nada atemporal.¹¹

¹¹ Ibidem, p. 168.

O que Marcelo Benvenuto mostra é que o homem está no entre-lugar apontado na teoria de Homi K. Bhabha, em *O local da cultura*¹², causado pela desorientação sócio-cultural, política e econômica. Segundo Bhabha, o homem contemporâneo se encontra num momento de trânsito, em que espaço e tempo se cruzam, produzindo figuras complexas de diferenças e identidades, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Assim também se apresenta o indivíduo em *Vidas cegas*, estando no meio, sem saber sua real posição perante a vida. É possível perceber no texto de Benvenuto que seu elenco de criaturas perdeu referências que uma vez tinha como sólidas, como a concepção de certo ou errado, bem ou mal, pré e pós, etc., ou, como diz o narrador, ele está no nada atemporal, envolto cada dia por mais dúvidas. Afirmações como “a vida não procura um sentido em si mesma. Ela não tem resposta para nossas perguntas”¹³ são constantes no livro.

Nota-se com mais clareza a condição de desorientação pós-moderna quando pontos em que a volatilidade da vida contemporânea mencionada por Bauman surgem, no texto de Marcelo, em indagações como as que seguem: “Que religiões inventaremos amanhã? Que ideologia jogaremos nas cabeças sedentas de dúvidas? Que invenções venderemos no mercado mais próximo da casa dos incautos cheios de sonhos?”¹⁴.

Essas questões exigem serem pensadas uma a uma separadamente, para que se possa compreender como tudo está ligado a uma só temática: a liquidez da condição humana pós-moderna – a grande responsável por desorientar os indivíduos e proporcionar-lhes insegurança.

Segundo Bauman, em sua obra *Identidade*¹⁵, à medida que o homem contemporâneo se depara com as incertezas e as inseguranças da modernidade líquida, suas identidades sociais, culturais, profissionais, religiosas e sexuais sofrem um processo de transformação contínua. Isso o leva a buscar relações transitórias e fugazes, e faz com que ele sofra as angústias inerentes a essa situação. A confusão atinge os valores, mas também as relações afetivas, pois, para Bauman, estar em movimento não é mais uma escolha, e sim um requisito indispensável.

¹² BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

¹³ *Ibidem*, p. 169.

¹⁴ *Ibidem*, p. 169.

¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

A primeira questão, “Que religiões inventaremos amanhã?”, refere-se diretamente à falta de perspectiva já destacada. O indivíduo pós-moderno é inseguro. Não imagina o terá de enfrentar amanhã, e não sabendo mais no que e em quem confiar, ele tende a se agarrar em uma das tantas igrejas que surgem diariamente, que se aproveitam desse desamparo, dessa desorientação e desse assombro para conquistarem seus fiéis. Sendo um bem de consumo, como tudo na modernidade líquida, tais religiões tendem a ofertar, por um preço negociável, estabilidade financeira e emocional para seus consumidores, pois, caso eles não se satisfaçam, existem muitas outras para serem experimentadas. Como qualquer outro tipo de mercadoria, elas estão na mídia todo o tempo, tentando vender, muitas vezes em horário nobre, seu produto: a promessa de uma vida feliz e estabilizada.

Em torno do pensamento ideológico, ou melhor, da segunda questão apresentada do conto *A vida*, é relevante lembrar que a maioria das personagens criadas por Marcelo são todas trabalhadoras de uma classe não privilegiada. São todos homens comuns: o principal grupo problemático do tempo contemporâneo. Não há ninguém importante para o “desenvolvimento” da humanidade, pode-se dizer; não há uma grande personalidade, alguém que pense em mudar ou revolucionar algo. Mesmo assim, em muitos textos, as personagens de Benvenuti são tratadas como heróis, talvez por estarem sobrevivendo.

Entende-se melhor esse conceito de heroicidade se abordado o conto de número vinte e três, *A vida de Angelo*, que inicia com o seguinte trecho:

Cada vez que saía de seu trabalho como contador, Angelo, e esse é o rapaz de quem aqui vamos falar, sentia um vazio enorme na cabeça. Tentava encher este vazio no bar mais próximo. Bebia como um condenado devorando sua última refeição. Sabia que ela de nada adiantaria, mas para que sofrer no pouco de vida que resta? E bebendo sonhava com um mundo de sua mente. E toda a vez que sonhava com isso, sofria, pois amanhã sempre é outro dia e Angelo sempre esquecia o que tinha sonhado na noite anterior.¹⁶

Grande parte dessa desorientação pós-moderna, dessa falta de visão apontando para algo certo a ser perseguido como propósito de vida, é causada por uma sociedade pobre em ideologia e desmotivada politicamente. Não se encontra nas personagens de Benvenuti um pensamento que ultrapasse a barreira da individualização ou da

¹⁶ BENVENUTTI, Marcelo. Op. cit. nota 3. p. 57.

mediocridade de seu cotidiano sem utopia. Cada vida narrada está problematizada em seu dia-a-dia sobrevivencialista. Não há um só texto em que o foco se dirija à problemática brasileira atual como um todo ou mesmo à sulina. A própria capital do Rio Grande do Sul, mesmo que um dos contos tenha o título de *A vida de Porto Alegre*, surge em número insignificante de textos. Não há preocupação em localizar o leitor quanto à cidade, estado ou país em que a narrativa se passa, universalizando, homogeneizando o espaço e dando ao leitor, em muitos casos, a possibilidade de visualizar a história em qualquer lugar escolhido por ele. Pode-se compreender essa característica devido ao processo de globalização (grande gerador da pós-modernidade), como aponta Mike Featherstone, mostrando que hoje a extensão de uma determinada cultura, seu limite, é o globo, tornando o mundo um lugar em que todos assimilam algo comum.

No conto de número 17, *A vida de Mateus*, encontra-se um exemplo dessa universalização cultural. O texto trata da vida de um bêbado radialista que, ao sair um dia de sua rádio para um evento na rua, depara-se com a voz da multidão, que o abafa, proporcionando-lhe um sentimento de tristeza e impotência. Além de generalizar o espaço com a referente multidão, o narrador diz que: “Mateus, esse é o nome do nosso herói, vivia na Capital. A Capital, como qualquer outra capital, era o centro cultural e econômico do País. Mateus era um radialista conhecido. Seu programa era o de maior audiência na Capital e até mesmo no País”.¹⁷

A forma como Benvenuto trata a Capital e o País considerando-os substantivos próprios, é mais uma forma de universalizá-los, pois podem estar representando quaisquer capitais ou países, como também acontece no penúltimo conto, *A vida feliz*, quando o narrador diz que “na Cidade Grande de Jorge os sambas tocam tristes no balanço do ônibus lotado”¹⁸. Nota-se que os lugares em que a maioria dos textos de Benvenuto se passa fazem parte dos cenários dos grandes centros urbanos, como bares, praças, ruas movimentadas e todos os outros tipos de locais no qual o homem, mesmo cercado pela multidão, sente-se solitário: “lugares públicos mas não civis”, como aponta Bauman em *A modernidade líquida*, ao tratar do espaço do mundo contemporâneo como um lugar em que a prática da civilidade está cada vez mais remota.

¹⁷ Ibidem, p. 45.

¹⁸ Ibidem, p. 164.

O pensamento coletivo, na literatura de Benvenuto, dá lugar ao limitado “eu aqui e agora”. Cada personagem tem problemas suficientes para não pensar na sociedade como um todo: nos outros. Caso surja uma certa veia revolucionária e ideológica, um resquício de sonhos, comum nas personagens de Benvenuto, com idéias de mudar algo que está afetando a vida, ela logo é vencida pela falta de perspectiva da condição humana pós-moderna, pelo sentimento de medo e impotência, como se pode notar no seguinte trecho: “e Ângelo, sentado em sua cadeira, paralisado pelo medo de mudar o mundo e torná-lo em algo como sonhava, bebia para não ter coragem de ser o que realmente era”¹⁹.

Compreende-se de forma mais precisa tal situação se for lembrado o que Affonso Romano de Sant’Anna sustenta quanto aos indivíduos pós-modernos. O teórico diz que são pessoas que não acreditam que a sociedade tenha um projeto que a leve a algum lugar. Não pensam a longo prazo. Se a utopia pressupõe uma prospecção em relação ao futuro, a pós-modernidade elimina a idéia de futuro e de projeto.

Russell Jacoby, crítico social e historiador, em *O fim da utopia*²⁰, lança um olhar desanimado para o que o futuro reserva à ação política do mundo em que se vive hoje. Numa espécie de balanço das últimas quatro décadas de estudo social, Jacoby dedica-se a analisar o pensamento de teóricos como Christopher Lasch, Francis Fukuyama, entre outros, e constata que a utopia, motor das mudanças sociais e políticas, tornou-se obsoleta por um esgotamento de suas alternativas.

Convencido de que não existe Céu nem sentido para a História, o indivíduo pós-moderno se entrega ao presente, ao prazer e ao individualismo, consumindo bens e serviços como num jogo personalizado. O hedonismo é sua filosofia portátil e a paixão por si mesmo, a glamurização da sua auto-imagem pelo cuidado com a aparência e a informação pessoal o entregam a um narcisismo militante: a um neo-individualismo decorado pelo narcisismo, o que remete o estudo à terceira e última questão destacada do conto *A vida*: “Que invenções venderemos no mercado mais próximo da casa dos incautos cheios de sonhos?”.

O homem contemporâneo, cada vez mais escravo da mídia, que cria e recria diariamente novas necessidades de consumo, passa a querer ser como o sujeito do

¹⁹ Ibidem, p. 57.

²⁰ JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

comercial, a vida vista na TV. É nesse contexto que a vida alheia serve de espelho para a sua, e não só a vida das pessoas que por ele passam, mas, principalmente, a vida dos artistas, das novelas, criando sonhos impossíveis, carregando o indivíduo real de insatisfação. Esse é tema do conto de número 30, *A vida de Clara*. Clara é uma faxineira sonhadora que se esmera em fazer seu trabalho com o máximo de qualidade. Porém, no intervalo do serviço, ela passa os olhos em uma revista de fofocas sobre as celebridades. Enquanto isso, a televisão mostra situações de guerra e violência, mas, segundo o narrador,

ela sorri a olhar seus pés nas sandálias e os toca com suas mãos ásperas e magras. Ela se admira no espelho do banheiro do quarto de casal. Tira toda a roupa. Clara esquece as horas, a faxina, até mesmo a dona da casa que bate na porta do banheiro perguntando o que houve a xingando e ameaçando pela demora. Clara enche a banheira de espuma, deita-se e sorri. Ela estica os braços para trás, empina os seios, como um felino espicaçado, passa as mãos por toda a sua pele clara e cochila seus olhos castanhos pálpebras odor. Clara é uma bailarina.²¹

O narcisismo também surge, em *Vidas cegas*, em textos como *A vida de Fernanda*. O primeiro conta a história de uma mulher, Fernanda, que, pela Internet, conquistou uma grande amiga de nome Ana. Fernanda conta para Ana todo o seu dia-a-dia como assistente do secretário do presidente. Como Ana não se interessava muito pelo cotidiano de Fernanda, logo pára de responder-lhe as mensagens. Mas Fernanda não cessa de escrever. Meses depois, Ana resolve ver como está a vida de Fernanda e fica sabendo que ela, agora, mora no Canadá. Ana fica curiosa, lê as mensagens anteriores e toma conhecimento de que Fernanda tinha se casado, e vive uma vida feliz. Ana, então, apaga todas as mensagens e começa a trabalhar, acendendo um cigarro e deixando-o queimar até que atinja a sua mão esquerda.

O que ocorre no conto *A vida de Fernanda* pode-se entender como característica do indivíduo pós-moderno, apontada por Lasch em sua teoria do narcisismo: um sujeito que vê a si próprio através da imagem alheia, num mundo espelhos em que o homem avalia sua vida comparando-a com a do outro. Enquanto a vida de Fernanda parecia menos interessante do que a dela, Ana não se incomoda, o que mudou após Ana ver que Fernanda vive uma felicidade que ela não havia ainda encontrado. Para Bauman, a sociedade pós-

²¹ BENVENUTTI, Marcelo. Op. cit. nota 3. p. 72-73.

moderna, uma sociedade de consumidores, se baseia na comparação universal, e é através da comparação que Ana julga se é feliz ou triste.

Um detalhe importante que deve ser igualmente destacado é o fato de que toda a informação que chega até Ana vem por um meio impossível de legitimação, ou seja, através da correspondência eletrônica, um espaço virtual onde tudo é possível. Ana pode não ser a tal mulher feliz e realizada como representa a si mesma, mas, quem sabe, a própria vizinha de Fernanda ou alguém que possui uma vida tão comum ou pior que a dela. Mas isso, para a condição humana pós-moderna, para o narcisismo, não importa. O que vale é a imagem produzida, invalidando o que existe por trás. A mídia cria uma realidade eletrônica, um mundo de simulação, uma hiper-realidade, em que não é mais possível distinguir o imaginário do real, nem o signo de seu referente, e ainda menos o verdadeiro do falso.

A pós-modernidade, o tempo da comparação e do narcisismo desenfreado, em que a alteridade move grande parte das discussões e questionamentos sobre quem fala e quem está sendo representado, reflete-se no modo de ser do narrador do conto pós-moderno. Para Silviano Santiago, o narrador contemporâneo é aquele que quer, mesmo tratando de suas experiências, extrair-se da ação narrada, pondo-se à parte, como um repórter ou um espectador. Ele narra a ação enquanto assistente, como é possível perceber na obra de Benvenuto. *Vidas cegas* conta sempre a vida de alguém ou de alguma coisa numa aparente distância do narrador, numa tentativa ilusória de posicionar-se como quem não experimentou tais conflitos, mas apenas os observou. Não há uma só narrativa que se chame, por exemplo, *A minha vida*, e sim, *A vida de Vânia*, *A vida de Jairo*, *A vida do instante*, etc., mesmo que sejam narrados em primeira pessoa.

Os títulos sempre notificam o leitor de que há um narrador propondo-se a contar a vida de um outro, e não sua própria, ou seja: nada de sua experiência pessoal, num caminho inverso à caracterização do narrador tradicional de Walter Benjamin. Porém, sua onisciência, sua focalização interna, faz com que esse narrador que prima por não expor sua vida, ao contrário de alguém que narraria algo simplesmente presenciado, apresente-se envolvido em cada uma das vidas que conta, como se todas fossem, na verdade, a sua. Esse conhecimento onisciente, essa onipresença, pode ser percebida pelo uso constante e quase interrompido de verbos de ação interna, como “observar”, “pensar”, “sentir”, “perceber”, “saber”, “sonhar”, etc., assim como por sua forte posição judicativa perante as personagens,

perante as situações que elas enfrentam e as questões que afligem suas vidas, como no seguinte trecho de *A vida dos mortos*, em que o narrador conta a história de um solitário que passa as noites bebendo nos bares e observando as outras pessoas:

As lágrimas não podem correr de seus olhos. As lágrimas só correm dos olhos das pessoas que querem fugir da tristeza. Ele se alimenta da tristeza. Observa as pessoas das outras mesas. Suas risadas. Suas conversas. Sente-se bem por estar presenciando a vida e existir. Simplesmente ser perdido no nada comum. Ter um rosto comum, usar roupas comuns e ter sonhos comuns. Ele sabe que o sonho da eternidade é uma mentira vendida pelos comerciais de automóveis. No final sabe que todos encontram a terra, antes uma cama branca e asséptica de um hospital qualquer. A burocracia da morte. A tristeza verdadeira. O fim sem amor. O regresso.²²

Outro exemplo, talvez mais claro, está no conto *A vida dos segredos felizes*. Nele, o narrador, ao narrar a vida de um jovem de nome Pedro – estudante que perdeu todo seu entusiasmo de viver e desperdiça a chance de se relacionar com a menina de quem gosta por não abrir a boca quando ela tenta conversar com ele –, fala com a personagem, violando a atitude de simples observador, e questiona suas atitudes, xinga e se irrita, como mostra o trecho abaixo:

Lúcia cortou o cabelo. E Pedro é um chato. Não comenta quase nada. Balbucia. Maldito! Pedro você é um maldito! Mas o Nada e Deus riem de sua cara. Pedro, seu maldito! Vai aí continuar sua falsa atuação de orgulho e destreza no olhar. Não minta mais. Lúcia é linda. Tem olhos felizes e tu tem olhos amordaçados de medo de um ridículo e pusilânime poeta chato! Seu bosta! Pare de atuar. Não meça suas palavras. Fale o que sente.²³

Em *A vida de Clarissa*, com um narrador em primeira pessoa, que também aparece em outros textos, cria-se, porém, no momento em que o leitor se depara com algo narrado a partir do “eu”, uma espécie de paradoxo. O narrador-personagem conta sua própria vida com o título *A vida de*, como se fosse tratar de uma outra pessoa, já que, como a pós-modernidade sugere, tudo se baseia na alteridade, no olhar humano pós-moderno que, para Santiago, é energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia. Há uma pretensão de escapar do eu e dizer, através do título que, apesar da primeira pessoa, o

²² Ibidem, p. 35.

²³ Ibidem, p. 112.

narrador não conta sua vida, mas a vida de um outro qualquer, buscando a intenção sugerida por Silviano Santiago.

A configuração dessas vivências do indivíduo pós-moderno na literatura de Benvenutti também pode ser vista em outros exemplos, como nos contos *A vida do suicida cínico* e *A vida da lágrima seca*, em que a solidão, a falta de perspectiva, a angústia e a dúvida se imbricam na busca pela felicidade distante.

Em *A vida do suicida cínico* a questão da felicidade surge nas primeiras linhas, assim como individualismo, o cotidiano sobrevivencialista e o pensamento ideológico do homem contemporâneo, como é possível perceber neste conto, que se apresenta, mais uma vez, de caráter dissertativo e reflexivo.

Leitores velhos de guerra, incansáveis em suas leituras, tudo está se acabando na imaginação. Vocês realmente acreditam na vida feliz que levam? [...] Para que vocês trabalham, ein? Para sobreviver? E não sobrevivem os lírios do campo sem que precisem trabalhar, dizia Salomão ou qualquer outro desses personagens bíblicos? Para que acumular o vil metal? Para que matar-se trabalhando em nome de um progresso, de um futuro, de herança de seus filhos, da eternidade em pedras de mármore? E o eterno pisotear entre humanos? O que chamam humanidade, ein, meu? Humanidade não é o eterno pisotear de botas de sedentos por poder? Pois a sociedade é isso, cegos. Simples e brutal disputa pelo poder. Modas, cabelos, escravos, ideologias, religiões, lixo, lixo, lixo. Não vou resumir nada, pregar nada, admitir nada, o melhor seria encarar o nada e desafiá-lo. O que poderá acontecer diante do nada e da iniquidade? Diante do fatalismo e da mentira do destino? Nada? Reconheçam que nada podemos ganhar porque a verdade é que estamos mortos. Estamos mortos. E não existe nada que possa alterar isso.²⁴

Os contos de Marcelo Benvenutti se caracterizam muito por esse estilo discursivo, em que predomina a reflexão do narrador sobre a vida, o que foge, em parte, do modelo de conto moderno. Não há uma clara divisão entre história aparente e cifrada que se possa apontar e distinguir com clareza. Há, na verdade, pensamentos em aberto, em forma de fluxos de consciência ou monólogos interiores, para que o leitor interaja e faça, também, seu julgamento sobre sua existência, suas vivências. São contos que, muitas vezes, não se preocupam em contar algo, mas sim, falar sobre algo, o que pode ser destacado em Benvenutti como uma forte marca de sua literatura, já que é dessa forma que o autor consegue, com sucesso, prender a atenção, canalizar e dirigir o interesse ou a

²⁴ Ibidem, p. 144-145.

emoção, como sugere Mempo Giardinelli, à mente do leitor.

