



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS - CPAQ



MATEUS CALVIS SOARES

**O TEATRO DAS SOMBRAS EM "CICATRIZES DO RISCO/CREPÚSCULO DAS
LUZES" (2001), DE CIDA RODRIGUES**

AQUIDAUANA - MS
2022

MATEUS CALVIS SOARES

**O TEATRO DAS SOMBRAS EM "CICATRIZES DO RISCO/CREPÚSCULO DAS
LUZES" (2001), DE CIDA RODRIGUES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Culturais – CPAQ, da linha de pesquisa Sujeitos & Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Alonso Torres Freire

AQUIDAUANA - MS
2022

**O TEATRO DAS SOMBRAS EM "CICATRIZES DO RISCO/CREPÚSCULO DAS
LUZES" (2001), DE CIDA RODRIGUES.**

Aprovado em: _____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador:

Prof. Dr. José Alonso Torres Freire

Avaliador Interno
Prof. Dr. Fabio da Silva Sousa

Avaliador Externo
Prof. Dr. Gilson Vedoin

Aquidauana, 22 de agosto de 2022

SOARES, Mateus Calvis.

O Teatro das Sombras em "Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes" (2001), de Cida Rodrigues/Mateus Calvis Soares, Aquidauana: Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, 2022.

Bibliografia

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos Culturais – Sujeitos e Linguagens, Aquidauana, 2022.

Orientador: Prof. Dr. José Alonso Tórres Freire

1. Literatura – história e crítica
2. Literatura Brasileira Contemporânea

É concedida à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais (PPGECult – CPAQ) a permissão para publicação e reprodução de cópia(s) deste Trabalho de Dissertação (Mestrado), apenas para propósitos acadêmicos e científicos, resguardando-se a autoria do trabalho.

Aquidauana, 22 de agosto de 2022

Mateus Calvis Soares

AGRADECIMENTOS

A presente pesquisa que aqui se insere é fruto de muito trabalho e dedicação, porém essa conquista não seria possível sem a participação e ajuda de algumas pessoas que se tornaram tão importantes nessa minha caminhada.

Antes mais nada, os primórdios desses agradecimentos são dedicados a Deus, que esteve sempre ao meu lado dando saúde e força, mesmo nas horas em que eu parecia mais solitário.

Agradeço aos meus pais, Tânia Márcia e Mário Sérgio, que seguraram a “ponta da corda” em momentos de crise e dificuldade financeira, sempre me mantendo de baixo de suas orações, de amor e de carinho.

Um agradecimento especial à minha amada esposa, Leide Ketlyn, amiga e companheira de anos; um refúgio em que sempre pude me abrigar, consciente de que acharia a paz, tranquilidade e amor que precisava. De igual modo, agradeço à minha filha, Helena, motivo da minha luta diária e fruto de um amor que é construído a cada dia.

Aos meus avós, Maria das Neves e Paulo, que investiram o quanto puderam em mim para que eu pudesse continuar minha pesquisa, responsáveis também pelas guloseimas e delícias que completaram minhas manhãs, tardes e noites de estudo.

Aos meus tios, Zoraide e Moacir, que dividiram não somente o teto, mas também aturaram o barulho das teclas, do folhear dos livros, e a luz – incomodativa – da sala nas madrugadas que se fizeram tão amigas. Esses também que ajudaram no cuidado com minha filha nos momentos em que mais precisei.

Agradeço ao professor orientador e amigo Dr. José Alonso Torres Freire, que me acolheu e guiou meus passos para que eu pudesse fazer uma pesquisa de excelência. Uma pessoa que levarei comigo até o fim de meus dias.

Agradeço a todos os professores que compuseram o corpo docente do Curso de Pós-graduação em Estudos Culturais, que de alguma forma somaram para o meu crescimento como pesquisador.

Agradeço, por fim e não menos importante, à CAPES que me deu a possibilidade de bolsa, ajudando-me a ter um melhor desempenho em minhas investigações sem a necessidade de ter um emprego fixo.

“A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos...”

Graciliano Ramos

“[...] se o mundo inteiro se dissolvia e se desfazia cada vez que eu piscava, o que aconteceria se meus olhos não abrissem?”