Marcelo Benvenuti faz, ao tratar desses aspectos delicados da condição humana contemporânea, o que Cortázar considera próprio do conto, ou seja, o ato de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla, que pode chegar, no caso dos textos de Benvenuti, às próprias experiências do leitor, rompendo com seus próprios limites por essa explosão de energia espiritual, segundo Julio Cortázar, que ilumina bruscamente algo que vai muito além da simples história contada.

Em *A vida da lágrima seca*, texto de número sessenta e seis, um homem, ao lado de sua mãe, que reza em frente ao túmulo do marido, pai do sujeito, não chora por ele como faz a mulher, e sim busca em sua memória tudo aquilo de bom que passaram juntos, considerando-o como seu melhor e verdadeiro amigo. Lembra do que aprendeu com o pai sobre a vida feliz não estar nas coisas materiais, fúteis da vida, mas na liberdade do indivíduo, o que volta o discurso à problemática da busca pela felicidade, e termina, envolvendo todas as outras questões que estiveram presentes no conto anterior, dizendo que:

Eu não quero entristecer meus leitores. Este é um canto de felicidade. Um canto de louvor à existência de teu nome nos meus sonhos. Me deixaste algo além da laje fria. Me deixaste o sonho dos loucos. Os sonhos daqueles que não se entregam e procuram a verdade e o amor. O sonho insano e imaterial dos poetas que morreram sem se entregar à podridão do sistema. Sem ideologias. Sem grupos. Sem líderes. Livre como o vento. Cortando o trigo com braços fortes até a morte indestrutível. A laje fria não pode me vencer, pai. Nem as vidas cegas dos incautos podem me endireitar. A felicidade está na lágrima dos que ficaram. A lágrima seca com o vento. E o vento transforma a lágrima em chuva e tempestade. A água que seca em meus pés. A lágrima que seca em meus sonhos. Meus sonhos que secam nos olhos de alguém que não conheço. E o sorriso se abre nos olhos do cego.²⁵

O narrador de *Vidas cegas* deixa claro também, em outros textos, o que pensa sobre o mundo em que se encontra, ao afirmar, no décimo primeiro conto, que “Marcelo, um rapaz de classe média, perdido na noite de uma merda de cidade qualquer, observando

²⁵ Ibidem, p. 154-155.

as mulheres da noite, notou que era apenas um pedaço de carne”²⁶. Também no conto *A vida de Pedro*, que narra a história de um homem vagando de automóvel pelas ruas da cidade, o meio urbano é visto pela personagem como um lugar em que as famílias permanecem “dentro de suas gaiolas e suas celas”, ou seja, mostra a insegurança que cresce cada dia mais no indivíduo contemporâneo.

Zygmunt Bauman afirma que o homem, hoje, busca, como último resquício de utopia, uma vida segura, afastada dos riscos e dos perigos da turbulenta vida urbana: busca uma comunidade, um lugar diferente de todos os lugares comuns, cheios de estrangeiros sinistros, etc., um sonho de uma vida melhor, compartilhada com vizinhos melhores, todos seguindo melhores regras de convívio. Bauman, exemplificando isso, aponta o projeto do arquiteto inglês Georg Hazelton – estabelecido na África do Sul –, chamado Heritage Park, nada além de uma aldeia medieval *high tech*, como ele diz, com toda sua muralha e ponte levadiça. Um território vigiado de perto, onde aqueles que fazem algo que desagrada aos outros provocam seu ressentimento e são, por isso, prontamente punidos e postos na linha, enquanto os desocupados, vagabundos e outros intrusos que “não fazem parte” são impedidos de entrar ou cercados e expulsos.

Benvenuti, no conto *A vida de ninguém*, cria uma cidade assim como a do exemplo de Bauman, cheia de regras e perfeitamente organizada, como é possível que se perceba no trecho abaixo:

Não se sabe ao certo o que ou quem deu início à construção desta cidade. Sabe-se, isso sim, que todos os seus habitantes têm um grande prestígio e reconhecimento em suas áreas de atuação profissional. Lá habitam os cirurgiões plástico das capas de revista, os economistas renomados dos telejornais, as mulheres deslumbrantes que sustentam-se como ex-concubinas de um d escor e, é claro, o bom vivant que sobrevive no ócio da vulgaridade social.²⁷

Porém, um dia entra um homem comum, de nome Ninguém, nesta cidade perfeita, e tudo nela muda. Os robôs são transformados em espetos para churrasco e carrinhos para as crianças. Até o nome do lugar, que antes era Boulevard, muda para Vila Feliz. O narrador conta que, ao ver tudo isso reestruturado, Ninguém se sente desamparado e

²⁶ Ibidem, p. 32.

²⁷ Ibidem, p. 120.

despede-se de todos, partindo e morrendo, tempos depois, de ataque cardíaco na fila de um hospital público, deixando a antiga Boulevard, que agora permanece submersa no fundo das águas de uma hidroelétrica.

A crítica que Benvenuto faz sobre fechar-se em um lugar, um condomínio ou uma cidade projetada não é diferente do que se discutiu até aqui sobre sua temática, não é diferente do que fechar os olhos para o que está por volta: de cegar-se para sorrir, como fez a personagem do primeiro conto, *A vida de Jonas*. É apenas uma outra forma que o homem pós-moderno, representado em *Vidas cegas*, encontra para defender-se do que o assusta.

Devido, então, a características como a cegueira, figurada na falta de perspectiva e, ao mesmo tempo, como maneira de defesa, de fuga àquilo que assombra a vida do homem contemporâneo, e a estrutura ágil e brevíssima dos textos, é que *Vidas cegas*, de Marcelo Benvenuto, pode ser considerada uma obra em que a condição humana na pós-modernidade está representada. Mostra um homem desorientado, sensível e, apesar de sonhador, impotente quanto a inúmeros aspectos da vida devido sua configuração liquefeita. Desperta no leitor a possibilidade de questionar o tempo em que este vive, assim como sua própria existência, vivência e angústias. Da mesma forma trata do descaso, da irreflexão que a individualidade defensiva do sujeito pós-moderno origina perante o que a cerca, como mostra o terceiro conto do livro, *A vida de Joana*, ao relatar uma mulher que vive amordaçada dentro de um banheiro público masculino, em meio à imundice. Mesmo assim, todos ali transitam e fazem suas necessidades normalmente, rindo ainda, vez ou outra, de sua condição.

Pode-se dizer que na obra de Marcelo Benvenuto prevalece a vida em sua forma individualista e insegura, mas percebida, assim, por um narrador de olhos bem abertos que insistentemente a interroga e não a aceita. Representa um mundo em que o sentido da visão mostra-se superior, em aspectos positivos e negativos, ao da audição, ao do tato, etc., já que a pós-modernidade é um lugar em que se explora, acima de tudo, a sedução visual.

O sujeito pós-moderno configurado na literatura de Benvenuto pode sentir, sonhar, perceber, “farejar” todos os problemas que estão à sua volta; porém, o futuro está além do seu alcance, além do seu campo de visão, de modo que ele deve, como diz Bauman, parar de ficar olhando para o pote de ouro no fim do arco-íris, ou, como mostra Benvenuto, deixar de apenas se imaginar como uma bailarina. Dentro de tal condição, o

mais cômodo, o menos doloroso é fechar os olhos, manter-se cego por escolha, apagando de suas mentes as atrativas, inesgotáveis e sedutoras possibilidades de felicidade propostas pela sociedade contemporânea e deixando-as no canto escuro, no lado cego: o que se considera a história cifrada, a base do *iceberg* de cada um dos contos de *Vidas cegas*.

5 OVELHAS QUE VOAM SE PERDEM NO CÉU: SOLIDÃO, ABANDONO E DECADÊNCIA

Alguma coisa me acontece, já não posso mais duvidar. [...] não foram necessários mais do que três segundos para que todas as minhas esperanças fossem varridas.

Jean-Paul Sartre

Daniel Pellizzari publicou *Ovelhas que voam se perdem no céu*, em 2001, pela editora Livros do Mal. Objeto de severas críticas, como praticante de uma literatura pueril, segundo Jerônimo Teixeira, para a Revista Veja¹, em 2005, o autor, nascido em Manaus, em 1974, veio para Porto Alegre antes de completar dez anos. Publicou seus primeiros textos em antologias no início da década de 90, mas só começou a conquistar leitores a partir de 1995, através de textos publicados na *Internet*. Fez parte do *e-zine Cardosonline* e é um dos fundadores da Livros do Mal, por onde publicou também *O livro das coisas que acontecem*. Seu último trabalho, até agora, é o romance *Dedo negro com unha*, em 2005, pela editora DBA.

De acordo com Rodolfo Filho, para o jornal *A Tarde*², passeando entre o fantástico e o cotidiano, os contos de Pellizzari pedem uma leitura reflexiva. “Apesar de muito curtas”, diz Rodolfo, “as histórias de *Ovelhas* são poderosas, deixando a impressão de que há muita coisa acontecendo nas suas margens”. *Ovelhas que voam se perdem no céu* não é um livro para ser consumido em uma só sentada, continua o resenhista. Mesmo curto

¹ TEIXEIRA, Jerônimo. O importante é vender! *Veja*, n. 1945, mar. 2006.

² FILHO, Rodolfo. *Ovelhas que voam se perdem no céu: o que foi dito*. *Livros do Mal*. Disponível em: <<http://www.livrosdomal.org/ovelhas.html>>. Acessado em: 10/11/2005.

e com uma prosa que vai direto ao ponto, o consumo em grandes doses não é recomendado. Cada história deve ser digerida em seu tempo: o efeito cumulativo tende a ficar amargo.

Para Paulo Roberto Pires³, nos 19 contos de *Ovelhas que voam se perdem no céu* Daniel Pellizzari mostra sua “voracidade literária”, passando pela farsa mórbida de Nelson Rodrigues, pelo grotesco e por um fantástico estropiado. Esta diversidade de enfoques e formas, segundo o crítico, impede uma unidade de estilo.

De acordo com Bárbara Nickel, para a revista literária eletrônica *Interface*, próxima, mas separada por um abismo, está a maioria das personagens nos contos de *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Seja um hamster abandonado pelo dono, uma menina no jardim de infância ou um bêbado num bar, não importa: a solidão passeia por quase todas as histórias do livro. Por nenhuma delas, entretanto, segundo a resenhista, andam as lamentações ou os sentimentalismos baratos que poderiam tornar a obra um clichê. Ao contrário, diz ela: “a beleza dos textos está em oferecer como companhia à solidão um toque de ironia, um toque de deboche, um toque de esperança”⁴.

Compactuando com Benvenuti na questão da brevidade, Daniel Pellizzari também apresenta textos de mínima extensão e muito rápidos. Sendo o conto uma operação estrita do olho: atenção no estado puro, como diz Mário Lancelotti⁵, ao tratar da necessidade de um alto nível de atenção que o gênero exige para sua leitura, em que o menor desvio põe em perigo o incidente, o efeito, a brevidade ao extremo é, sem dúvida, uma das maneiras que esses autores encontram para segurar o leitor até o final de suas narrativas. O mundo pós-moderno é um lugar em que as informações chegam constantemente e em alta velocidade ao sujeito. Prender-lhe a atenção é um desafio. Fazê-lo parar para ler um conto, por exemplo, não é uma tarefa fácil. A única forma de atingi-lo, como se percebe nos textos de Benvenuti, é propondo-lhe uma temática que lhe desperte o interesse, ou seja, a própria vida do homem contemporâneo, tratando-a de forma expedita e única, para que ele não tenha tempo de se dispersar. O que é o conto, como diz Cortázar, senão uma verdadeira máquina de criar interesse?

³ PIRES, Paulo Roberto. Prosa sem travas. *Livros do Mal*: clipagem. Disponível em: < http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_epoca.html >. Acessado em: 10/11/2005.

⁴ MIKEL, Bárbara. Ironia e deboche acompanham a solidão. *Livros do Mal*: clipagem. Disponível em: <http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_interface.html>. Acessado em: 10/11/2005.

⁵ LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka*: para una teoria del cuento. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Um exemplo que se pode dar, já que se está a relacionar o autor de *Ovelhas que voam se perdem no céu* com o de *Vidas cegas*, observando em ambos a agilidade da escrita, é o conto *As boas maneiras do acaso*, que equivale à literatura de Benvenuto não só pelo tamanho, mas também pelo assunto envolvendo o cotidiano solitário, como é possível notar:

Sempre reclamava do barulho dos vizinhos.
Um dia foi reclamar do silêncio, mas eles tinham se mudado.
Nunca mais conseguiu dormir.⁶

Outro aspecto relevante a ser destacado diz respeito à polifonia narrativa que surge em alguns textos de Pellizzari, como em *O vôo das ovelhas*. No conto, cinco personagens narram suas vidas. São cinco vozes, cinco consciências num mesmo conto de extensão relativamente compacta para todos esses narradores, numa possível representatividade do que Bauman considera como o “assustador mundo polifônico”⁷ das cidades, da vida urbana contemporânea, já que quatro das vozes que compõem o texto são vindas de uma única e movimentada rua do centro de Porto Alegre, ou seja, do centro de uma cidade grande no tempo da modernidade líquida.

Uma questão a ser abordada nesse conto é o fato de que apenas uma dessas personagens não abandona a primeira pessoa, passando a falar sobre si na terceira, o que torna mais curiosos esses narradores e concorda com o que Silviano Santiago afirma sobre o ato de narrar um conto na pós-modernidade, como no seguinte trecho:

Eu sou Genésio. Genésio tem um saco cheio de vales-transporte. Genésio fica parado em frente aos prédios da Voluntários da Pátria anunciando que tem vales e aproveita para vender também carteiras de cigarro a sessenta centavos cada.⁸

Pellizzari também adota o recurso que Benvenuto usa em sua construção narrativa, ou seja, alguém fala de si como quem observa, como se estivesse falando de uma outra pessoa, o que leva Genésio, na tentativa de contar sua vida, a fazê-lo como se referisse à de um outro alguém, num distanciamento de si mesmo que não é crítico, mas indiferente. O narrador de Marcelo Benvenuto narra algumas vezes na primeira pessoa, mas

⁶ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 17.

⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 125.

⁸ PELLIZZARI, Daniel. Op. cit. nota 6. p. 12.

foge do seu eu nos títulos, o narrador de Daniel Pellizzari busca essa fuga, essa visão de observador, dentro do próprio texto, invertendo o ponto de vista da primeira para a terceira pessoa. Igual procedimento aparece em outro exemplo, dentro do mesmo conto, em que a personagem logo abandona o “eu” em sua narração: “Eu sou Marciano. Marciano tem centenas de papéis na mão”⁹, uma possível fuga das próprias experiências.

No rumo da crítica apresentada sobre a literatura de Pellizzari, parte-se primeiramente – no que diz respeito às configurações da condição humana pós-moderna em sua obra – da problemática da solidão. Ela está muito presente, como afirma Bárbara Nickel, e com muita clareza. Junto a ela, está uma grande generalização da decadência do homem e do próprio espaço em que ele vive. A visão que o narrador e suas personagens têm do mundo em que estão inseridas é pessimista, sem vaidade alguma. Difere do que acontece em Benvenuto, em que o narrador possui uma visão por vezes contrária à de suas personagens, questionando-as por seus atos impotentes e, com frequência, mostrando sua indignação ante tais atitudes. O narrador de *Ovelhas que voam se perdem no céu* compactua com o pensamento indiferente e desencantado sobre a vida de suas criaturas. Considerar que dentro da solidão em que vivem há algum tipo de esperança, como apontou a resenhista, é algo discutível. Deve-se ter o cuidado de não confundir a verdadeira esperança, acreditar que algo possa mesmo acontecer, com a falsa e ilusória, que muitas vezes apresentam as personagens de Pellizzari e suas vidas solitárias, como acontece no conto *Um hamster*.

O texto, em primeira pessoa, trata da história de um roedor abandonado pelo dono que, em sua gaiola imunda, reflete sobre sua vida, tentando descobrir por que fora deixado de lado. Depois de toda suas indagações e balanço, ele diz:

Hoje decidi que não vou mais perambular pela gaiola, nem afiar os dentes, nada. Ficarei quietinho aqui no meio da gaiola, esperando. É tudo que posso fazer. Talvez Ele esteja com vergonha de voltar. Pode ser. Se for isso, eu prometo que O perdôo quando ele aparecer de novo, com nozes, água e o caderno de cultura. Admitirei até que O amo, juro. Mas Ele não volta, a porta do quarto não se abre, não escuto nenhum ruído na casa, as janelas continuam fechadas. Não há de ser nada. Um dia Ele aparece.¹⁰

⁹ Ibidem, p. 14.

¹⁰ Ibidem, p. 30.

É verdade que o trecho acima pode remeter a um sentimento de esperança, mas – agora concordando com o dito pela crítica – com uma carga pesada de ironia e deboche. O que Pellizzari faz não é mostrar que o homem ainda pode ter algum tipo de pensamento esperançoso, e, sim, ridicularizá-lo, já que todo o contexto e a forma como a história é narrada, o ambiente que se mostra fechado e silencioso todo tempo, não deixa dúvidas ao leitor atento – aquele que ultrapassa os limites da miserável história que se conta, como diz Cortázar –, de que o dono do animal nunca mais irá voltar. Se o conto *Um hamster* traz em seu conflito o tema genérico da solidão, a história que está por trás, o seu subtexto, aponta o hamster como alegoria do indivíduo desamparado, mostra uma solidão irremediável, proporcionada pelo abandono de alguém que nunca mais aparecerá, mas em quem a personagem confia.

É imprescindível lembrar o que Lasch afirma sobre o homem contemporâneo, apontando-o como um sujeito que, na projeção dos próprios medos e desejos, torna-se, ao contrário de ganancioso e agressivo como se poderia pensar, frágil e dependente, levando-o a um sentimento quase infantil de desproteção. Tal característica fica evidente em *Um hamster*. O abandono não traz somente a solidão e a tristeza de alguém que é largado pela pessoa que ama e sofre por isso. Ele tem conseqüências mais drásticas, como a morte, mas não por uma melancolia já desgastada pela literatura, e sim por dependência. Não há mais quem proteja o animal do frio, quem o alimente, lhe dê água, etc. Assim como uma criança, ele é um ser vulnerável que precisa de cuidados.

Outro ponto que não pode ser deixado de lado dentro do texto diz respeito à forma como o animal trata seu dono, chamando-o sempre de “Ele”, dizendo que “O perdoa”, enfatizando o tratamento destinado à divindade, assim como o homem faz com seu Deus. Isso não está no conto para que passe gratuitamente aos olhos do leitor. O que Pellizzari faz é mostrar, através do hamster, em sua literatura, como se sente o homem na contemporaneidade em que vive: um sujeito solitário, com medo e abandonado por todos e por Deus. A velocidade das mudanças econômicas, culturais, tecnológicas e do cotidiano implica uma experiência na qual o mundo pós-moderno é vivido como assustador, incerto e incontrolável. A universalização do medo e a insegurança ontológica é uma das grandes problemáticas da condição humana na pós-modernidade. O sujeito pós-moderno de

Pellizzari não tem mais ninguém por ele. Vive solitária e individualmente suas angústias e temores sem ter a quem recorrer, nem mesmo a uma força sobrenatural ou espiritual.