David Foster Wallace

“[...] mortos os deuses, mortos os heróis, mortas as verdades e os absolutos, meu mundo se encolheu ainda mais e chegou não à sua verdade final, mas à sua beleza final: ficou belo e efêmero como uma jabuticabeira florida”.

Rubem Alves

RESUMO

A presente pesquisa se debruça sobre o romance *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), de Cida Rodrigues, na tentativa de se observar a construção da linguagem estética e narrativa, bem como a das personagens que compõem a obra. As abordagens realizadas têm por base um tripé formado pelas noções de cultura, identidade e romance, fundamentais para entender o objeto em questão. Se tratando de uma obra contemporânea hipermoderna, apresentará uma narrativa formada a partir da miscelânea de elementos textuais, que deslizam entre prosa e poesia, aderindo a essa narrativa elementos visuais característicos da cultura do hiperespetáculo. A noção de *Teatro das sombras* se desenvolve, então, na tentativa de evidenciar que tanto a estética e narrativa, quanto as variadas vozes na obra são formadas a partir da representação dos espaços que têm acesso.

PALAVRA-CHAVE: Cida Rodrigues; Narrativa Hipermoderna; Indivíduo *errante*.

ABSTRACT

The present research focuses on the novel *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), by Cida Rodrigues, in an attempt to observe the construction of aesthetic and narrative language and the characters who compose the work. The approaches carried out are based on a set formed by the notions of culture, identity and romance, fundamental to understanding the object in question. This hypermodern contemporary work will present a narrative formed from the mixture of textual elements, that transits between prose and poetry, adding to this narrative visual elements characteristic of the hyperspectacle culture. The notion of *Shadow Theater* is developed in an attempt to show that both the aesthetics and narrative, as well as the varied voices in the work, are formed from the representation of the spaces they have access to.

KEYWORDS: Cida Rodrigues; Hypermodern Narrative; *Wandering* individual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. Um percurso em meio à teoria	14
1.1. Apontamentos e desdobramentos da modernidade	14
1.2. A cultura	24
1.3. Identidade	34
1.4. Romance	39
2. Indivíduo e linguagem: análise do objeto	52
2.1. Teatro das sombras: estética/linguagem literária	53
A capa	58
Instante 1	61
Instante 2	78
Instante 3	89
Instante 4	97
Instante 5	103
Instante 6	105
Instante 7 ou Cicatrizes do Risco	106
2.2. Teatro das sombras: indivíduo e espaço narrativo	107
Entre luzes e sombras: um esboço de considerações finais.....	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira contemporânea possui várias maneiras de representação desse “real” no qual fazemos presença, mas também se interroga sobre as próprias possibilidades de representar o real. Sua consolidação se dá a partir das construções imagéticas, do mergulhar na complexidade psicológica das personagens, das diluições das formas a partir de simulacros, e tantas outras formas que expressam o resultado do que a modernidade e o progresso geraram nas sociedades. Viver em um tempo em que a realidade é construída a partir dos sugestivos fragmentos da cultura de mídia, do consumo, do capitalismo global, do fluxo desenfreado, do giro de mercado, e tantos outros fatores parece desafiar a cada dia a literatura como campo artístico. Nesse sentido, a literatura faz-se resistência exatamente pelo ato de insistir em sua existência, recriando-se a partir dessa representação que seu real lhe dá acesso, mesclando em suas páginas a liquidez do mundo nas palavras, que se somam, em algumas vezes, imagens e estruturas próximas ao cotidiano, mas sempre equidistantes dele pela própria proposta da ficção.

O romance como modalidade narrativa pode – e deve – ser encarado como uma intrincada rede que congrega formas e materiais variados, por vezes indeterminados. E em meio a essa “inespecificidade”¹ (GARRAMUÑO, 2014) que a arte do período contemporâneo nos impõe, podemos mencionar a obra da goiana Maria Aparecida Rodrigues, Cida Rodrigues, que além de escritora, é também crítica de arte e professora de longa data nos cursos de graduação e pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. A narrativa contemporânea – e aqui inserimos a obra em questão, *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), corpus dessa pesquisa – não precisa ser vista como objeto artístico detentor da capacidade de abarcar sua atualidade, mas sim como representação que, estando deslocada e desconectada dessa temporalidade atual, conseguirá expressar um estranhamento histórico capaz de fazer perceber zonas marginais e obscuras dessa realidade cada vez mais simulacional, hiperespetacular e instantânea.