Zygmunt Bauman, da mesma maneira, diz que o problema do medo do homem pós-moderno e o da solidão existem porque a precariedade, a instabilidade e a vulnerabilidade, como aparecem em *Um hamster*, são algumas das características mais difundidas nas condições de vida contemporâneas.

A solidão também surge em outros textos, como no que abre o livro, chamado *Teias*, em que um homem vive solitariamente em sua morada tendo como entretenimento as aranhas que moram em seu banheiro, como é possível notar no trecho abaixo:

Achava divertido catar insetos no pátio e largá-los em suas teias, vê-las transformá-los em casulos e depois cráu!, sugar todos os líquidos das vítimas até deixar só uma casca sequinha. Deve ser bem ruim morrer assim, ponderava, e ia até a cozinha desistir mais uma vez de lavar a louça acumulada.¹¹

Além da vida solitária e presa a um cotidiano repetitivo, a personagem do conto *Teias* leva uma existência desmotivada, desencantada. Tal característica determina que ela não faça nada dentro de sua casa a não ser mexer com as aranhas; porém, esse desencanto ultrapassa a barreira da superficialidade de um dia-a-dia aborrecido e torna a própria vida algo supérfluo, sem sentido ou valor, já que numa manhã o sujeito que gostava das aranhas acorda, pega um aspirador de pó e acaba com todos os insetos do banheiro: mesmo instante em que o conto se encerra. Sua ação ainda pode ser avaliada no que diz respeito ao seu sentimento de inferioridade, pois só consegue ser superior aos insetos indefesos, dizendo, ao matar um deles, antes de eliminá-los todos, e apenas num momento de mau humor, que é um menino mau.

A vida, para as personagens de *Ovelhas que voam se perdem no seu*, não vale nada. Não há resquícios de sonhos e desejos como em *Vidas cegas*. Neste, mesmo de forma quase imperceptível e vetada pela condição humana contemporânea, eles aparecem e fazem com que as personagens ainda sorrissem. Em Pellizzari há uma completa indiferença perante a vida. Em *História de amor número 17* fica clara essa banalidade, essa desvalorização. No conto, um homem sai de sua casa de carro e pára numa esquina. Compra uma criança de

¹¹ Ibidem, p. 11.

uma pedinte após fazer-lhe uma proposta e volta para sua morada. Depois, dá-lhe um banho para tirar a “sujeira da rua” – como diz o narrador, remetendo à decadência do espaço urbano –, leva-a até a cozinha e, com o martelo de bater carne, acerta sua cabeça, espatifando-lhe o crânio, na mesma frieza com que, como no conto anterior, se mata um simples inseto, se limpa um peixe ou se prepara um frango:

Deu um banho na criança para tirar a sujeira da rua. Esfregou bem cada dobrinha, sem usar sabonete. Seguiu para a cozinha e a colocou sobre a mesa. Pegou na gaveta o martelo de bater carne e deu um só golpe entre os olhos. O crânio ainda macio se esfacelou e um pouco dos miolos se espalhou pela mesa. O que ainda sobrava retirou com uma colher e colocou em uma vasilha. Pegou a faca e abriu a barriga. Tirou as tripas tendo o cuidado de reservar o fígado, e o resto guardou para os cachorros.¹²

Com a carne da criança ele prepara um assado e uma sobremesa, tudo para esperar sua esposa. Quando ela chega, chama-o de grosso, pois nunca tinha visto churrasco com talheres de prata e à luz de velas, e vai dormir. Para finalizar, o narrador diz que “Olhando para o chão, ele foi até a cozinha, abriu a geladeira e jogou a sobremesa no lixo. Naquela noite, mais uma vez, dormiu no sofá”¹³.

Isso é o que Bauman considera como a nova configuração de moralidade não universalizável do mundo pós-moderno, em que não há mais um código ético solidificado. Os indivíduos criados por Pellizzari fazem parte da modernidade sem ilusões de Bauman. É um lugar em que podem acontecer coisas sem causa que as faça necessárias, que dificilmente passariam pelo teste de um propósito calculável e racional, em que a emoção supera a razão.

As personagens criadas por Pellizzari – diferentes das de Benvenuto, que ainda possuem um certo mecanismo de defesa (cegar-se perante a sociedade), mesmo numa falsa felicidade – são perdedoras. São personagens vencidas, derrotadas pela falta de perspectiva de futuro. São desiludidas, destrutivas e, principalmente, autodestrutivas, vivendo de tal maneira que não se pode esperar delas nenhum tipo de ação que as leve a um caminho que não seja cada vez mais ao declínio. Elas estão e pretendem ficar à margem da sociedade “normal”, pode-se dizer. Não se configuram como em *Vidas cegas*: não dançam, vez ou

¹² Ibidem, p. 27.

¹³ Ibidem, p. 28.

outra, mesmo longe dos olhos de todos, como uma bailarina, ou pensando em mudar o mundo, mesmo que esse pensamento se esvaia em poucos instantes devido à sua falta de perspectiva. Sua única forma de fuga, que surge também como algo necessário para que uma possível “felicidade” seja encontrada, é isolando-se de tudo e destruindo a si próprias, já que para cada uma delas a vida e as pessoas não têm solução. A solidão em *Ovelhas* não surge apenas por uma vida triste e problemática, em que os relacionamentos estão em crise e a personagem não consegue envolver-se com alguém ou por um abandono. Ela se constitui como escolha, e sem o sentimento doloroso de ter de se fazer essa ou aquela escolha como em *A vida de Jonas*, de *Vidas cegas*. Como diz a personagem do conto *Catuaba* – que narra, em primeira pessoa, o instante em que um homem tenta, com sucesso, se livrar de uma companhia, num bar, para continuar bebendo solitariamente –, a civilização é feita de plástico, rodas e merda, como se pode visualizar no trecho que segue:

Mais uma catuaba, pedi, e amassei o copo vazio. Nossa civilização é feita de plástico. Concordo, disse o cara que sentou na minha mesa, seu copo ainda meio tomado por alguma coisa que não era cachaça de catuaba. Talvez fosse de maracujá.
 – E de rodas – esbravejou – Plástico e rodas.
 Nunca fui de agüentar papo de bêbado, mesmo quando estou no mesmo estado. Mesmo assim, tomei um grande gole da catuaba e arrematei:
 – Plástico, rodas e merda.
 – Muita merda – concordou o outro, e me sorriu.¹⁴

O relacionamento humano em Pellizzari, a prática da civilidade, é, assim como em Benvenuti, problematizado: a falta de condições de um exercício civil simples, como uma conversa comum com um estranho, está evidente em muitos textos de *Ovelhas*, como no próprio *Catuaba*, que o sujeito prefere ficar isolado a conversar com alguém, pois, ao conseguir que o outro, que se sentou à mesa com ele com a intenção de um corriqueiro bate-papo, desista, tornando-o, assim como ele, solitário: “O cara levantou e foi se arrastando para o fundo do bar, onde ficavam as mesas de sinuca. Mas não chegou até lá; antes sentou sozinho em outra mesa”¹⁵.

Uma civilização “feita de muita merda” não é nada além de um sentimento de total descrença no homem, de desencanto quanto à humanidade, caráter esse que fica da

¹⁴ Ibidem, p. 40.

¹⁵ Ibidem, p. 42-43.

mesma forma explícito em *Os calos de Sísifo*. O conto narra a história de um homem que viu a morte da mãe e nunca teve a aprovação do pai para nada (que se mostrava ciumento também) e, enquanto suas lembranças vêm à tona, ele escreve sobre si, considerando-se um homem ridículo. É inevitável, para se compreender melhor o que a narrativa conta além de sua história aparente, que se remeta ao mito de Sísifo, condenado a rolar uma enorme pedra até o cume de uma montanha, a qual retornava inexoravelmente abaixo. Por esse motivo, tarefas que envolvem esforços inúteis passaram a ser chamadas de Trabalhos de Sísifo. O que o conto mostra é que sua personagem carrega um grande fardo de sua infância que nunca terá fim por não tê-lo resolvido quando o pai ainda era vivo, não tomando conhecimento de sua morte. Devido a isso, pensa até em se matar, já que se sente um homem ridículo, que vive trancafiado num quarto, fugindo de tudo e de todos, pois agora seria tarde para mudar as coisas, qualquer esforço seria vão.

Os calos de Sísifo apresenta um indivíduo que possui as principais características do homem contemporâneo configurado na literatura de Pellizzari. Vive solitariamente, desiludido com a vida e com a humanidade e não vê motivos para relacionar-se, passando seus dias preso a um cotidiano rotineiro, desmotivado e sem perspectiva, pensando na autodestruição como fuga: no suicídio. A civilização “feita de muita merda” e o desencanto com o homem surgem em trechos como os que seguem: “Não por evitar o contato com qualquer humano, muito menos por ter coberto as paredes com caixas de ovos para não ouvir o barulho infame da rua”¹⁶ ou “Objetos não são ridículos – homens são. Eu sou ridículo”¹⁷.

Um outro exemplo de tais características aparece em *Eu, você*. A banalização da violência, do sexo, do amor e a própria solidão da vida contemporânea faz com que as personagens de *Ovelhas que voam se perdem no céu* vivam também numa platitude emocional, sem amor, sem um relacionamento amoroso. A solidão e a tristeza em *Eu, você* é saciada com cocaína e uma prostituta, que não é paga para o sexo, mas para conversar, como é possível que se verifique no trecho em que o narrador diz:

eu lhe passo a nota cuidadosamente enrolada que você coloca no nariz e cheira o pó de uma só vez [...] Você dá uma gargalhada e toma um gole

¹⁶ Ibidem, p. 55.

¹⁷ Ibidem, p. 56.

da vodka, eu digo de novo que fiquei com pena de você e você se irrita, ninguém tem que sentir porra nenhuma de pena, é minha profissão, e eu peço desculpas e você pede desculpas e passa a mão no meu rosto e pergunta mais uma vez se eu não vou tirar a roupa e eu digo de novo que não, e você diz que eu vou ter que pagar de qualquer forma, eu digo que eu sei, eu sei, dinheiro não é problema.¹⁸

A contemporaneidade desiludida de glamour é criticada diretamente no conto *Monga*, em que um homem vai ao circo com sua família e não sente mais o encanto de quando era criança e diz, ao deixar sua família sozinha e escapar para assistir a mulher que se transforma em gorila, que:

Todas as Mongas que eu assistira na infância, e não foram poucas, sorriam ao entrar no palco. Talvez porque naquele tempo a pequena tenda estivesse quase sempre cheia de crianças engolindo em seco e adultos eram atraídos pelas invariavelmente perfeitas formas da mulher-gorila. Hoje as coisas são bem diferentes. O glamour se foi. Não sei de quem é a culpa, mas nunca fui muito bom na arte de encontrar bodes expiatórios. Um vinil meio riscado começa a tocar depois de alguns soluços, e a Monga acompanha as notas quebradas com alguns movimentos que, com muita boa vontade, podem ser chamados de dança. Os garotos parecem gostar e se aproximam mais do palco, as crianças riem e a velhinha balança a cabeça. Talvez acompanhe a música, talvez desaprove a roupa da mulher-gorila, talvez um dia tenha sido ela também uma das muitas Mongas e o decadente da versão contemporânea lhe entristeça, talvez.¹⁹

Felicidade talvez, texto dividido em três cenas, apresenta um claro exemplo do pensamento desiludido e pessimista quanto à vida e ao mundo, que já no título do texto é possível perceber. Na história narrada em cada cena, as personagens levam vidas no limite da precariedade e da desvalorização de si mesmas. Na primeira cena, um homem e duas mulheres estão na cama, e ele diz que:

Sento na cama, as molas fazem barulho assim nhéc-nhéc e eu fico fazendo nhéc-nhéc até que de repente a índia começa a sangrar bem em cima do lençol que até agora não estava tão sujo. Estava tão branco, agora tem uma mancha vermelho escura, estou menstruada, ela diz, tô vendo. Fecho os olhos e sinto meus cabelos esvoaçarem, é bem bom esse ventilador, respiro fundo e o cheiro entre azedo e doce me invade as

¹⁸ Ibidem, p. 53.

¹⁹ Ibidem, p. 60.

narinas, chego até a sentir o gosto, sangue tem um quê metálico no fundo.²⁰

A cena segue com a mulher pedindo um absorvente interno para colocar enquanto ele observa, denotando, na total falta de pudor, que, para a mulher, aquela situação, que geralmente é considerada constrangedora, íntima, é banal.

Na segunda cena, uma mulher sai de casa, de manhã, sem rumo – o que cabe no que já se comentou sobre a desorientação do sujeito pós-moderno –, entra num ônibus e acende um incenso, que não agrada aos outros passageiros, desce na rodoviária e pega carona com uma pessoa qualquer, desde que essa permita que ela fume no veículo, já que não tem a mínima idéia de para onde quer ir. Não há nenhuma preocupação com a própria segurança, com sua vida, pois ela não vale de nada.

A terceira, em que um casal, sentado em meio à imundice, se droga e observa o lugar, evidencia perfeitamente esse pessimismo, essa vida desmotivada, sem valor e autodestrutiva, já que o único contato possível com a felicidade é através do tóxico que usam para fugir da realidade.

Quando a pontinha do sol começa a surgir lá no fundo, céu ainda escuro, mas não tanto, reúno o que ainda sobra de fôlego e digo porra, como é amarga essa bosta de vida. Ela me olha com um sorriso de criança e abre a bolsa, de onde tira um livro, *Do assassinato como uma das Belas-Artes*, e do meio das páginas de letras minúsculas tira dois retângulos de papel, bem pequeninos. Então abre a boca que eu vou te dar um doce, ela diz. – Isso é o que eu estou pensando? – pergunto, o coração batendo feliz. Claro, ela diz, e eu abro a boca e me deixo ir para a Terra do Nunca.²¹

Em *Ovelhas que voam se perdem no céu*, o próprio espaço das narrativas é tratado como decadente, precário. Como prova disso se toma ainda o conto *Felicidade talvez*. Também na terceira cena, o texto, de forma alegórica, mostra o declínio da sociedade contemporânea através do ambiente em que tudo acontece.

Noite, acho que sábado. Sentado eu, sentado ela, sentados nós na frente do que restou de algo que um dia fora um rio. Fico olhando a água suja bater de leve em uma garrafa de plástico cravada na areia e o barulhinho que faz bem de leve, o vento está forte e não consigo escutar muito bem. Quero ver estrelas mas também não consigo, há muitas nuvens, mas

²⁰ Ibidem, p. 18.

²¹ Ibidem, p. 24.

consigo achar um risquinho de lua. Que noite mais sem graça. Um céu vazio, um rio morto, uma areia cheia de cadáveres da civilização e nós, quem sabe zumbis.²²

O cenário talvez não fosse tão deprimente se a personagem que o descreve e o julga não estivesse se drogando: “Dou uma duas três tragadas e fico prensando enquanto imagino uma caravela ao longe, navegando em meio aos pneus carecas e potes de margarina”²³. Há uma reciprocidade entre espaço e homem degradados na literatura do autor de *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porém, parece não haver como distinguir se o mundo está decadente por culpa do sujeito que o fez assim ou se esse indivíduo está decadente devido às condições precárias proporcionadas pelo espaço.

O mundo sujo de Pellizzari aparece em pequenos detalhes que devem ser percebidos atentamente pelo leitor, como no conto *Jardim de infância*. O conto, em sua história aparente, narra a ida de uma menina, com sua mãe, à escola, num dia de apresentação teatral. Ela, vestida de abelhinha, diz à mãe que é a abelha-rainha e a mulher confirma sua posição. No momento, porém, em que chega, ela vê todas as outras meninas vestidas iguais. Entristece e pede para ir para a casa. Além do claro problema de identidade que o texto aborda por trás do que conta, a imundície do mundo fica evidente já no início da narrativa, quando é dito que “Dentro do carro, a menina gruda as mãos e o nariz no vidro, apertando os olhos para enxergar melhor através da sujeira”²⁴.

A problemática identitária, como no exemplo da menina, ao se achar especial por um instante e logo notar que é apenas mais um alguém comum entre os outros, transita em *Ovelhas que voam se perdem no céu* como algo constante, já que as personagens possuem essa consciência de não serem ninguém em especial, mas apenas uma partícula da multidão ou mais um ser humano estúpido como qualquer outro. Em *O voo das ovelhas* essa consciência de não ser ninguém, de não ter uma identidade, aparece em todas as personagens que narram suas vidas, passando da primeira para a terceira pessoa, pois sempre afirmam que há muitos outros indivíduos como elas, como exemplifica o trecho abaixo:

²² Ibidem, p. 22.

²³ Ibidem, p. 23.

²⁴ Ibidem, p. 25.

Eu sou Rita. Rita tem uma caixa cheia de despertadores à sua frente. Rita escuta os despertadores tocarem sem parar o tempo todo em meio ao barulho da Voluntários da Pátria. Rita tem trinta e cinco anos, um rosto que aparenta quarenta e cinco e um corpo mais em dia do que os de muitas Ritas de vinte e cinco.²⁵

Cada um que expõe sua vida dentro do conto *O vôo das ovelhas*, narra uma existência ordinária e sem atrativos, que não é diferente da de todas as pessoas comuns e sem identidade que se perdem na multidão. Por isso, da mesma maneira que Rita fala de si, todos falam: “Eu sou Oswaldo. Oswaldo tem um microfone. Oswaldo fica em frente a uma loja na Voluntários da Pátria anunciando produtos e ficando de olho para ver se algum outro Oswaldo não rouba alguma camiseta de três reais e cinquenta centavos”²⁶.

O espaço degradado e sujo se une a uma sensação de impotência que Pellizzari desenvolve em suas personagens ao criá-las, como ocorre no conto *Um hamster*, quando a gaiola do roedor é descrita pelo próprio animal: “Esta gaiola está tão suja, os jornais embolados, fedor de merda e mijo espalhados, eu sei, mas não posso limpar”²⁷.

Como em tantos outros textos de *Ovelhas*, não só um mundo descrito como sujo, impuro e em decadência surge, mas um sentimento de impotência que se tem perante a isso é, da mesma forma, evidente. Está tudo “despencando”, sendo destruído, e não há forças para lutar contra o problema, para limpar a sujeira. É válido ressaltar que a pós-modernidade é um tempo que faz surgir no sujeito uma consciência crescente de não-linearidade, de descontinuidade e de desorientação, em que o indivíduo contemporâneo não se vê como um responsável pela desordem, pelo caos, mas como vítima, o que faz com que ele não se sinta compromissado a reerguer o que está caindo. Ele é apenas uma vítima de tudo. Devido a essa atitude, a mentalidade contemporânea, por seu conformismo e por sua falta de perspectiva, se afasta das questões públicas e se preocupa com a vida cotidiana. Agarra-se aos fatos do dia-a-dia, pois acredita ser através deles que ainda pode causar algum impacto, mudar alguma coisa no curso dos acontecimentos, por mínima que seja. De acordo com Christopher Lasch, a humanidade pensa em si mesma simultaneamente como vítima e como sobrevivente de sua situação conflituosa e desorientada. Assim, por

²⁵ Ibidem, p. 13.

²⁶ Ibidem, p. 16

²⁷ Ibidem, p. 29.

considerar-se vítima de eventos que fogem ao seu controle, não se sente capaz de interferir no curso dos fatos.

É por esse motivo que, em *Ovelhas que voam se perdem no céu* (o que também se disse sobre a literatura de Benvenuto) não são abordadas, em nenhum ponto, discussões políticas, recuperações históricas, em torno do Rio Grande do Sul ou do Brasil. Os problemas das personagens, assim como em *Vidas cegas*, são restritos ao indivíduo isoladamente e a seu cotidiano conflituoso. Se na literatura de Benvenuto as personagens possuem apenas resquícios de utopia, visando mudar algo (o que não é viabilizado por sua condição humana contemporânea, fazendo-as fechar os olhos para não sofrerem com isso), em Daniel Pellizzari essa possibilidade não ocorre. A História parou num estágio de declínio, em que os sujeitos sequer acreditam que o passado ou o futuro lhes reserve qualquer latitude de ação para mudá-lo.

Pellizzari, da mesma forma, não dá ênfase à representatividade de uma cidade ou de um país a ponto que se possa conhecê-lo através da descrição, de suas qualidades ou peculiaridades regionais. Vez ou outra a cidade de Porto Alegre ou uma rua é citada, ou melhor, mesmo que sejam citadas, são apenas descritas como decadentes, sem uma referência mais precisa, o que faz com que se possa pensar não na avenida tal ou no centro de tal cidade especificamente, mas em um lugar sujo, como qualquer outro das grandes metrópoles que hoje se têm como imagem. Isso ocorre devido ao fato de que, na modernidade líquida, culturas heterogêneas são incorporadas a uma dominante, que cobre o mundo inteiro, conquistando e unificando o espaço global. Constitui o que se chama de um verdadeiro sistema-mundo cultural que acompanha o sistema-mundo político-econômico resultante da globalização, um processo através do qual o mundo passa, cada vez mais, a ser visto como um só lugar – e uniforme.

O livro de Daniel Pellizzari fecha-se com um conto chamado *Ponto de fuga*. No título já fica evidente do que trata: da necessidade que o homem contemporâneo representado pelo autor sente de escapar do entorno terrível e assustador que o cerca. O que surge perante os olhos de quem lê *Ponto de fuga* não é uma história de alguém em uma situação estranha, solitária, etc. É um texto dirigido ao próprio leitor, que inicia colocando-o cara a cara com seu mundo, ao dizer que:

Quando você olha através da janela, só o que vê são outras janelas. Você para de agarrar com força a cortina, deixando que ela caís, e assim só enxerga um verde meio desbotado, que parece aumentar ainda mais o cheiro de mofo. Você olha para o casebre no quadro sobre a cama e fica imaginando como seria a vida das pessoas que moram ali.²⁸

Depois de situar o leitor no espaço urbano em que vive, fazendo-o ver que seu mundo é um lugar desagradável e que, se pudesse, viveria num lugar como o de qualquer pintura, quadro, que representa a ruralidade, o narrador propõe, na autofagia, evocada como solução aos problemas do homem contemporâneo, uma forma de fuga. Sugere que o leitor caminhe até a cama e se sente nela despido. Depois, que enfie um polegar na boca e comece a chupá-lo – o que remete àquela desproteção quase infantil já descrita. Feito isso, o próximo passo é começar a engolir a mão e logo o braço, chegando ao ombro e, por fim, o narrador diz:

Um leve impulso dos quadris e você levanta a perna direita até prender o dedão do pé com os dentes. É um pouco mais difícil do que com os braços, mas com paciência e uma boa técnica de engolir calcanhares você consegue colocar a perna inteira para dentro. Você controla a vontade de vomitar e a outra perna é sugada como se fosse espaguete. Você está frente a frente com seu cu. A chuva fica mais forte. Um pouco de esforço do abdômen e você encosta o nariz em seu cu, e aos poucos vai enfiando sua cabeça para dentro, depois o tórax, e ao término de poucos minutos você desaparece sem deixar um bilhete de despedida.²⁹

A literatura retrata, sem dúvida, um tempo, uma forma de pensar o homem e o mundo, e o que Daniel Pellizzari faz é documentar, através de suas personagens, que o homem contemporâneo, em sua atual condição, não vê mais beleza em nada à sua volta, pois está completamente desiludido com a vida e com o próprio ser humano. Com isso, *Ovelhas que voam se perdem no céu* representa o indivíduo pós-moderno em sua forma mais decadente possível, abandonado, desamparado e desiludido. Um indivíduo perdido no tempo e no espaço. A própria existência não vale nada, cercada por um lugar sujo e sem solução. Não há, para ele, possibilidade de fuga ou de felicidade a não ser sua degradação, autodestruição e isolamento. O homem que está retratado na literatura de Daniel Pellizzari não é um indivíduo comum, que trabalha e segue um cotidiano sobrevivencialista,

²⁸ Ibidem, p. 83.

²⁹ Ibidem, p. 84.

preocupado em vencer mais um dia: um homem “adaptado”, mesmo sem escolha, à condição humana pós-moderna, condicionado ao consumismo e ao narcisismo, como toda a população de classe média e seus templos de consumo e de comparação universal. O homem representado, devido à condição humana imposta pela pós-modernidade, em *Ovelhas que voam se perdem no céu* não tem motivos para se preocupar em sobreviver hoje ou amanhã, pois sua vida não vale nada. Por isso, da mesma forma, não se preocupa com seus atos, se está certo ou errado matar uma criança, etc. É um sujeito desencantado com o mundo: um homem que não se cegou perante a modernidade líquida e agora vive à margem, odiando seu tempo e não vendo propósito em nada. É o lado obscuro da sociedade contemporânea, inadaptado, estrangeiro, que não sabe como lidar com o que o cerca, hostilizando suas atitudes e distorcendo os valores éticos e morais de forma drástica.

Numa entrevista cedida a um periódico eletrônico chamado *Arte e Política*: revista de cultura voltada aos espíritos inquietos, Pellizzari, ao responder sobre o que acha do Brasil e se acredita num futuro melhor para o país, diz, para que se feche esse capítulo numa relação entre sua literatura e a visão de mundo do autor, que:

Sempre me senti estrangeiro por aqui, não me identifico com nada. Meu país é minha casa. O Brasil é só uma terra estranha que preciso atravessar quando chega a hora de comprar mais gorgonzola. Mas imagino que seja um lugar fabuloso para quem gosta de praias.³⁰

³⁰ PELLIZZARI, Daniel. *Arte e Política*. v. 1, n. 103, ago. 2005. Disponível em: <http://www.artepolitica.com.br/entrevistas/entrevista_pellizari.htm>. Acessado em: 17/06/2006.

6 DEIXE O QUARTO COMO ESTÁ: PASSIVIDADE E CONFORMISMO

As terríveis experiências da vida fazem-nos pensar se o seu protagonista não é, ele mesmo, algo de terrível.

Nietzsche

Deixe o quarto como está é o segundo livro de Amílcar Bettega Barbosa, publicado pela editora Companhia das Letras, em 2002. Bettega é natural de São Gabriel, RS, e nasceu em 1964. Formado em Engenharia Civil, é mestre em Literatura Brasileira e também autor de *O vôo da trapezista* (1994 – WS editor) e de *Os lados do círculo* (2004 – Companhia das Letras). Participou das antologias *Alquimia da palavra*, *Contos de oficina* (1993), *Caio de amores* (1996), *Conto & cidade* (1997), *O autor ausente* (1997), *Antologia crítica do conto gaúcho* (1998), *O livro dos homens* (2000), *Contos sem fronteiras* (2000) e *Geração 90: manuscritos de computador* (2001). Teve trabalhos publicados nas revistas *Ficções* e *Blau* e no jornal *Zero Hora*, entre outros. Recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura – Categoria Conto e Autor Revelação, em 1995, bolsa para autores brasileiros com obras em fase de conclusão, da Fundação Biblioteca Nacional, em 1999, e o Prêmio Portugal Telecom, o mais vultuoso da literatura em língua portuguesa, em 2005. Participou, como escritor residente, da Ledig House International Writers' Colony, a convite da Ledig-Rowohlt Foundation (EUA, 1999). Mora, atualmente, em Paris, França.

Para o jornalista, professor da UFRJ e autor de *Do amor ausente*, Paulo Roberto Pires, Amílcar Bettega Barbosa, com *Deixe o quarto como está*, “caminha no fio da navalha entre o cuidado formal e a forma excessivamente cuidada”. Entre os contemporâneos do autor gaúcho de 38 anos “esta é opção recorrente como um antídoto, sem dúvida eficaz, contra a ingenuidade do confessional e a falsidade estética do

espontâneo que muitas vezes se confunde com o tutano da criação”¹. O ganho principal e indiscutível, diz o jornalista, é fazer da literatura um ato autoconsciente na filtragem do real e da experiência. O ônus é exatamente o mesmo.

O título, segundo o crítico, “retirado de um conto de Raymond Carver, mestre da narrativa curta e surpreendente, diz das pretensões, de um livro fundado no que se pode chamar materialismo radical”². Para Paulo Roberto Pires, obsessivamente descritivo, Bettega se interessa, sobretudo, pelas manifestações concretas, em corpos ou paisagens, dos sentimentos ou do movimento psicológico das personagens, sendo exemplar o conto de abertura, *Auto-retrato*, “uma espécie de natureza morta atravessada, de supetão, pela força desagregadora da violência”³. Não por um acaso, afirma o jornalista, Amílcar batiza 13 das 14 histórias com inequívocos substantivos. E, de forma não menos deliberada, diz Roberto Pires, ele as estrutura, em sua grande maioria, na primeira pessoa.

De acordo com José Castelo, para o *site Bravo Online*, “os contos de Bettega são narrados de modo desassombrado, sincero, com a mesma naturalidade de quem relata um evento cotidiano, ou um caso sem importância”⁴. É nessa atmosfera banal, afirma Castelo, que o imaginário irrompe, não para quebrar ou substituir a realidade, ou para com ela competir, mas, ao contrário, para alargá-la, descortinando fronteiras que, habitualmente, são desconsideradas. Bettega oferece, assim, considera o crítico, contos que, em vez de imitar a realidade como faz o novo naturalismo, ou de desconhecê-la como os livros escritos pelo novo intelectualismo, a ampliam e enriquecem. “Amílcar Bettega Barbosa pratica uma literatura que não se furta, porém, a lidar com as limitações humanas – e isso parece indicado no discreto subtítulo, *Estudos para a composição do cansaço*”⁵.

Se Benvenuto apresenta, em sua literatura, um homem que ainda possui um certo resquício de sonho, de utopia, que não se concretiza pela falta de perspectivas e desorientação que carrega, com um narrador que percebe e questiona isso, e Pellizzari, um indivíduo desiludido, desencantado, sem sonho, sem utopia, sem nada, apenas revoltado,

1 PIRES, Paulo Roberto. A ficção do substantivo. *Terra*. Disponível em: < <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2002/05/31.html> >. Acessado em: 01/11/2005.

² Idem.

³ Idem.

⁴ CASTELLO, José. Vestígios do real. *Bravo Online*. Disponível em: <www.bravonline.com.br/noticias.php?id=426>. Acessado em: 01/11/2005.

⁵ Idem.

vendo tristeza e sujeira em tudo, sem dar valor à vida de forma alguma – característica essa que aflora nas personagens e também no narrador de cada conto –, a literatura de Amílcar Bettega Barbosa mostra um homem num terceiro tipo de configuração: um sujeito extremamente passivo e conformado com tudo.

Benvenuti apresenta um homem que busca, no artifício da cegueira, uma possível felicidade. Pellizzari mostra um indivíduo revoltoso, indignado com o mundo em que vive, não vendo beleza ou possibilidade de felicidade em nada. Bettega apresenta um indivíduo indiferente ao certo ou ao errado em sua vida. Que não se esforça para ser feliz. Apenas precisa sobreviver, e segue aceitando as mudanças de sua vida, conformado, na tentativa de manter-se vivo. Caso a felicidade surja, ele se contenta, mas caso não vier, ele não se rebela como em Daniel Pellizzari. É um sujeito moldável: um boneco da sociedade, cuja única crença é na fatalidade. O que acontece é porque deve acontecer. Mais uma vez preso a um cotidiano rotineiro, como nas obras anteriores, o indivíduo em *Deixe o quarto como está* se adapta de forma fácil a tudo que muda em sua vida, com mínima relutância. É um homem volátil, sem identidade: um ser líquido.

Em *Exílio*, um perfeito exemplo dessa passividade, ou desse conformismo, um homem, dono de uma loja, decide fechar seu estabelecimento comercial e abandonar a cidade. A falta de fregueses e o calor do lugar o motivam a tomar tal decisão. Acredita que as pessoas possam viver normalmente sem sua loja, já que poucos transitam por ela, e a sensação de sufocamento que ela lhe transmite o incomoda de forma atemorizante, como no trecho que segue:

Claro que o calor que faz nesta cidade também ajuda a aumentar a sensação de sufocamento. Deixa a gente meio atado. Às vezes me parece que o ar de dentro da loja vem endurecendo, tornando-se uma espécie de gel que vai tomando conta do interior da loja, o que evidentemente dificulta os movimentos aqui dentro. Toda a manhã, quando abro a loja, me ponho atrás do balcão à espera dos fregueses. Por volta do meio-dia, quando vou até a porta para esticar as pernas, já sinto o ar gelatinoso me complicando os passos.⁶

Para concretizar sua fuga da loja e principalmente da cidade, ele toma um trem. Porém, por mais que sua condução se desloque e o tempo passe, ele não consegue sair do

⁶ BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 19-20.

perímetro urbano. Ao notar a impossibilidade de abandonar a cidade, decide retornar e abrir a loja novamente.

O que é possível perceber, numa leitura que ultrapassa a história aparente de *Exílio*, é que o problema não está totalmente ligado ao lugar, e sim, está na própria personagem. A cidade não termina, porque o dono da loja sentiria esse desânimo, esse cansaço, esse calor em qualquer outra cidade na qual pudesse se instalar. É um homem incapaz de lutar contra o que o perturba. Ele até tenta, mas logo desiste, volta a estagnar-se, paralisa-se perante a situação que não lhe agrada e aceita aquilo como sua vida, seu cotidiano. Mas esse conformismo, esse desânimo é, em certo ponto, consciente, pois há um momento em que o homem, ao falar das crianças e dos cachorros, diz: “admiro-lhes especialmente pela capacidade de estarem sempre ativos”⁷. A personagem tem consciência de seu estado de passividade, de imobilidade e de impotência perante o mundo em que vive, o que a faz admirar aqueles que ainda se “movimentam”, ou melhor, buscam formas de não se estagnar e aceitar tudo o que lhes é imposto.

A passividade e estagnação consciente da personagem de *Exílio*, e também de todas as outras de *Deixe o quarto como está*, retrata, de forma exemplar e crítica, a subjetividade do homem contemporâneo: um homem que sabe de sua impotência perante os fatos públicos, que não acredita mais num futuro melhor e que vê esgotada sua força como cidadão.

Essa conscientização liga-se diretamente ao sentido de liberdade do indivíduo pós-moderno. Para Bauman, a única forma de sentir-se livre é submeter-se à sociedade e seguir suas normas. Essa consciência que aparece nas personagens de *Deixe o quarto como está* faz com que elas se confortem com suas fraquezas, pois acreditam que não mudam suas vidas porque não querem, o que equivale a dizer “vivo nessa condição porque quero”, enganando a si próprias. Porém, Bauman não considera isso uma contradição, pois, segundo ele, é a única forma de se sentir em liberdade. Como tudo na pós-modernidade, é apenas uma ilusão: um simulacro, que nem sempre é satisfatório.

De acordo com Bauman, o indivíduo se entrega, conformado, ao modelo social em que vive como condição para ser livre. Para o homem, a liberdade consiste em não estar

⁷ Ibidem, p. 22.

preso às forças físicas cegas. Sendo assim, colocar-se debaixo das asas da sociedade é tornar-se, até certo ponto, dependente dela, mas numa dependência libertadora.

A mesma característica, que no subtítulo do livro revela-se como principal temática da obra (*Estudo para a composição do cansaço*), está no conto *Crocodilo I*, em que o indivíduo, na tentativa de não se sentir preso a uma determinada condição ou situação, aceita-a como normal e passa a conviver com ela, adaptando-se como se por escolha própria decidisse seguir assim.

Em *Crocodilo I*, numa manhã quente, um sujeito acorda e percebe um crocodilo deitado em seus pés, na cama. Acredita ter ficado louco. Ao colocar o pé no que seria a barriga do animal, recebe dele um sorriso, que retribui numa reação automática. Deitado a mais ou menos cinco dias, o indivíduo confessa que somente levanta da cama para se encostar à parede do quarto, buscando refrescar o corpo. Numa dessas tentativas de aliviar o calor, ele percebe que o crocodilo o imita, apoiando-se em sua cauda e, assim como ele, em forma de cruz, cola suas costas grossas à parede. Indiferente à situação, o homem volta para cama e dorme. Quando acorda, nota que o animal está grudado a suas costas, mas nada faz, apenas abandona o lugar em que vive, pois recebe ameaça de despejo por não pagar o aluguel e, acreditando em sua loucura, decide viver nas ruas, afirmando que loucos não precisam de casa. Como o réptil machuca um pouco seus ombros com as unhas das patas dianteiras, ele passa num camelô e pede duas cintas, para prendê-lo melhor em suas costas. O vendedor, por piedade, não cobra pelos produtos e ainda o ajuda a atar o animal, apertando uma das cintas sob os braços do homem e outra em sua cintura. O sujeito então segue pelas ruas e começa a notar que outros homens e mulheres também carregam animais em suas costas, mas não se perturba com nada.

Mais uma vez uma personagem se depara com algo que problematiza seu cotidiano solitário e rotineiro e aceita esse problema, metaforizado, aqui, no animal, e segue sua vida, adaptando-se àquilo que não tem forças, não tem ânimo, para combater, ou, como diz a personagem de *Crocodilo I*: “O diabo é que não consigo me incomodar por muito tempo e me adapto muito facilmente às novas situações”⁸.

As metáforas do cansaço, em *Deixe o quarto como está*, representam esse sentimento de desistência e de conformismo, que surge sempre na forma de calor, de

⁸ Ibidem, p. 53.

sufocamento. Com isso, as situações metafóricas se imbricam na representação do espaço urbano na literatura de Bettega, na maneira como suas personagens, por seus problemas internos, o percebem, já que a cidade em que elas se movem dá sempre essa sensação de algo que impossibilita a ação, o movimento, de algo que as comprime, como é possível notar no seguinte trecho:

Havia o calor, e nesse ponto, minha idéia do que seria o processo de enlouquecer não fora traída. Tinha certeza de que jamais enlouqueceria no inverno, por exemplo. Teria de ser sob um calor sufocante como os das últimas semanas, este calor que me atira no colchão e me deixa sem forças para nada que não seja olhar para o teto e sentir asco do meu corpo melado de suor.⁹

Torna-se mais evidente a união entre a metáfora do calor e do cansaço com a representação do meio urbano – ou melhor, com o modo como o indivíduo criado por Amílcar sente, vê, esse espaço – no conto *Exílio*, pois um dos motivos que leva o homem a querer fechar a loja e abandonar a cidade é devido ao fato de ele ficar

Horas e horas sem que passe ninguém na rua ou mesmo na praça em frente. E o silêncio, de um peso que se reforça com o calor, aplasta-se sobre a cidade como uma grande massa sólida de nada – um silêncio sólido e branco, da cor do nada. Somente algumas fachadas sombrias e caladas, que parecem me observar.¹⁰

O trecho acima confirma a forma com que o homem representado em *Deixe o quarto como está* experimenta o espaço em que transita, uma espécie de lugar desértico, quente e abafado: um lugar sufocante que leva ao sentimento de uma necessidade de fuga. Não sabendo para onde ir, o indivíduo, numa desorientação provocada pela sociedade contemporânea em que se situa, permanece indiferente àquilo que o perturba, sem revolta, sem nada.