Nesse sentido, na busca de se entender as manifestações artísticas de nosso tempo, ergue-se o presente trabalho de pesquisa. Nosso escopo de observação está apoiado a partir de um olhar voltado para a “Cultura”, a “Identidade” e o “Romance”, que se debruçam sobre a obra *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), de Cida Rodrigues, na tentativa de

¹ Modalidade artística em que o entrecruzamento de formas díspares e recursos diversos acabam instaurando uma tensão e um desconforto em face de qualquer definição específica que procure impor regras e normatizações de gêneros e limites de identidade e propriedade artísticas no interior da sua linguagem. Ver mais em: GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

entender tanto a estética e linguagem quanto os indivíduos e o espaço narrativo que nela se inserem. Eis aqui uma obra objeto de estudo para entender as nuances do contemporâneo, que apresenta um indivíduo em constante conflito. Ao mesmo tempo em que tenta entender a si como sujeito, tem que lidar com a fragmentação em que está exposto no mundo em que vive, e isso se projeta na forma de sua construção psicológica construída na obra.

Assim, a “Cultura”, “Identidade” e “Romance” serão discutidos para dar conta do objetivo geral do trabalho. Nesse sentido, nosso intuito então é de observar de que forma esses três pontos estão interligados ao objeto proposto, de que forma se apresentam e o compõem, levando-nos à compreensão tanto da estética quanto dos indivíduos que preenchem as páginas da obra. A estruturação deste trabalho está dividida em dois capítulos: o primeiro dedicado aos pressupostos teóricos, divididos em “Apontamentos e desdobramentos da modernidade”, “Cultura”, “Identidade” e “Romance”, e um segundo, o centro deste trabalho, dedicado à análise da obra, onde se desenrolarão os apontamentos específicos da pesquisa.

Sobre esses últimos, podemos dizer que nosso foco está em observar como a narrativa de Cida Rodrigues é constituída – quais são os elementos estruturais e estilísticos que se destacam na obra e em sua composição; como a cultura do pós-moderno e do hipermoderno se projeta na composição da obra e na das personagens que aparecem ali; a constituição dos indivíduos a partir da noção de identidade e da fragmentação do campo cultural; e as nuances narrativas que esboçam também a fragmentação dos espaços narrativos.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, teremos o tópico “Apontamentos e desdobramentos da modernidade”, no qual esboçaremos, de maneira geral, alguns termos que serão utilizados no decorrer da pesquisa, a fim de situar o leitor quanto ao significado de cada um deles. Assim, traçando um percurso necessariamente panorâmico da modernidade à hipermodernidade, destacaremos alguns autores, como Norberto Bobbio, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han, Giorgio Agamben e outros, no intuito de nortear as interpretações que se desenvolverão no desenrolar do trabalho. Nesse sentido, o tópico serve como um norteador para os termos referentes à modernidade e seus desdobramentos.

O próximo tópico é dedicado à “Cultura”, abordando assuntos que levarão à compreensão das análises que se farão posteriormente, no segundo capítulo. O intuito do tópico é de traçar um panorama sobre a noção de cultura, interligando ideias sobre o termo em uma espécie de distanciamento histórico, buscando entender alguns aspectos desse campo em diferentes sociedades. Como aporte teórico, optamos por utilizar Terry Eagleton, com a obra *A ideia de cultura* (2005) a fim de resgatar a concepção de cultura para um lado mais etimológico

da palavra, que teria seu significado ligado à agricultura, ao natural, como veremos. Recorremos a Zygmunt Bauman para discorrer sobre algumas ideias que levaram à utilização da cultura como um dispositivo conscientemente destinado a assinalar diferenças de classe, associando-a, também, ao pensamento iluminista que, com seus projetos e afirmações, desejava transformar o mundo em um espaço moderno e de progresso. Temos, ainda, Aníbal Quijano, que comentaremos com o objetivo de apresentar a cultura também como instrumento de poder, utilizado para reger o mundo segundo essa mesma lógica do caminhar para o moderno. Nesse ponto colocaremos em evidência algumas problemáticas travadas a partir da noção de “moderno”, sobre o qual Quijano disserta, pondo como discussão, ainda, o aparecimento da instrumentalização do capitalismo no mundo como forma de poder europeu sobre os povos de outros lugares. Na medida em que o capitalismo se transforma pelo vasto desenvolvimento da globalização, os povos e os campos de cultura passam a tomar novas formas. Sobre essa concepção da cultura aliada ao capitalismo, e também ao consumo, comentaremos os apontamentos de Fredric Jameson, principalmente sobre as transformações que marcaram a “Virada Cultural” em meados das décadas de 50 e 60 do século XX. Na tentativa de tentar entender as mudanças que se fizeram no campo da cultura nesse período, só possível pelas grandes contribuições dos estudos culturais da escola de Birmingham para a compreensão do campo das artes, recorreremos a Douglas Kellner e a Stuart Hall com discussões que relacionarão as transformações do campo cultural a partir da “cultura da mídia” e da “cultura de massa”.

No terceiro tópico, que concerne à “Identidade”, discutiremos sobre o assunto tendo como base as colocações que foram expostas no tópico anterior, dedicado à cultura. A cultura, então, será exposta como esse campo capaz de se criar identidades que, tendo seu campo fragmentado e interconectado por todo o globo, forjará indivíduos de igual teor: fragmentados pelas inúmeras identidades do pós-moderno. Para se ter um panorama sobre a constituição de identidade, comentaremos textos de Stuart Hall, que esboçará três formas de concepção de sujeito que foram vistas no decorrer das sociedades: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Como forma de conclusão a alguns assuntos que foram abertos no primeiro tópico, voltaremos a Quijano para esclarecer a fragmentação dos indivíduos a partir da classificação da população mundial pela concepção de raça, bem como para desenvolver alguns apontamentos do termo *id-entidade*.

Por fim, o primeiro capítulo se fechará com algumas abordagens que buscarão demonstrar a complexidade do gênero “Romance”. Nossa observação se dará em pensar o romance como forma de agregar as diferentes formas e estilos de representação, ou seja, um

gênero em constante transformação. Em uma primeira instância, Georg Lukács será uma referência para entendermos a transição do “herói comunitário” para o “herói problemático”. Já Michael Bakhtin será comentado na tentativa de apresentar o romance como gênero inacabado, capaz de absorver a massa plurilíngue do cotidiano. Apontaremos ainda algumas colaborações do pensamento de Ian Watt sobre a concepção do romance. Veremos que Watt fará abordagens a partir da visão sobre Defoe, indicando-o como possível pioneiro da forma de representação romanesca. Será possível observar, ainda, que o romance possui um papel social importantíssimo segundo a visão de Watt, servindo de um entre-lugar para as classes menos abastadas do século XVIII. Tratando-se especificamente da obra em questão, recorreremos ao que Edwin Muir chama de “romance dramático”, no qual se entende que espaço e personagem, ou intriga e personagem, estão intrinsecamente em construção, um constituindo ao outro. Cabe ressaltar que esse conceito de Muir sobre o romance é lembrado aqui na tentativa de aproximar algumas características do texto à teoria, e não em um sentido amplo da obra. Nesse sentido, o uso do conceito se aplica para se cumprir um rótulo acadêmico para entender determinadas nuances que relacionam o espaço, a personagem e a construção narrativa na obra. Nesse sentido, para discutirmos a obra a partir desse panorama geral, utilizaremos Florencia Garramuño e seu conceito sobre o “inespecífico da arte”, característica essa, observada pela autora, como algo recorrente nos textos no contemporâneo. Theodor Adorno também será utilizado para começarmos as discussões sobre o mimético, que sofrerá o influxo dos *mass medias* e culminará na proliferação de materiais disseminados pelo mundo do hiperespetáculo. Por fim, Regina Dalcastagnè aparecerá para que possamos ter um panorama das formas que os narradores do romance contemporâneo se apresentarão, um narrador que terá sua imagem colocada sob suspeição.