No conto *Aprendizado*, um sujeito, sentado numa cama de um motel barato, observa a secretária de seu chefe, com quem dormiu, nua, de costas para ele e se penteando em frente a um espelho. Ela, que sabe de toda a rotina do chefe, revela ao homem na cama que ele será despedido no outro dia, pela manhã. Ele conta que sua mãe está doente e que

⁹ Ibidem, p 52.

¹⁰ Ibidem, p. 22.

precisa levá-la ao hospital. Pergunta a ela sobre os preços dos hospitais, toma um cafezinho, paga o custo do quarto com o pouco dinheiro que tem e vai a pé para casa. É noite. Lá, conversa com o pai e ambos acreditam que a melhor solução para o problema da mãe é levá-la a um posto de saúde. Mas antes disso, o homem sai novamente de casa para dar uma volta. Passa num lugar chamado Bar do Jones. Depara-se um sujeito chamado Darci, que lhe dá um murro na boca por não ter dinheiro para pagar o que lhe deve. Logo, encontra Binho, amigo, a quem pede dinheiro, mas não é atendido. A única ajuda que Binho lhe dá é irem até a farmácia veterinária em que ele trabalha para que o homem consiga remédios para a mãe. Sabendo que será demitido ao amanhecer, ele pergunta constantemente a respeito do seguro-desemprego às pessoas, mas ninguém sabe informá-lo com precisão como funciona. Quando torna à sua casa, encontra outros familiares e recebe a notícia da morte da mãe. Pensa em perguntar a um de seus tios sobre a questão do seguro, mas lembra que uma vez já o presenciou falando do assunto com seu pai, assim como já recebera a explicação desejada de advogados quando saíra de seus empregos anteriores. Resolve, então, ficar quieto, pensando que “tem coisas que a gente não aprende nunca”¹¹.

Novamente Bettega apresenta um conto, em primeira pessoa, como na maioria dos seus textos, em que o homem aceita aquilo que lhe é imposto, sem relutar. A passividade com que as personagens de *Deixe o quarto como está* recebem os eventos é, para o leitor, uma experiência angustiante. As mudanças estão acontecendo, suas vidas estão sendo moldadas e elas vão assimilando os eventos com uma conformidade assustadora perante as situações que se deparam. Mas elas nunca reagem, e vão vivendo num cotidiano sobrevivencialista de extrema e infinita rotina, o que possibilita, mais uma vez, a relação com a metáfora do cansaço. São vidas, como afirma a personagem de *Aprendizado*, de dias iguais aos outros, numa forma cíclica, sem começo ou fim:

Eu nunca tenho sono. Para falar a verdade, nunca durmo, é como se meu dia (ou minha noite) não tivesse fim. Uma vida contínua, permanentemente acordado, embora as coisas passem por mim como num sonho, como se um filme infinito estivesse sempre acontecendo à minha volta, um filme do qual sou ao mesmo tempo personagem e espectador. Quando ando na rua de noite, como agora, não penso em nada, sou apenas parte da paisagem da rua, como se numa fotografia de

¹¹ Ibidem, p. 39.

uma rua de noite eu fosse alguém fotografado caminhando nessa rua de noite.¹²

Pode-se contrapor o que Bettega apresenta a partir de sua literatura com o que Krishan Kumar afirma ser o mundo pós-moderno: um lugar de eterno presente, sem origem ou destino, passado ou futuro, sendo impossível de se achar seu centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olhá-lo com firmeza e considerá-lo um todo.

Essa vida sem emoções, passiva, indiferente, rotineira e circular, em que todos os dias (e noites) se igualam, apresenta-se também na forma narrativa, como na repetição proposital de “na rua de noite”, “uma rua de noite”, “nessa rua de noite”, além de reforçar o problema da desorientação da personagem, que, em grande parte do conto, vaga pelas ruas sem propósito. Para obter o efeito próprio do conto, a tensão final, as narrativas de Amílcar Bettega Barbosa não compartilham da brevidade extrema praticada nas outras duas obras aqui estudadas, mas fazem uso de uma atmosfera densa que necessita de mais do que meia ou do que uma página para que se conclua: é o autor que mais se filia à estética do conto moderno, em que a preocupação com a narratividade evidencia a trama.

Ainda em *Aprendizado*, pode-se notar mais uma vez a forte relação entre homem e cidade, principalmente no que diz respeito a um lugar desértico, em que o homem, mesmo cercado e sabendo que nela vivem muitas pessoas, sente-se só, como no seguinte trecho:

A noite é muda, mas se a gente prestar atenção dá para ouvir um rumor constante, uma espécie de ruído de fundo, é o barulho da cidade dormindo. O Binho também gosta de ouvir o barulho da cidade comigo, e esse caminhar e ouvir é como um diálogo com a cidade, como se ela nos pegasse no colo e nos envolvesse, se abrindo inteira para a gente entrar nela.

A repetição da palavra “cidade” transmite, assim como “rua de noite”, o sentido da rotina, de vida circular. A cidade surge, também, como algo que envolve as personagens de *Deixe o quarto como está*, numa espécie de útero, algo que cada vez mais vai cercado os indivíduos, engolindo-os e os tornando parte dela.

Sem comunicar ao leitor do que se trata, o local onde tudo ocorre, o eu-narrador do conto *Insistência*, apenas diz, numa espécie de fluxo de consciência, que:

¹² Ibidem, p. 29.

Os caras insistiam naquilo mas eu logo vi que não ia dar certo, tomamos um pau danado e eu bem que disse pros caras que era bobagem porque todo mundo sabia que eles iam chegar azulando para cima de nós e não deu outra, eles nem perguntaram o que a gente estava fazendo ali e já foram descendo o cacete e nos empurrando pra fora, teve um dos caras que tentou argumentar, mas essa era outra grande bobagem, o que tinha de fazer era sair correndo sem olhar para trás, como eu fiz, mas parece que isso não entrava na cabeça dos caras, que achavam que tinham o direito de ficar ali dentro e que então iam ficar, eu nunca discuti isso, o que eu dizia era que não adiantava aquela insistência porque eles não estavam nem aí pra essa coisa de direito e toda vez que nos vissem por ali eles iam nos pôr pra fora na porrada, disso eu não tinha a menor dúvida, no fundo o que eu questionava mesmo era o porquê daquela insistência se não mudava nada a gente estar dentro ou fora [...].¹³

O conto segue nesse ritmo, com o protagonista discutindo o porquê da necessidade de eles entrarem naquele lugar e fazerem parte daquele grupo, mas sempre seguindo os outros, entrando no local, apanhando, fugindo, tornando a tentar fazer parte daquilo, novamente sendo corrido, num vaivém sem fim.

As classes sociais, tão delimitadas na modernidade sólida, perdem, na pós-modernidade, a força da auto-afirmação. De acordo com Zygmunt Bauman, o indivíduo está cada vez mais sozinho, isolado e, caso ainda busque um grupo a seguir, é numa tentativa de identificação: de construção de uma identidade que está incerta. E isso é o que ocorre no conto *Insistência*. Sua personagem não sabe o real motivo da luta de seus “companheiros”, não sabe o propósito daquilo em que está engajado. Apenas está ali por necessidade de encontrar um grupo para fazer parte, buscando indivíduos com quem se identifique: um claro exemplo da crise identitária pós-moderna.

O conto é uma representação da necessidade que o homem, hoje, carrega, tendo de sentir-se como parte de um movimento, de um conjunto de pessoas, na tentativa de construir uma identidade e um propósito de vida, mesmo ele não sabendo direito do que se trata. A forma de agregação espontânea em “tribos”, difundidas e originadas naturalmente pelos jovens nas décadas de 60, 70 e 80, como nos movimentos *punk* ou *hippie* (claro que influenciados pelos *mass media*), agora tende a ocorrer institucionalmente, assim como nas ONGs, pois todos precisam fazer parte de um movimento, principalmente se esse movimento possui como objetivo melhorar o assustador mundo pós-moderno, dando às

¹³ Ibidem, p. 41.

pessoas a possibilidade de entreverem a perspectiva, de diminuir a desigualdade entre os homens e aceitarem a diversidade.

A questão das diferenças, outro aspecto que a sociedade contemporânea se vê obrigada a enfrentar, surge, cifrada, no texto *Insistência*, de forma crítica e irônica. A modernidade líquida fez emergir o multiculturalismo, problematizou o assunto exclusão social, criando a necessidade de resolução, nem que seja, como mostra o conto, à força ou, tomando a linguagem do texto para exemplificar, na base da pancada, como é possível perceber no trecho abaixo:

[...] quando eu via eu já estava batendo nos caras e tocando os caras para fora de novo, e quanto mais rápido a gente terminava melhor era, porque aí a gente podia voltar e ficar descansando de novo sem fazer nada, mas a merda era que a folga não durava muito e logo reiniciava a agitação e lá se ia atrás dos caras outra vez, só que aí eu comecei a estrilar e numa dessas eu fiquei de pé e disse pra eles que eu ia ficar ali, e eles me olharam meio surpresos, até que um deles disse “aqui você não pode ficar”, eu já ia dizer “tudo bem” e ir embora, mas aí me deu o estalo e eu disse “como não posso ficar? Eu posso ficar onde quiser”, o outro engoliu em seco e disse “pode não” e eu retruquei em cima “por que não?”, ele não soube mais o que dizer e veio pra cima de mim.¹⁴

A problemática das diferenças ocorre também no conto *A cura*. O texto trata da grotesca desigualdade social que se vivencia hoje. Porém, nota-se que Amílcar se apropria, de maneira intensa e mais evidente, da mesma fórmula, como fazem Daniel Pellizzari e Marcelo Benvenuto, de não situar os conflitos de suas narrativas em um determinado país, estado ou cidade, o que ocorre em toda a obra. Em nenhum momento há informações precisas sobre os locais em que se desenvolvem os fatos narrados. Seus temas são tratados como universais, tendo o mundo como um único lugar, um único espaço sócio-cultural globalizado, o que corrobora o que se diz sobre essa novíssima geração de contistas gaúchos quanto a não se centrar mais numa retomada ou numa intertextualidade histórica, discutindo questões políticas, sociais e econômicas de um determinado período do país ou região, no caso, do Brasil ou do Rio Grande do Sul. A contística de Bettega Barbosa não problematiza a noção de que o conhecimento histórico torne possível uma avaliação crítica do momento atual, como afirma Linda Hutcheon, ao tratar do conceito de metaficção

¹⁴ Ibidem, p. 45.

historiográfica no romance pós-moderno, dizendo, em *Poética do pós-modernismo*, que a obras de arte literárias pós-modernas

especulam abertamente sobre o deslocamento histórico e suas conseqüências ideológicas sobre a forma como se escreve a respeito da realidade do passado, sobre o que constitui os fatos conhecidos de qualquer acontecimento, gerando, assim, essa problematização que a pós-modernidade gera com a história.¹⁵

A prática de utilizar a literatura como forma de criticar a atualidade a partir de uma retrospectiva histórica, de uma crítica diretamente política e voltada aos problemas de um povo – que a narrativa da novíssima geração abandona, centrando-se num cotidiano sobrevivencialista –, ocorreu também na contística brasileira e gaúcha a partir da geração pós-64, já considerada por Gilda Bittencourt, em *O conto sul-rio-grandense*, pelas características equivalentes às apontadas por Hutcheon, como pós-moderna: uma geração “perturbada pela instauração de uma nova ordem política”¹⁶. Para Bittencourt,

os anos 60, marcado pela ditadura, presenciaram o progressivo acirramento do confronto entre segmentos da população com os órgãos repressores, em face do fechamento gradual do regime, culminando com a edição do AI-5 em 1968. A intelectualidade brasileira, em sua grande parte, desde a primeira hora manifestou seu repúdio ao cerceamento das liberdades individuais e combateu, sob as mais variadas formas, o regime militar, seja na militância explícita, seja através da própria produção artística que adquiriu um caráter peculiar de conscientização e denúncia. Havia uma agitação cultural generalizadas que envolvia também os jovens escritores, sedentos de mudanças que levassem à instauração de uma sociedade mais justa e, sobretudo, mais livre.¹⁷

O abandono histórico, que se presencia agora, ocorre pelo desgaste do político apontado por Maffesoli, pela suspeita e pela descrença em relação à política, que se exprime no desinteresse pela coisa pública, causando uma forte indiferença social, conduzindo a vida coletiva ao individualismo, fortalecendo a burocracia.

¹⁵ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago. 1991. p. 128.

¹⁶ BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 60.

¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

A quotidianidade, a vida fechada no privado, faz com que o indivíduo, de acordo com Baudrillard, em *A sociedade de consumo*¹⁸, reorganize seu trabalho, seu lazer, sua família e suas relações, de modo involutivo, aquém do mundo e da história, aquém do político e do burocrático, estagnando o olhar objetivo da totalidade.

É nesse sentido que se considera esta uma geração despreocupada com a política (com a memória histórica) de sua terra, no sentido de não olhar para trás e criticar o porquê das condições atuais, já que o discurso ideológico está na crítica dos fatos do cotidiano, no que se vivencia e se observa diariamente, sem memória, confirmando o que Silviano Santiago entende como o narrador pós-moderno: um alguém que narra a partir do que observa. Já no caso de narrar a si mesmo a partir de uma visão externa, como acontece em *Vidas cegas* e *Ovelhas que voam se perdem no céu*, Amílcar também compartilha dessa característica que Santiago diz ser outra questão da forma de narrar na pós-modernidade. O exemplo está no conto que abre o livro, chamado *Auto-retrato*. O título indica alguém que, especificamente, pretende falar de si próprio e, no entanto, em nenhum momento sequer usa a primeira pessoa, sendo esse um dos únicos textos da obra em que o narrador não é o próprio protagonista. Ele apenas, no que considera um retrato seu, descreve um lugar, empregando, na tentativa de um distanciamento extremo, uma linguagem cinematográfica, como é possível notar no trecho abaixo:

O centro, o início de tudo, é esta casa grande e um tanto sinistra, as janelas sempre fechadas, muitas árvores altas ao redor (talvez paineiras, com certeza um salso chorão). As paredes sujas, entre cinza e marrom. Não dá para dizer que é, ou foi, uma casa rica. Uma casa grande, apenas. O que mais? Claro, a perspectiva, a vista sempre de cima. A fachada (o pouco que aparece dela, em função do ângulo) e o telhado (também muito sujo, musgos nas telhas) meios que misturados num difícil e nada explícito primeiro plano. Depois, a entrevisão dos fundos da casa, já não sendo possível distinguir-se entre o que ainda é a casa e o que já são as árvores do pátio e as suas sombras. É um detalhe inútil: uma parreira de folhas estorricadas, como extensão do que talvez fosse a cozinha. É mais ou menos isso.¹⁹

Ainda, nesse retrato de si mesmo que não fala diretamente de si, o narrador direciona sua visão, na terceira pessoa e com a mesma perspectiva externa, a personagens

¹⁸ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

¹⁹ BARBOSA. Amílcar Bettega. Op. cit. nota 6, p. 11.

que fazem parte desse espaço descrito, valendo-se, como indica a teoria pós-moderna, da alteridade, da comparação, fazendo do outro o espelho de si, como mostra o seguinte trecho, em que surgem, como parte do cenário, uma mulher gorda e um homem:

É uma gorda imensa, de braços muito brancos e que parecem ter, na altura das axilas, o diâmetro de uma melancia. As coxas devem ser horrivelmente maiores e mais feias (repletas de varizes, daria até para apostar), mas estão cobertas por um vestido que vai até o meio das canelas. Um vestido indecente. Ainda que desça até quase os pés, o vestido é indecente, talvez porque deixe à mostra aqueles braços asquerosos. Está deitada. Ou antes, esparramada sobre uma cama de armar. Ela, a gorda, está no jardim, alguns metros à frente da casa. A figura do homem é mais difícil de entender. Fica misturado à sombra de uma árvore, como quem vigia alguma coisa à distância. Somente com esforço é que será possível distingui-lo da parede escura ao fundo e da sombra da árvore.²⁰

A imobilidade, o cansaço, a densidade de tudo o que cerca as personagens de *Deixe o quarto como está* também está presente nesse auto-retrato, podendo ser percebida no fragmento acima. Esse ser que se descreve a partir de um olhar externo possui, igualmente, tais características, melhor evidenciadas no momento em que o narrador diz: “O que é angustiante, o que chega a ser inadmissível, é a imobilidade de que tudo na casa está tomado”²¹.

Narrado na primeira pessoa do plural, o conto *A cura* trata da história de um grupo de indivíduos isolados de tudo e de todos, numa espécie de cerco, fortificado por um rio construído artificialmente, por estarem infectados por um vírus desconhecido. O que os estimula ainda a viver é a aparição de um doutor pesquisador e sua equipe, que vai até lá regularmente com a intenção de solucionar o problema. Os dias passam e os enfermos permanecem, eternamente, esperando pela cura, admirando e confiando no trabalho do doutor, como no trecho que segue:

Ainda bem que temos o doutor, esse homem que não nos abandona. A situação é difícil, mas sabemos que ele tem trabalhado. Nos dias em que nosso ânimo nos põe um pouco mais vivo é que percebemos toda a dedicação do doutor e da sua equipe. São os momentos em que a febre

²⁰ Ibidem, p. 12.

²¹ Ibidem, p. 14.

arrefece e, quase naturalmente, nos tornando mais observadores, desconcentramo-nos um pouco da luta contra a doença e podemos ver melhor as coisas, o trabalho do doutor.²²

Pensando nas configurações do espaço do mundo pós-moderno, dos grandes centros urbanos, Bettega descreve em *A cura* o que Bauman considera, em *Modernidade líquida*, um “espaço vazio”: um espaço inexistente no mapa de uma cidade, desconsiderado por ela, que não faz mais parte dela, como é possível que se note no seguinte trecho:

Hoje, por exemplo, há algum consenso entre nós de que já fomos um bairro da cidade, que vivíamos muito próximos deles e que muitos de nós inclusive já estiveram lá. Mas jamais conseguimos afirmar tal coisa com plena certeza. Provas concretas não existem, embora não haja outra explicação para o fato de cada um de nós ter, dessa ou daquela forma, uma idéia bastante clara de como é a cidade.²³

Os espaços vazios, para Bauman, são aqueles lugares a que não se atribui significado, ou seja:

Os espaços vazios são antes de mais nada vazios de *significado*. Não que sejam sem significado porque são vazios: é porque não têm significado, nem se acredita que possam tê-los, que são vistos como vazios (melhor seria dizer não-vistos). Nesses lugares que resistem ao significado, a questão de negociar diferenças nunca surge: não há com quem negociá-la. O modo como os espaços vazios lidam com a diferença é radical numa medida que outros tipos de lugares projetados para repelir ou atenuar o impacto de estranhos não podem acompanhar.²⁴

O conto, em seu subtexto, mostra um grupo de indivíduos que não possui um só sentimento de dignidade, metaforizado na doença, no vírus. O vírus não é nada além desse sentimento de não ter dignidade e não ter força nem ânimo para lutar contra ele, ou seja, o cansaço, a falta de esperança, que torna as pessoas passivas e conformadas com o problema, deixando tudo nas mãos dos outros: caso eles consigam solucionar, tudo bem, mas caso não consigam, os doentes não farão nada, o que também é uma forte crítica àqueles que aceitam uma condição desumana de vida e se conformam com ela. Pode-se ter

²² Ibidem, p. 59

²³ Ibidem, p. 61.

²⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 120.

um exemplo de tais características no trecho abaixo se pudessem ser trocadas as palavras “vírus” pela expressão “falta de dignidade” e a palavra “saúde” por “dignidade” ou “orgulho”:

Não sabemos, e talvez jamais saibamos, o que veio primeiro: se foi o vírus que aqui se instalou e causou toda a degradação, ou se foi a degradação, a insalubridade do nosso meio que gerou o vírus. São dúvidas que nos assaltam, mas não cabe a nós esclarecê-las. Primeiro – e isso eles nos fazem ver todos os dias – temos que nos ocupar dos nossos corpos, do pouco que ainda resta da nossa saúde.²⁵

Na mesma página do conto ainda é possível perceber a recorrência da metáfora do cansaço, na imobilidade, desistência e conformismo dos pacientes, e se torna evidente que esse cansaço não é uma canseira qualquer, e sim, é “o cansaço”, sem nada que o remeta a alguma explicação específica: “o vírus não afeta diretamente nenhum órgão determinado, o corpo se mantém clinicamente saudável, apenas cai sobre nós o cansaço. Mas nos casos mais graves é um cansaço que aniquila, que pesa nos ossos, que imobiliza o corpo até fazê-lo desabar”²⁶.

No conto *Hereditário*, um homem, após a morte de seu pai, recebe como herança, numa caixa recoberta por um veludo polido, uma estranha substância em forma esférica e gelatinosa da qual, após tocá-la, não pode se desgrudar. Num primeiro momento, depois de tentar livrar-se dela por inúmeras vezes, sente-se constrangido pela gosma que permanece consigo e faz de tudo para que os outros não a vejam, mas com o passar do tempo, ele nota que ninguém a percebe e segue vivendo normalmente com ela, sem mais se preocupar, afirmando, ao final da narrativa, que:

A geléia já não se gruda mais em minhas mãos ou nos meus braços ou no meu rosto, como no começo. Ela está em mim. Simplesmente ela está. Sinto-a quanto respiro, ou falo, ou durmo. Se me incomoda? Não vou dizer que não. Tem tempos em que chega até a me doer. Uma dor morna, por dentro. Dá uma vontade horrível de fazer uma besteira, mas eu sei que ninguém ia me entender. Eu diria “é a geléia”, e era bem capaz de rirem da minha cara. E eu nem poderia dizer “vejam, então, seus idiotas, aqui está ela”. Aí percebo que não tenho muito a fazer e vou me

²⁵ BARBOSA, Amílcar Bettega. Op. cit. nota 6, p. 60.

²⁶ *Ibidem*, p. 60.

acalmado. Respiro fundo, digo para mim mesmo “é a geléia”, e a coisa vai passando.²⁷

O conto trata de outro exemplo evidente de passividade e conformismo ante as situações impostas pela vida, que as personagens de Bettega aceitam caladas. Mais uma vez o problema se manifesta na personagem como algo concreto, da mesma forma que em *Crocódilo I*, metaforizado agora na geléia, grudado a ela, colado nela. Novamente a narrativa recorre a algo denso, espesso, como o calor da cidade em *Exílio* ou o corpo do réptil, para mostrar a dificuldade de movimento, o desânimo e a impossibilidade de lutar contra o que ocorre, sendo a única saída adaptar-se. O homem representado por Amílcar Bettega Barbosa transita nesse espaço gelatinoso, nesse terreno nada firme, em que cada passo na tentativa de fuga o afunda mais e mais. A herança deixada à personagem de *Hereditário* é isso. Inicia agarrada à mão daquele homem que nunca dera ouvidos ao pai quando esse tentava se aproximar. Agora, quanto mais tenta livrar-se dela, mais a geléia toma conta de seu corpo, aquela culpa, aquele fardo, o invade.

É nesse ritmo de fraqueza, de total passividade e de conformismo com as situações do cotidiano que, devido sua liquidez, sua maleabilidade e inconstância, transforma e molda as vidas das personagens de *Deixe o quarto como está*, que a condição do homem contemporâneo está representada. Um outro exemplo é o conto *O rosto*, em que um indivíduo é perseguido constantemente por uma cabeça flutuante, de cabelos longos e negros, pelos corredores e aposentos de uma residência, ou da casa – como trata o narrador-protagonista –, que modifica sua estrutura, criando e consumindo, sem trégua, novos e antigos ambientes, configurando novas realidades a cada dia. O protagonista não consegue deter ou interferir nesse processo de contínua reconfiguração, e sua única forma de seguir vivendo é, como em todos os outros textos, aceitá-la e se adaptar.

Preso num espaço urbano que o sufoca – ou muitas vezes nem o aceita, como em *A cura* –, esse indivíduo não vê possibilidades de fuga. É um homem cansado de lutar: o que tiver de ser será, pois ele não tem mais forças.

Amílcar Bettega Barbosa é, talvez, o autor que represente com mais fidelidade – e ainda filiado aos pressupostos da narração realista – a vida contemporânea e sua impotência perante as coisas públicas, políticas e burocráticas. Apresenta um homem sem perspectiva,

²⁷ Ibidem, p. 50.

vivendo num mundo considerado por Jameson, em *As sementes do tempo*, como a “época do descaso”²⁸, sendo levado, como afirma Christopher Lasch, a uma desvalorização do heroísmo, a uma vida em que sobreviver é o mais alto nível a ser alcançado, já que a preservação do eu na vida cotidiana faz com que as pessoas revelem-se de modo pleno, mesmo nas condições mais angustiantes, assim como todas as personagens de *Deixe o quarto como está*.

O sobrevivencialista do cotidiano apontado pelo autor de *O mínimo eu*, também apontado por Bauman – que considera ser essa a característica da individualidade pós-moderna –, descartou a história e partiu para uma vida presa ao dia-a-dia, devido à sua radical restrição de perspectiva, que o impede de exercer qualquer influência sobre o curso dos acontecimentos públicos, sobre o curso de sua própria vida, perfeitamente exemplificado por Bettega em seu *Estudo para a composição do cansaço*, um fiel retrato da atual condição humana.

²⁸ JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997. p. 109.

7 LEITORES DE KAFKA E OUTROS ABSURDOS: RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS PÓS-MODERNAS

Eis portanto um mundo imaginário, porém criado pela correção deste mundo real; um mundo no qual o sofrimento, se quiser, pode durar até a morte; no qual as paixões nunca são distraídas, no qual os seres ficam entregues à idéia fixa e estão sempre presentes uns para os outros. Nele o homem finalmente dá a si próprio a forma e o limite tranquilizador que busca em vão na sua contingência.

Albert Camus

Nota-se, na escrita da novíssima geração de contistas gaúchos aqui analisada, o uso constante da estética do absurdo, numa forte equivalência, predominantemente, com a literatura kafkiana, o que sugere uma possível relação transtextual existente entre a escrita absurda de Kafka – e de outros autores que se dedicaram a tal estética e a tal pensamento sobre a vida, como Albert Camus – e a atual produção do conto no Rio Grande do Sul.

É corrente hoje, dentro dos estudos literários, trabalhar as relações existentes entre diferentes obras literárias, ou melhor, entre diferentes textos. Tais relações foram abordadas, primeiramente, por Mikhael Bakhtin, ao estudar, por exemplo, a polifonia dos textos de Dostoiévski, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o que propagou os conceitos de dialogismo e pluridiscursividade, entendendo-se, posteriormente, que todo o texto constrói-se como um “mosaico de citações”, como diz Julia Kristeva, e que todo o texto é a absorção e transformação de um outro texto. Para Bakhtin, ao abordar-se a literatura do escritor russo, tem-se “a impressão de tratar-se *não de um* autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de *vários*

autores e pensadores”¹, afirmando, ainda, que a multiplicidade de consciências e de vozes independentes, que dialogam, constitui o que é peculiar em seus romances: a polifonia. Para Bakhtin, “Dostoiévski é o criador do romance polifônico”².

A partir das reflexões bakhtinianas, segundo Carlos Reis, Julia Kristeva apresentou o conceito de intertextualidade, estabelecendo uma concepção dinâmica do texto literário, que, para o teórico português, é uma “entidade situada num vasto universo textual (que abarca tanto os textos literários como os não literários), funcionando como espaço de diálogo, troca e interpretação constante de uns textos noutros textos”³.

Gérard Genette, em *Palimpsestes*⁴, ampliando e sistematizando as possibilidades de reflexão teórica nesse campo, propôs um conceito abrangente, sendo a intertextualidade apenas uma das modalidades do que chamou de transtextualidade: tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. As relações transtextuais, segundo o teórico, podem aparecer através de diferentes formas.

A primeira é a da intertextualidade, considerada como a presença efetiva de um texto em outro texto, como, por exemplo, uma citação, um plágio, uma alusão, etc. A segunda, a paratextualidade, é representada, por exemplo, pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, epígrafes, etc. São elementos que estão fora do corpo do texto. A metatextualidade, a terceira modalidade, é vista como uma relação crítica. É a relação de comentário que une um texto a outro texto: um estudo, uma análise, entre outros. A quarta, a hipertextualidade, é toda relação que une um texto (texto originado – hipertexto) a outro texto (texto originário – hipotexto). E a quinta, a arquitextualidade, é aquela que estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence, incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, normas e os gêneros literários em que o texto se inclui e que tornam cada texto único.

É evidente a relação intertextual com a literatura de Kafka no conto *A vida da pausa*, de Marcelo Benvenuto, já que seu protagonista, que narra na primeira pessoa, diz, prometendo falar do próprio autor de *Vidas cegas*, que “este autor, a quem chamaremos de

¹ BAKHTIN, Mikhael. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 1.

² *Ibidem*, p. 3.

³ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 185.

⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

K, temos que afirmar que seu estilo, muitas vezes garboso, outras tantas seco, é destituído de personalidade própria”⁵, remetendo diretamente à célebre personagem de *O processo*, e continua, dizendo que “o distinto K arroga-se o direito de dizer-se admirador de Kafka e Rimbaud, a tal ponto que chega a citá-los em suas vidas”⁶.

As relações transtextuais entre a produção de Benvenuti com a literatura de Franz Kafka envolvem, também, aspectos paratextuais, já que o autor fez parte de uma editora independente, pela qual publicou dois outros livros de contos, chamada Edições K.

No que diz respeito a arquiteitualidade, esses conjunto de vidas contadas com extrema brevidade, tanto em Benvenuti como em Daniel Pellizzari, segue o modelo estrutural deixado por Kafka em contos como *Pequena fábula*, por exemplo, em que a extensão mínima não compromete o que se está dizendo, sem descrições desnecessárias de espaço ou personagem:

– Ah – disse o camundongo –, a cada dia o mundo se torna mais estreito. No início ele era tão amplo que eu tinha medo, continuei correndo e fiquei feliz por finalmente avistar, à esquerda e à direita, muros ao longe, mas esses longos muros correm tão rápido um na direção do outro que já estou no último quarto e ali, no canto, está a armadilha para dentro da qual vou correndo.
– Você apenas precisava alterar a direção da corrida – disse o gato, e devorou-o.⁷

Também é impossível não lembrar da frase introdutória de *A metamorfose* lendo o início de *O crocodilo I*, de Amílcar Bettega Barbosa. Com o mesmo tom seco e direto de descaso usado por Kafka, ao dizer que “Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”⁸, Amílcar conta que “O crocodilo entrou no meu quarto mansamente, com passos arrastados que deixaram a ponta do tapete virada. Ele subiu no colchão onde eu estava deitado, se aninhou junto dos meus pés e ficou me olhando”⁹. A intertextualidade e a hipertextualidade se reforçam se for levado em conta o fato de as duas personagens coincidirem em seus estados de indiferença perante o fato, clássica característica da

⁵ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas Cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 142.

⁶ *Ibidem*, p. 142.

⁷ KAFKA, Franz. *Nas galerias*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 56.

⁸ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultura, 2002. p. 7.

⁹ BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 51.

literatura absurda, assim como se retoma toda a construção do cenário, estando os dois indivíduos deitados numa cama e sozinhos num quarto, tendo, como primeira reação, aceitar como algo normal o ocorrido.

Se Amílcar Bettega Barbosa escreveu *Auto-retrato*, apenas descrevendo um cenário para mostrar, de forma alegórica, como o narrador do texto se enxerga, contando que “O centro, o início de tudo, é esta casa grande e um tanto sinistra, as janelas sempre fechadas, muitas árvores altas ao redor (talvez paineiras, com certeza um salso chorão).”¹⁰, Franz Kafka também o fez, no conto *A ponte*, usando um espaço como um retrato seu, falando sobre si, durante toda a narrativa, como se fosse uma ponte, como é possível perceber no seguinte trecho: “Eu era rígida e fria, eu era uma ponte, sobre um abismo eu jazia”¹¹. Apesar de Amílcar se diferenciar do texto kafkiano, descrevendo o cenário sempre na terceira pessoa, a mesma objetividade descritiva, com a mesma função, a de revelar como alguém é interiormente, aparece nos dois textos.

Em Franz Kafka, para Maurício Tragtenberg, no artigo “Kafka: um romancista do absurdo”, a absurdidade é transcendental, reside na incomunicabilidade do homem em relação aos seus semelhantes, formando uma trama de relações pessoais sem sentido que são impostas por circunstâncias alheias ao sujeito. O mesmo ocorre, o que lembra o romance *O processo*, no conto *O encontro*, de Amílcar Bettega Barbosa. O texto, de mesmo modelo de incomunicabilidade kafkiana, de desorientação, trata de um casal que vai até uma cidade não identificada pelo narrador para um suposto encontro que, da mesma forma, nunca é identificado com quem quer que seja. Na cidade, que é cercada por uma antiga muralha, o casal aloja-se e, tentando contato com seus moradores para saber mais do tal encontro, quando será e onde ocorrerá, não conseguem nada senão informações contraditórias e imprecisas, o que determina que ambos, no final, se percam definitivamente um do outro.

O sentimento de cerco das personagens de Kafka, como se sente em Gregor Samsa, sem possibilidade de ir contra o que o perturba, o consome, o mata, é corrente na literatura da novíssima geração de contistas gaúchos. Situação similar, assim como a própria criatura que protagoniza o conto – um roedor, um animal –, é possível se encontrar

¹⁰ Ibidem, p. 11.

¹¹ KAFKA, Franz. Op. cit. Nota 7, p. 49.

em *Um hamster*, de Daniel Pellizzari: ambas personagens, não humanas, trancafiadas, perderão suas vidas, de maneira implícita em Pellizzari e explícita em Kafka, por não haver forma de fuga perante a situação imposta pelo meio em que vivem, cada uma delas condenada pela condição humana de sua época.

Não só em *Um hamster* o uso de animais ou insetos, como fez Kafka, aparece na literatura dessa nova geração para tratar da condição humana. É possível encontrar essa relação em contos como *Teias*, também de Pellizzari – em que um homem passa seus dias envolvido com aranhas que habitam o banheiro de sua casa –, em *Missal para rastejantes* – narrativa que conta a relação de uma mulher com uma infestação de formigas, que também ganham voz na narrativa – e os dois contos de Bettega chamados *Crocodilo I e Crocodilo II* – em que as personagens possuem crocodilos agarrados em suas costas, entre outros animais.

A absurdidade, corrente nos textos de Amílcar Bettega Barbosa – como em *Hereditário*, por exemplo, em que uma geléia gruda na mão da personagem e ela a aceita, sem relutar –, a forma com que suas personagens reagem a tais condições sem sentido é algo igualmente semelhante ao pensamento kafkiano e camusiano de absurdidade da vida, da existência sem propósito, sem finalidade, em que o esforço para mudar o curso das coisas não leva a lugar algum.

Albert Camus, ao tratar do absurdo em suas obras, retoma os problemas discutidos pelos existencialistas ao abordar o sem sentido da vida, da existência humana, que segue, numa rotina, num ciclo despropositado, para a morte: um ser que existe para esperar a morte.

Em *O mito de Sísifo*, um dos principais trabalhos de Camus sobre o absurdo, o autor trata do homem desesperançoso, sem recompensa pelo seu esforço, consciente, já que o único fim certo é a morte, da inutilidade de sua luta, ou seja, de que “não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança”¹², o que torna compreensível o porquê de um dos contos de Daniel Pellizzari se chamar *Os calos de Sísifo*. Além do elemento paratextual equivalente, o texto, em seus aspectos intertextuais – que tem como principal temática a reflexão de um homem sobre sua própria vida, perante a morte do pai, e

12 CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*: ensaio sobre o absurdo. Tradução de U. Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. p. 147.

considerando-se, como conclusão de seus pensamentos, se tratar um homem ridículo, já que reconheceu, somente no instante do sepultamento, o quanto o amava – equivale à questão explorada por Camus. É possível que se perceba, no conto, o que o relaciona de forma clara ao existencialismo camusiano, a percepção da absurdidade da vida ao se deparar com a possibilidade da morte, já que é a partir da consciência de sua inevitabilidade e perante sua presença que a personagem pensa em sua existência como sendo algo ridículo: pensa no homem como um ser ridículo, sendo, essa, uma outra forma de adjetivar o absurdo.

Em *O homem revoltado*, Albert Camus retoma a questão do absurdo, considerando a revolta como único caminho ou saída para a vida. Para Camus, a revolta, por ser um sentimento comum em todos os homens, é sua defesa permanente e faz com que ele sintasse solidário, pois, afirma, ainda em *O mito de Sísifo*, que

uma das posições filosóficas coerentes é a revolta. Ela é o confronto perpétuo do homem e da sua própria absurdidade. É a exigência de uma impossível transparência. Equaciona o problema do mundo [...] é a presença constante do homem em si próprio. Não é a aspiração, pois é sem esperança. Esta revolta não passa da certeza de um destino esmagador, mas sem a resignação que deveria acompanhá-la.¹³

É visível a intertextualidade com as questões existenciais tratadas por Camus na obra de Daniel Pellizzari, que compactua diretamente com a problemática da falta de esperança, escolhendo, como propósito de vida, a revolta, abdicando do mundo e da vida sem sentido, figurada na intensa representação do próprio espaço como decadente, e acelerando, através da violência, do tóxico, o encontro com a morte, já que a única certeza é o fim trágico e sem possibilidade de fuga.

Há, no pensamento de Camus, uma valorização da força individual, promovida pela natureza humana. *O homem revoltado* mostra que Camus encontra, na questão da absurdidade de vida, a revolta como uma verdade, como algo que se opõe ao absurdo, ou seja, que mantém o homem consciente: “a revolta é o ato do homem informado, que tem consciência de seus direitos”¹⁴.

¹³ Ibidem, p. 69-70.

¹⁴ CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 33.

Na arte, na criação, a revolta recusa o mundo por causa do que nele falta e em nome daquilo que ele é. Para Camus, a exigência da revolta, dentro da arte, é, em parte, uma exigência estética: é criação. O artista, por insatisfação, refaz o mundo por sua própria conta, já que recusa o real por considerá-lo absurdo.

Mas a revolta do artista contra o real, e ela torna-se suspeita para a revolução totalitária, contém a mesma afirmação que a revolta espontânea do oprimido. O espírito revolucionário, nascido da negação total, sentiu instantaneamente que havia também na arte, além da recusa, um consentimento; que a contemplação arriscava-se a equilibrar a ação, a beleza, a injustiça, e que, em certos casos, a beleza era, em si mesma uma injustiça sem recurso. Da mesma forma, nenhuma arte pode viver da recusa total. Assim como todo o pensamento, a começar pelo da não-significação, significa, não há igualmente arte do não sentido. O homem pode permitir-se a denúncia da injustiça total do mundo e reivindicar um justiça total que ele será o único a criar. Mas ele não pode afirmar a feiúra total do mundo. Para criar a beleza, ele deve ao mesmo tempo recusar o real e exaltar alguns aspectos. A arte contesta o real, mas não se esquiva dele.¹⁵

É nesse sentido que a recusa do real, interpretando o pensamento camusiano, e, ao mesmo tempo, sua apropriação, sustenta a estética do absurdo na arte literária, assim como em todas as outras formas artísticas, pois se entende tal modalidade como uma forma de recusa à realidade devido a um sentimento de revolta. Para representá-lo, o absurdo utiliza essa realidade, transformando-a conforme os desejos criativos do artista. Segundo Camus, na arte, “a revolta se completa e perpetua na verdadeira criação, não na crítica ou no comentário”¹⁶.

Para que sua teoria se sustente, Camus afirma que o imaginário puro não teria significação artística, já que não teria unidades básicas, como a da comunicação. Da mesma forma, o artista deve escapar do frenesi formal e da estética totalitária da realidade como objeto para sua arte: “o objeto da arte, para desgosto dos plagiadores, estendeu-se da psicologia à condição humana”¹⁷, ou seja, nasce do aprendizado de dominar as paixões coletivas e as lutas históricas.

¹⁵ Ibidem, p. 296.

¹⁶ Ibidem, p. 312.

¹⁷ Ibidem, p. 314.

A questão da absurdidade da vida está ligada, de acordo com o pensamento de Camus e sua interpretação do mito de Sísifo, ao sentido absurdo da vida em sua cotidianidade, na repetição dos atos inúteis e gestos vazios, um dia após o outro, sem finalidade, a não ser uma forma de esperar da morte. Para Camus, o absurdo está no cotidiano:

Os gestos de levantar, o carro elétrico, quatro horas de escritório ou de fábrica, refeição, sono e segunda-feira, terça, quarta, quinta, sexta e sábado no mesmo ritmo, este estado segue-se com facilidade a maior parte do tempo. Só um dia o “porquê” se levanta e tudo recomeça nessa lassidão tingida de espanto [...] no extremo desse despertar vem, com o tempo, a consequência – o suicídio ou o restabelecimento [...] porque tudo começa pela consciência e nada vale a não ser por ela.¹⁸

Sendo a pós-modernidade um lugar de eterno presente, de vida presa a um cotidiano sobrevivencialista e rotineiro, não é difícil que se divise essa relação entre as obras estudadas aqui e a questão do existencialismo, formador da idéia de absurdidade.

Para Camus – o que paraleliza o problema da solidão, do abandono, da individualidade defensiva e do isolamento que o homem pós-moderno carrega consigo, temáticas exploradas e valorizadas na contística de Amílcar Bettega Barbosa, de Benvenuti e, principalmente, por Pellizzari –, o homem se define no mundo por sua condição de exilado, caracterizada pela absurdidade de sua vida, pelo pessimismo, pela falta de perspectiva: uma condição limitada, cruel e sem amanhã.

Para o autor de *O mito de Sísifo*, a condição humana é absurda, e esse sentimento “não brota de um simples exame de um fato ou de uma impressão, mas jorra da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a ultrapassa. O absurdo é essencialmente um divórcio”¹⁹, que se pode entender como uma rejeição da ordem natural da vida, do viver para morrer, partir para o nada, sem propósito algum. Isso é perceber o absurdo. Ele existe quando esse divórcio é percebido, como na perspectiva do narrador em *Vidas cegas* e suas perguntas sem respostas. Marcelo Benvenuti com seu caráter discursivo e filosófico, refletindo sobre a vida com indagações como “Que ideologia jogaremos nas cabeças sedentas de dúvidas?”²⁰ ou afirmações como “a vida não procura um sentido em si mesma. Ela não tem resposta para nossas

¹⁸ CAMUS, Albert. Op. cit. nota 12, p. 25.

¹⁹ Ibidem. p. 44.

²⁰ BENVENUTTI, Marcelo. Op. cit. nota 5, p. 169.

perguntas”²¹ trata, de forma evidente, dos grandes problemas explorados pelo existencialismo francês. Tais problemas são revisitados, agora, na pós-modernidade, pelo caráter de desorientação do sujeito e sua vida vinculada ao presente. A diferença é a completa ausência de responsabilidade de existência e de projetos para exercê-las. A pós-modernidade não proporcionando um sentido satisfatório de existência a não ser o fato de sobreviver um dia após o outro, tendo apenas um caminho a seguir e um lugar a chegar no final de tudo: a morte. Para enfrentar essa vida absurda, cegar-se, um recurso também absurdo, parece a única solução para uma existência carregada de dúvida.

O profundo sentido do absurdo da vida, segundo Maurício Tragtenberg, que tem suas raízes em Dostoiévski, é o que se ramifica em Albert Camus, com *A peste*, num sentido imanentista, assumindo traços transcendentais em Franz Kafka. Para o crítico, na preparação do caminho para a interpretação do absurdo na vida humana situa-se o homem dostoiévskiano, que aparece como negação do racionalismo. Essa atitude pode ser encontrada no conto *O rosto*, de Bettega Barbosa, já que em momento algum do texto o homem, que é perseguido por uma cabeça flutuante, dentro de sua própria casa, preocupa-se racionalmente em saber de onde ela surgiu, e sim, em fugir, tentar enganá-la e capturá-la, o que também acontece em *O crocodilo I*: percebendo o animal agarrado às suas costas, a personagem não se desespera, não age de forma esperada, “normal”, racional, questionando de onde surgiu aquele ser, mas apenas passa a pensar na forma como viverá a partir daquele momento. Outro exemplo é o conto *Hereditário*: a reação da personagem em contato com a substância gelatinosa deixada por seu pai foge, igualmente, dos padrões da normalidade. Para José Castelo, numa crítica à revista *Bravo Online*, em Amílcar Bettega Barbosa

os reflexos de um Dostoiévski são, de fato, inconfundíveis em relatos como o primeiro dos dois *O Crocodilo*, a história de um homem que acorda com um crocodilo agarrado às costas. E, é quase inútil dizer, os rastros de um Franz Kafka. Reverberações que assinalam leituras, ou paixões íntimas, e até (mas esse não é o caso de Bettega) influências asfixiantes. Logo se pensa, também, no argentino Julio Cortázar, nas mãos de quem o fantástico se tornou um instrumento de conhecimento, a perfurar a fragilidade humana. Escritores que não se contentaram com a superfície da realidade e que suspeitaram de sua aparência singela. Ou

²¹ Ibidem, p. 169.

que, para lembrar o princípio legado por André Breton, trataram de procurar tudo ver, tanto por fora como por dentro.²²

O absurdo, de acordo com Tragtenberg, atinge sua máxima expressão em Dostoiévski, mostrando que toda idéia religiosa ou social desenvolve-se sob o signo do absurdo, indo da liberdade ilimitada ao auto-aniquilamento. Isso acontece em *Ovelhas que voam se perdem no céu*, já que suas personagens facilmente tendem à autodestruição, à mutilação própria, ao castigo por não terem mais propósitos de vida, devido ao fato de não encontrarem saídas para enfrentar o mundo em que vivem, assim como fazem as personagens de Dostoiévski, podendo usar Raskólnikov como exemplo. A questão do castigo, da punição, do exílio, corrente na obra de Dostoiévski e de Franz Kafka, que se liga à consciência do pecado, da culpa, ganha, na literatura da novíssima geração de contistas gaúchos, também seu espaço, seja na solidão das personagens, como nas criaturas de *Vidas cegas* e de *Ovelhas que voam se perdem no céu*, ou no sofrimento diário como punição, como, por exemplo, acontece no conto *A visita*, de Amílcar Bettega Barbosa, em que um homem, no estilo kafkiano de desorientação e falta de informação precisa sobre o que o circunda, é levado a visitar, numa mansão um tanto insólita, uma Duquesa, que o guia a um passeio pelos aposentos do casarão. Cruzando por inúmeras salas estranhas, como uma em que homens nus fazem exercícios de ginástica, ele se depara, ao entrar no último cômodo visitado, com uma espécie de arena, com um homem acorrentado, que é chicoteado violentamente, para espantar o tédio de um dândi qualquer. Num primeiro instante, o protagonista, que narra em primeira pessoa, confessa que se sentiu constrangido e indignado com a cena, mas logo, incentivado pelos outros a maltratar o homem amarrado, começou a puni-lo também, confessando que:

É evidente que no início foi difícil, inclusive fiz muitos movimentos em vão. Só depois, quando o braço foi se soltando, comecei a sentir um lento calor tomando conta do meu corpo. Deve ter sido aí que acertei a primeira. Depois acertei mais duas muito boas, e o outro caiu. Então ficou fácil.

Todos riam a cada laço, e batiam palmas. A filha da Duquesa se pendurava ao meu pescoço e me beijava, o que inclusive me atrapalhava a motivação. O pianista proferia vivas pastosos, erguendo o copo no ar. E

²² CASTELLO, José. Vestígios do real. *Bravo Online*. Disponível em: <www.bravonline.com.br/noticias.php?id=426>. Acessado em: 01/11/2005.

a Duquesa só dizia: “como são parecidos...”. Mas eu... Eu, o que ouvia mesmo era o zumbido do chicote desenhando um “esse” no ar e se acabando num estalo ríspido sobre as costas dele. O Capitão teve de chamar sete dos seus homens para me arrancarem o chicote da mão.²³

Em *A peste*, de Albert Camus, segundo Tragtenberg, esse absurdo tem um aspecto imanentista: é a morte, uma multidão de ratos que invade uma cidade, tornando o fato algo do cotidiano: “a coabitação com a morte tira dela qualquer aspecto ‘trágico’. É o inumano bordejando o humano: ele é imanente à própria existência”²⁴. Essa aceitação pode ser relacionada ao conto *A cura*, de Amílcar Bettega Barbosa, e sua epidemia, que aniquila todo um grupo de pessoas, ou à própria cegueira em *Vidas cegas*, todas para tratar da condição do homem contemporâneo e sua vida supostamente absurda, como acontece em *A vida de Jairo*, em que, assim como em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, uma epidemia de cegueira atinge toda uma turba. No texto de Benvenuto, ela é causada pela fumaça de um cigarro, que queima os olhos de todos.

De acordo com o jornalista Paulo Roberto Pires – o que se coaduna com a questão da criação artística proposta por Albert Camus, sendo o autor aquele que, por insatisfação, refaz o mundo por sua própria conta, recusando a realidade sem abandoná-la por completo, pois essa seria a verdadeira forma da criação –, o narrador de *Deixe o quarto como está*, conjunto de contos de Amílcar Bettega Barbosa,

está sempre conduzindo o leitor por um mundo que é ao mesmo tempo facilmente reconhecível e radicalmente estranho, em constante mutação. Em *A cura*, por exemplo, a descrição do hospital-isolamento para doentes infectados com uma peste de ressonâncias camusianas é, ao mesmo tempo, o mergulho num outro universo que parece regido por leis próprias e assentado num território de geografia improvável. Esta é uma das estratégias que Bettega usa para afastar a tentação do realismo, bem como a auto-reflexão exemplar num trecho de *Aprendizado*: “Quando ando na rua de noite, como agora, não penso em nada, sou apenas parte da paisagem da rua, como se numa fotografia de uma rua de noite eu fosse alguém fotografado caminhando nessa rua de noite”²⁵.

²³ BARBOSA, Amílcar Bettega. Op. cit. nota 9, p. 89-90.

²⁴ TRAGTENBERG, Maurício. *Kafka: O romancista do absurdo*. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/007/07trag_kafka.htm>. Acessado em: 15/04/2006.

²⁵ PIRES, Paulo Roberto. *A ficção do substantivo*. *Terra*. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2002/05/31.html>>. Acessado em: 01/11/2005.

A literatura de Borges, Cortázar, assim como a dos demais contistas latino-americanos, também compõe essa escrita contemporânea, como aponta Tragtenberg, ao abordar o fantástico nos textos de Amílcar.

Em entrevista à *Revista E*, o professor de literatura da USP, Davi Arrigucci Jr., ao tratar da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges, afirma que sua literatura é carregada de um grande busca pelo conhecimento, pelo saber, uma busca intelectual, que se defronta com um tema fundamental, que é a busca do homem por saber quem ele mesmo é. Só que, para isso, diz o crítico,

ele depende da morte. Inúmeras histórias de Borges desembocam na história de um homem à procura de saber quem é. Há sempre a mola da busca da identidade, de saber quem eu sou. E isso só é possível diante da morte, ou seja, quando se completa a demanda. Só a morte bota um fim nisso. Essa pergunta é a mola das histórias todas, dos poemas todos, dos ensaios.²⁶

O fantástico, para Arrigucci Jr., é também um dos pilares na obra de Borges, porém não de maneira irracional, ou seja, “não se trata de um destrambelhamento irracionalista. Muito pelo contrário, ele é um homem extremamente racional. Só que uma coisa é razão, outra coisa são os limites da razão”²⁷.

Seguindo, de certo modo, os caminhos de Borges na América Latina, Cortázar, também argentino, rompe com o realismo em sua literatura, dedicando-se à ficção fantástica, com procedimentos surrealistas, para explorar o subconsciente de suas personagens e a modificação da realidade, modalidade, esta, clara na literatura de Bettega. Porém, as relações transtextuais do texto de Bettega com a literatura argentina não se esgotam aí, o que se confirma em seu terceiro livro, *Os lados do círculo*, igualmente editado pela Companhia das Letras, em 2005, já que um de seus textos trata da história, narrada na primeira pessoa, de um jornalista que rouba um conto de Julio Cortázar e o publica como se fosse seu, fazendo do escritor uma de suas personagens, assim como Benvenuti fez ao apropriar-se de Josef K ou no caso de Daniel Pellizzari que, em seu segundo livro, também publicado por sua editora Livros do Mal, apresenta, num texto

²⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. Literatura. *Revista E*. São Paulo: SESC, nº 95, abril, 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=212&Artigo_ID=3295&IDCategoria=3574&Reftype=2>. Acessado em: 23/08/2006.

²⁷ Idem, *ibidem*.

intitulado *Adágio para umbigos*, um bate-papo, numa mesa de bar, entre Franz Kafka, Júlio Cortázar, entre outros.

Não só de relações transtextuais ligadas às obras e aos pensamentos que tratam da estética do absurdo e da absurdidade da vida, assim como o uso do realismo fantástico, a novíssima geração do conto no Rio Grande do Sul se alimenta. Há também um valor dado à crueldade, à vida, à realidade, vista como algo cruel, criando imagens muitas vezes agressivas que, com o intuito de chocar, possibilitam relações com textos de autores que utilizaram a estética do grotesco²⁸, como é possível notar, primeiramente, no seguinte trecho do conto *Felicidade talvez*, de Daniel Pellizzari, em que alguns nomes citados são reveladores:

Às vezes confundo Rimbaud com Baudelaire, mas não me importo muito porque a maioria das pessoas que conheço nunca ouviu falar de nenhum deles. Estas duas garotas que estão comigo, por exemplo, não devem saber nem onde fica a França. Na Europa, a loira com cara de morena me responde. A morena com cara de índia não se move, finge que dorme na cama desarrumada. Me fala mais da França, eu peço, e ela me vem com torre Eiffel, Guerra dos Cem Anos, Joana D'Arc, Asterix, Revolução Francesa, Danton, Marat e Platini. A vida tem suas surpresas. Ah, e Sartre.²⁹

O trecho, além de remeter ao conhecimento da filosofia existencialista, destacando Sartre, possibilita que se visualize a presença de dois grandes poetas franceses que se dedicaram à estética do grotesco, clara em contos como *História de amor número 17* – no momento de extrema crueldade em que o homem mata e faz um churrasco de uma criança recém nascida para tentar agradar sua esposa – ou em *Tango sobremesa* – em que um homem, com grandes problemas de relacionamento amoroso devido ao fato de não acreditar mais nas mulheres de hoje, ao andar pelas ruas, depara-se com alguém e diz que finalmente encontra sua musa. Ele corre para ela e a beija fervorosamente, enquanto as outras pessoas entram na sala onde ele está e começam a espancá-lo, o chamam de mostro,

²⁸ No século XX, um dos principais teóricos a tratar do grotesco é Wolfgang Kayser, que apresenta essa forma de expressão artística como uma categoria estética trans-histórica, trazendo à tona imagens provenientes do *Id*. Kayser conclui que na plasmação artística do grotesco o obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar, aparecendo, algumas vezes, com as marcas do fantástico, mas, muito freqüentemente, conservando-se no domínio do realismo. Cf. KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

²⁹ PELLIZZARI, Daniel. Ovelhas que voam se perdem no céu. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001. p. 18.

já que se trata de uma morta, o que faz com que o leitor se lembre do poema baudelaireano *Uma mártir*. O conto encerra-se com o seguinte trecho:

perdido nos beijos, nem percebe muito bem quando as outras pessoas entram na sala e correm em sua direção e lhe batem na cabeça e o chamam de monstro doente marginal tem que matar esse filho da puta mas monstro são eles, que não respeitam a primavera e as juras de amor, monstros são eles que insistem em chamar sua Amada de o cadáver, a morta, a falecida.³⁰

Da mesma forma, não pode ser esquecido o espancamento do homem acorrentado no conto *A visita*, de Amílcar Bettega Barbosa, ou de cenas como a de uma mulher amarrada e amordaçada dentro de um imundo banheiro público masculino, narrada por Marcelo Benvenuti.

A estética do absurdo e do grotesco se funde no conto *A fuga*, de Daniel Pellizzari, em que, numa suposta proposta de fuga do mundo, o narrador diz ao leitor para ir, ao poucos, engolindo-se até ficar cara a cara com seu ânus para, logo, entrar nele a fim de que, num sentimento de recusa, de revolta à condição humana em que vive, desapareça do mundo.

Segundo Bento Itamar Borges, num artigo intitulado *O (mau) gosto e o grotesco*, o grotesco da vida real, que foi por séculos representado em imagens e textos, chegou também às artes mediado pelo universo da cultura de massa e afirma que a arte contemporânea levou a extremos não só o retrato do grotesco, “mas a sua realização em *performances* que sugerem não só o fim da arte e do belo, mas, em casos-limites, o aniquilamento do próprio artista. Mesmo o escatológico e o sadomasoquista podem variar do jocoso ao mórbido, passando pelo trivial”³¹, o que torna compreensível a existência de textos como *A fuga*, *História de amor número 17* ou *Tango sobremesa*, de Daniel Pellizzari, *A vida de Joana* e tantos outros, de Benvenuti ou *A visita*, de Bettega, já que suas propostas seriam, segundo Itamar Borges, a de mostrar as deformidades existentes na realidade. Itamar Borges ainda lembra, para confirmar o que diz, uma recente mostra de

³⁰ Ibidem, p. 78.

³¹ BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. In: *Veritas*, Porto Alegre, v. 50, n. 2, p. 169-194, junho. 2004. p. 187.

filmes ingleses vista no Brasil, em que uma personagem lambe uma parede até manchá-la de sangue, outra simplesmente dança nua e um homem cospe na boca de outro.

Pode-se afirmar, com isso, na abordagem das três obras de contos escolhidas para este estudo, que o grotesco está presente e é temática constante nas narrativas da novíssima contística gaúcha. Porém, esse grotesco, figurando o que seria um mundo deformado, tem sua gênese, nessa literatura, a partir de um mundo percebido como cruel. É comum encontrar personagens praticando e, principalmente, sofrendo atos de crueldade, muitas vezes causadas pelo próprio meio em que vivem.

Para o filósofo francês Clément Rosset, em *O princípio da crueldade*, toda a filosofia trata da realidade, toda a filosofia é uma teoria do real, ou seja, ela existe pela necessidade de abordar a realidade, e isso, segundo o autor, não acontece pelo fato de que ela seja inexplicável, e sim, cruel:

Dizendo em outras palavras, suspeito muito que a desavença filosófica com o real não tenha por origem o fato de que a realidade seja inexplicável, considerada apenas em si-mesma, mas sim o fato de que ela seja *cruel* e que conseqüentemente a idéia de realidade suficiente, privando o homem de toda a possibilidade de distância ou recurso com relação a ela, constitui um risco permanente de angústia e de angústia intolerável – no caso de que se apresente uma circunstância desagradável que torne, como por exemplo na ocasião da perda de um ente querido, a realidade subitamente insuportável; ou ainda que fora de toda circunstância particularmente penosa ocorra que se lance um olhar subitamente lúcido sobre a realidade em geral.³²

O mundo tido como cruel está em evidência na pós-modernidade, o que propicia, também, sua representação na literatura atual. O pesadelo nuclear, tão difundido na modernidade líquida, as crises econômicas, as catástrofes ecológicas, as diferenças sociais que cada vez mais se evidenciam e chocam o homem contemporâneo fazem com que a vida, a realidade, seja percebida como cruel. Os desastres mais terríveis, o morticínio das guerras mostrados em tempo real pela televisão e outros meios, a precariedade, a instabilidade e a vulnerabilidade, causam, como diz Bauman, uma grande incerteza no presente. Isso faz com que o mundo seja percebido, pode-se dizer, como um lugar cruel, em

³² ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 16.

que cada vez mais parece prevalecer o mal, acatado no próprio nome da editora de duas das três obras analisadas aqui: Livros do Mal.

Se o mal, segundo Reinholdo Aloysio Ullmann, em *O mal*³³, consiste numa imperfeição da natureza, em determinado ser, ou em faculdade de um ser, contrariando um plano determinado ou desarrumando uma ordem estabelecida de coisas a que se está habituado, não é difícil que se compreenda que, numa modernidade chamada de líquida, em que a instabilidade, a fluidez, a desordem e a desorientação do indivíduo fervilham, a vida contemporânea seja percebida como cruel, como má, pois a vida sem perspectiva, que não possibilita uma visão de um futuro seguro pela frente, além da própria realidade comprometida pela vida em torno do simulacro, não poderia ser pensada de outra forma.

Mas não é apenas na forma agressiva e grotesca que a crueldade se manifesta na literatura dessa novíssima geração. Ela está, como tudo o que se aborda na pós-modernidade, nos pequenos e corriqueiros fatos do dia-a-dia, como no conto *Jardim de infância*, de Daniel Pellizzari. Outro exemplo, entre tantos, que se podem mostrar, está em *A vida de Laura*, de Marcelo Benvenuti, ao narrar, indiretamente, através dos movimentos de duas bonecas, a história de uma menina espancada pelo pai embriagado, ou na solidão e abandono da maioria das personagens dessas narrativas, suas vidas sem perspectivas, que, muitas vezes, chocam mais do que uma imagem de agressividade explícita. Basta lembrar, também, a frequência com que se deparam com a morte.

A vida sem perspectiva – desiludida, desmotivada, passiva –, principal temática dessa contística, em que os sonhos estão problematizados, como o da menina que acreditava ser a abelha rainha ou como o de mudar o mundo ou no caso da personagem de *A vida de Ângelo*, de Marcelo Benvenuti, apresenta-se numa literatura em que, em todos os sentidos, a vida e o mundo são vistos como cruéis. O homem está assim representado, com seus sonhos restritos, pelo fato de o próprio tempo em que vive não lhe proporciona uma outra maneira de pensar a realidade, representadas, em grande parte, por metáforas absurdas como a da cegueira como única forma de felicidade, como engolir a si próprio na tentativa de fuga do real, como epidemias inexplicáveis, etc.

³³ ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *O mal*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

A crise identitária vivida hoje pelo advento da modernidade líquida, seu sentimento de desorientação, de medo, de falta de perspectiva, acarreta, de forma evidente – já que o homem pós-moderno leva uma existência centrada, segundo Christopher Lasch e Zygmunt Bauman, na individualidade sobrevivencialista –, uma nova configuração dos problemas existenciais, em que o indivíduo percebe-se fragilizado perante um desequilíbrio social e cultural, levando-o a um retorno às causas individuais e subjetivas, enfrentando seus problemas solitariamente, fazendo o homem, mais uma vez, questionar sua existência. Viver desprovido de sentido, sem um futuro seguro pela frente, é condição clara do homem contemporâneo, voltado apenas à própria sobrevivência. Sob tal condição, e compreendendo o que diz Camus sobre “a arte não é de todos os tempos, ela é determinada, pelo contrário, por sua época”³⁴, não é difícil entender o porquê da contística sul-riograndense atual trabalhar com essa estética da absurdidade, já que a própria realidade – devido ao caráter assustador e de incerteza – pode ser vista, na pós-modernidade, como absurda e cruel. Basta pensar nas personagens de Bettega, que vagam pelo mundo, sem rumo, apenas esperando pela morte, como em *Aprendizagem*, na busca sem sucesso por felicidade das criaturas de Benvenuto ou nas vidas desiludidas narradas por Pellizzari.

Compreendendo o que diz Zygmunt Bauman, em *Modernidade Líquida*, ao tratar da arte pós-moderna e sua impossibilidade de vanguarda nesse mundo em que tudo está em movimento, liquefeito, e em movimentos aleatórios, dispersos e destituídos de direção delineada, sem que se possa ter certeza do que seja para frente ou para trás, progressivo ou regressivo, é coerente se afirmar que a contística atual gaúcha também partilha da mesma característica, já que se podem apontar, aqui e ali, equivalências transtextuais, mas não se pode, pela gigantesca gama de possibilidades, como tudo na modernidade líquida, se afirmar que tais relações são restritas às apresentadas aqui.

Pode-se, sim, constatar que é uma literatura voltada ao indivíduo em conflito com o universo em que está inserido e que, por isso, encontra essas equivalências mais claras em outros artistas que se debruçaram sobre as mesmas temáticas e estéticas, como Franz Kafka, Albert Camus, Dostoiévski, Julio Cortázar, entre outros, abordando-as com aspectos específicos de seu tempo. Do mesmo modo não é possível dizer que se trata de uma espécie de sucessão, de avanço ou de influências restrita deste ou daquele texto especificamente: o

³⁴ CAMUS, Albert. Op. cit. Nota 8, p. 292.

que se deve fazer é, ao contrário de uma delimitação, compreender que essas relações existem, mas não se restringem tão simplesmente como se pode pensar, ou seja:

A multiplicidade de estilos e de gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco notoriamente superlotado. [...] Já não se fala de missões, de advocacia, de profetização, de uma e única verdade limitada para estrangular todas as pseudoverdades. Todos os estilos, antigos e novos sem distinção, devem provar seu direito de sobreviver aplicando a mesma estratégia, uma vez que todos se submetem às mesmas leis que dirigem toda a criação cultural.³⁵

³⁵ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 127.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há vento favorável para aquele que não sabe aonde vai.

Sêneca

A arte literária se transforma conforme o homem modifica sua forma de pensar o mundo e sua forma de pensar o próprio indivíduo, carregando consigo particularidades de sua época e retratando, de forma consciente ou não, um período da história da humanidade. Porém, mesmo escrevendo conforme exige seu tempo, a essência do conto, em seus principais aspectos, delineados pela modernidade, permanece. A unidade de efeito, o subtexto e a síntese também estruturam o conto da modernidade líquida, fazendo com que as temáticas abordadas, a percepção da condição humana como precária, movam-se por detrás de cada texto, assumindo o papel de história cifrada ou de base do *iceberg*, como se exige que apresente um verdadeiro conto.

A escrita da novíssima geração de contistas gaúchos, exemplificada aqui por três obras, tem, como principal temática, a falta de perspectiva. Devido à condição de suas personagens imersos no mundo liquefeito, volátil, incerto e inseguro da pós-modernidade, o homem, na novíssima contística brasileira, está representado como um indivíduo reduzindo ao mínimo suas expectativas. Tal característica configura-se de forma diferenciada em cada uma das coletâneas de contos por suas personagens e por seus narradores. No entanto, há sempre pontos peculiares, em comum, nesses textos, como o fim do pensamento utópico e coletivo, o esgotamento da força para lutar contra os inoportunos políticos e burocráticos, a vida em torno de um cotidiano sobrevivencialista e narcisista, uma visão negativa do

mundo – apontado como um lugar cruel, violento, agressivo e amoral – e do espaço urbano como algo decadente, o que gera conflitos narrativos em que, muitas vezes, se banaliza a vida do outro e a do próprio eu.

Em *Vidas cegas*, de Marcelo Benvenuti, o homem aparece como um ser que ainda possui sonhos, desejos, e busca, no artifício da cegueira, que surge como modo de defender-se do assustador mundo que o cerca – um mundo que não proporciona um futuro seguro pela frente, sem destino certo, também metaforizado pela falta de visão –, a felicidade. Todavia, a desorientação a que a atual condição humana submete o indivíduo pós-moderno faz com que esse resquício de sonho, de utopia, de desejo, não se concretize, problemática percebida pelo narrador. Este, em terceira pessoa, não compartilha da mesma falta de vigor das personagens e questiona, com grande poder judicativo, seus atos e suas decisões. Marcelo Benvenuti apresenta, em seu conjunto de contos, indivíduos que, na busca desorientada pela felicidade inatingível, contraindo-se nesse mecanismo de defesa que consiste em fechar os olhos para o que temem, caracterizam-se em seres sensíveis, solitários, inseguros e, muitas vezes, por escolha própria, isolados de tudo e de todos, na tentativa, apenas, de sobreviverem. Com isso, configuram-se em criaturas – o que revolta, em parte, o narrador, levantando questões de viés filosófico sobre essa condição humana – voltadas para si mesmas e sem conseguirem, metafisicamente tateando no escuro, dar direção às próprias vidas.

Ovelhas que voam se perdem no céu, de Daniel Pellizzari, com uma abordagem mais direta e pessimista, retrata um homem derrotado pela condição humana contemporânea, um indivíduo desiludido, desencantado, descrente de tudo: um homem que só consegue ver tristeza e sujeira ao redor de si, sem dar valor à vida de forma alguma e vivendo solitária e individualmente suas angústias e temores, sem ter a quem recorrer, características que não aparecem só nas personagens, mas também no narrador: novamente a temática da falta de perspectiva. Não há, nas narrativas de Pellizzari, uma busca pela felicidade, e sim, uma grande procura por uma forma de fuga do real – sintetizado no conto que encerra a obra, *A fuga* –, vista como única possibilidade de algo melhor. As personagens de *Ovelhas que voam se perdem no céu*, desse ponto de vista, tornam-se destrutivas e autodestrutivas, adentrando, por exemplo, na degradação do tóxico e vivendo de tal maneira que não se pode esperar delas nenhum tipo de ação que as leve a um

caminho que não seja cada vez mais o do declínio. Se no caso de Benvenuto as personagens ainda sonham, mas não realizam seus desejos, impedidos pelos condicionamentos da vida contemporânea, em Pellizzari, elas não sonham mais.

Deixe o quarto como está, de Amílcar Bettega Barbosa, é, talvez, a obra que representa a condição humana pós-moderna com maior fidelidade. Mostra um indivíduo extremamente passivo e conformado com tudo: um homem que se adapta com facilidade a tudo aquilo que muda sua vida, seu cotidiano, com mínima relutância. É um homem volátil, maleável, moldável, sem força perante as coisas públicas e burocráticas e incapaz de lutar contra o que o perturba, característica essa figurada através do subtítulo da obra, *Estudo para a composição do cansaço*, significando esse sentimento de desistência e de conformismo. São personagens conscientes de seu estado de passividade, de imobilidade e de impotência que, mesmo assim, devido à restrição de perspectiva, temática principal das três obras, não buscam formas de não se estagnarem, de não aceitarem tudo o que lhes é imposto. As criaturas de Amílcar Bettega Barbosa se deparam com diferentes fatos que problematizam seus cotidianos solitários e rotineiros e aceitam esses problemas, essas perturbações, adaptando-se, já que não têm forças, não têm ânimo, para combatê-las.

A quotidianidade existente nas três obras, a vida fechada no privado, faz com que as personagens, assim como os narradores desses contos, abandonem o senso de coletividade, o pensamento histórico, imobilizando o olhar nos problemas do indivíduo, e não nos de sua terra, sem olhar para trás para criticar o porquê das condições em que se vive hoje, já que o substrato ideológico dos textos está na crítica dos fatos do cotidiano, e não numa reavaliação do passado visando projetar seja o presente ou o futuro. Devido a isso, não há uma preocupação em enfatizar um determinado lugar, cidade ou região. Mesmo que esse lugar apareça em algum dos contos, sua importância não ultrapassa a de um simples cenário para a história que está se contando. Em casos mais evidentes, como nos textos de Bettega, em nenhum conto há referência a um lugar, um espaço, especificamente real. Isso porque são personagens desligadas do mundo, do país ou do estado em que vivem, característica essa que corresponde ao descaso, à indiferença determinada pela individualidade defensiva do sujeito pós-moderno perante o que não diz respeito diretamente à sua sobrevivência.

O espaço, sempre urbano, em que se movem as personagens dessas narrativas, é percebido por elas – fechadas em quartos e apartamentos solitários ou nas mesas isoladas dos bares noturnos dos grandes centros – e também pelos narradores, como algo negativo: um ambiente pesado, sujo, decadente, que impossibilita as personagens, muitas vezes, de agirem, ou seja, nunca é favorável ao indivíduo.

Sendo a condição humana pós-moderna um fator que faz com que o indivíduo volte o pensamento para si mesmo, fechando-se para defender-se do mundo, para nele tentar sobreviver, primando, assim, pela individualidade, não é difícil compreender que possa haver um forte retorno, em primeiro lugar, às questões existenciais, ao sentido da vida num cotidiano rotineiro e sem direção certa. A existência nessa condição, relacionada à falta de qualquer perspectiva, leva o sujeito a pensá-la em sua absurdidade, em seu sem sentido. Os indivíduos desses contos vêm, por isso, a percebê-la não somente como absurda, mas também como cruel, possibilitando que se evidenciem relações transtextuais com outros autores que trataram de idéias equivalentes. Se a questão da absurdidade, da vida como cruel, ou até mesmo grotesca, está ligada ao sentido absurdo existente na cotidianidade, na repetição dos atos inúteis e gestos vazios, um dia após o outro, sem finalidades, explica-se a revalorização dessas estéticas modernas rescritas com as particularidades do tempo pós-moderno. Nele, a possibilidade de contar com um futuro seguro, num mundo cada vez mais visto como violento e agressivo, reflete-se em personagens e narradores que percebem sua época como um momento de extrema crueldade, sentindo-se incapazes de modificá-la por estagnarem-se a uma existência desiludida, desmotivada, conformada e passiva, característica essa apontada pela teoria e que se enquadra, em inúmeros aspectos, à realidade brasileira.

A restrição de perspectiva – essa temática principal, que move grande parte das histórias dos três contistas e faz com que a vida, em tempos de pós ou hipermodernidade, seja vivida como absurda e cruel – faz com que o homem se defina no mundo por uma condição de exilado, abandonado, sobrevivente e pessimista: uma condição limitada e sem amanhã. Essa concepção de mundo – como lugar incerto e disfórico – é a grande crítica dessa geração à sua época. Os contistas que a integram talvez sigam esse caminho, deixando seus nomes na história da literatura sulina como participantes de uma escrita com pretensão, quem sabe, mas sem possibilidade, de vanguarda, alimentando-se,

principalmente, das criações dos dois últimos séculos na tentativa de caracterizar, com seus conflitos e temáticas individuais, o homem contemporâneo, pós-moderno, como um ser que não vê mais possibilidade em nada, não tem forças e nem ideais: apenas tenta sobreviver num mundo cada vez mais hostil, assustador e solitário.

REFERÊNCIAS

Sobre a teoria

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.

BAKHTIN, Mikhael. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Tradução de João Razende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. Sociedade líquida. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 2003. Mais!, p. 5-6.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: BENJAMIN, ADORNO, HORKHEIMER, HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. *Veritas*, Porto Alegre, v. 50, n. 2, p. 169-194, jun. 2004.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de U. Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1997.

FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

FROW, John. "What was post-modernism?". In: ADAM, Ian; TIFFIN, Helen (Eds.). *Past the last post: theorizing post-colonialism and pos-modernism*. Calgary: University of Calgary, 1990.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP& A, 2005.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

KAFKA, Franz. *Nas galerias*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para una teoria del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *A violência totalitária: ensaio de antropologia política*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MAY, Charles E. (Ed.). *The new short story theories*. Athens: Ohio University, 1994.

MELO, Elson Rezende de. *Pós-modernismo e educação*. Disponível em: <<http://www.elsonrezende.hpg.ig.com.br/artigos/posmoder.htm>>. Acessado em 22/07/2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. *Veredas*, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: <www.veredas.art.br>. Acessado em 26/10/2006.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. As aporias da arte contemporânea. In: JUNQUEIRA, Ivan (Org). *Escolas literárias brasileiras*. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TRAGTENBERG, Maurício. *Kafka: O romancista do absurdo*. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/007/07trag_kafka.htm> . Acessado em: 15/04/2006.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *O mal*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

Corpus

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

Sobre os autores e suas obras

ARAÚJO, Rogéria. As vidas cegas de Benvenutti. *Livros do Mal*: clipagem. Disponível em: <http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_jdparaiba.html>. Acessado em: 10/11/2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. Literatura. *Revista E*. São Paulo: SESC, nº 95, abril, 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=212&Artigo_ID=3295&IDCategoria=3574&Reftype=2>. Acessado em: 23/08/2006.

BRESSANE, Ronaldo. Vidas cegas: o que foi dito. *Livros do Mal*. Disponível em: <<http://www.livrosdomal.org>>. Acessado em: 10/11/2005.

CASTELLO, José. Vestígios do real. *Bravo Online*. Disponível em: <<http://www.bravonline.com.br/noticias.php?id=426>>. Acessado em: 01/11/2005.

FILHO, Rodolfo. Ovelhas que voam se perdem no céu: o que foi dito. *Livros do Mal*. Disponível em: <<http://www.livrosdomal.org/ovelhas.html>>. Acessado em: 10/11/2005.

MIKEL, Bárbara. Ironia e deboche acompanham a solidão. *Livros do Mal*: clipagem. Disponível em: <http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_interface.html>. Acessado em: 10/11/2005.

PELLIZZARI, Daniel. *Arte e Política*. v. 1, n. 103, ago. 2005. Disponível em: <http://www.artepolitica.com.br/entrevistas/entrevista_pellizari.htm>. Acessado em: 17/06/2006.

PIEIRO, Jorge. O túnel é noite para sempre. *Verdes Trigos*. Disponível em: <http://www.verdestrigos.com.br/sitenovo/site/resenha_ver.asp?id=195>. Acessado em: 01/11/2005.

PIRES, Paulo Roberto. A ficção do substantivo. *Terra*. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2002/05/31.html>>. Acessado em: 01/11/2005.

PIRES, Paulo Roberto. Prosa sem travas. *Livros do Mal*: clipagem. Disponível em: <http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_epoca.html>. Acessado em: 10/11/2005.

SCLYAR, Moacir. Evandro Affonso Ferreira. *Releituras*. Disponível em: <http://www.releituras.com/evandroaf_menu.asp>. Acessado em: 30/05/2006.

TEIXEIRA, Jerônimo. O importante é vender! *Veja*, n. 1945, mar. 2006.