O segundo capítulo configura-se pela análise da obra sob duas instâncias: uma para a análise da obra de forma estrutural – *Teatro das Sombras: estética/linguagem literária*; outro para análise do indivíduo e do espaço narrativo – *Teatro das Sombras: indivíduo e espaço narrativo*. Em *Teatro das Sombras: estética/linguagem literária* faremos a análise da obra destacando, durante o percurso, pontos que marcam a estilística segundo a qual a obra é arquitetada. Flora Sussekind, Florência Garramuño, Z. Bauman, Ferdinand Saussure, Jacques Derrida, Charles Baudelaire, Pierre Bourdieu e outros servirão de aporte para que possamos amparar os apontamentos que serão realizados aqui. Nesse sentido, o tópico será organizado em subtópicos, sendo eles *Capa, Instante 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7*. Em *Teatro das Sombras: indivíduo e espaço narrativo*, nosso foco será o de observar as transformações da personagem central da obra, bem como os outros indivíduos que aparecem no percorrer da narrativa, incluindo aí as

projeções nas próprias formas dos textos na página. Quanto ao indivíduo, destacaremos alguns aspectos, tais como a desumanização causada pelo progresso, a objetificação e a materialização das personagens a partir do espaço, a personificação dos objetos, ruas e prédios, detentores de sentimentos e sensações, a cidade como uma fábrica de identidades, símbolo de um *não-lugar* (AUGÈ, 1994), a perda de referência do sujeito, a mudança do *flâneur* para o *errante* e outros. Com relação ao espaço narrativo, discorreremos sobre as nuances existentes no campo narrativo da obra, que se transforma em uma “câmara de eco” (SUSSEKIND, 2015) a partir das múltiplas vozes narrativas do texto. Isso acontece pelo processo da voz narrativa ao se deslocar entre um narrador em 1ª pessoa, outro narrador em 3ª pessoa, que é onisciente e observa os fatos de fora, e, ainda, um outro narrador em 3ª pessoa, porém se manifestando a partir da voz interior da própria personagem, próximo ao “fluxo de consciência”. Esse panorama tanto do indivíduo quanto do espaço narrativo enriquecerá o processo interpretativo do texto, dando ainda mais sentido às abordagens feitas no tópico anterior.

Assim, a partir das análises realizadas, podemos antecipar que a obra contém um indivíduo fragmentado, cujas identidades serão uma projeção do seu espaço, que está em constante movimento, fluxo e mudança. De igual modo, a narrativa desse indivíduo se estabelece em múltiplas formas, apresentando uma linguagem a partir do monólogo interior: uma viagem empreendida para o centro da personagem, no sentido que o mundo externo é levado para esse interior e narrado segundo as percepções representativas sobre o “real” da própria personagem. Sendo um ser *errante*, o que resta a esse indivíduo é a caminhada por um percurso ininterrupto, incapaz de ter um fim decretado pelo simples fato de não saber aonde se quer chegar.

1. Um percurso em meio à teoria

“Tentava e temia e tremia e teimava: assumir a dor do risco era preciso!”

Cida Rodrigues

1.1. Apontamentos e desdobramentos da modernidade

Na linha cronológica, desde a pré-história é possível observar grandes mudanças no comportamento social, cultural e psicológico do ser humano. Dentre todos os períodos vividos pelo homem, podemos destacar que a modernidade colaborou para uma irrupção em um percurso que a mudança e a transformação são praticamente equiparadas à necessidade humana, em um fluxo e velocidade jamais presenciados. Como veremos no decorrer da presente pesquisa, o projeto ocidental – a Modernidade – prometeu ao mundo esperanças e soluções para as questões humanas a partir da razão. As ações para transformar o mundo em “moderno” geraram fortes mudanças na rotina e nas formas de apresentação das sociedades e das culturas. Com o avanço da tecnologia e das formas de comunicação, o mundo que se conhecia começa a tomar novos ares e ganhar novas cores – ou perdê-las. Nesse sentido, filósofos e pesquisadores da cultura e do social passaram a tentar acompanhar e entender os desdobramentos que se dão a partir do que a modernidade propôs desde seu início no século XVI até sua mais drástica mutação no século XXI. Nisso, alguns termos como pós-moderno, contemporâneo, hipermoderno, e outros, surgem na tentativa de entender determinadas mudanças nesse indivíduo que nasceu na modernidade, que está em transformação a todo instante, ao ponto que, ao olhar para o passado, não consegue mais se identificar como *uno*. Assim, o presente tópico se propõe a discutir tais conceitos que serão usados no decorrer da pesquisa e que são de suma importância para a compreensão do que propomos aqui.

O assunto “modernidade”, que será o ponto de partida das abordagens que faremos neste tópico, refere-se apenas para sustentar os passos que o leitor deverá trilhar no percurso de leitura da referida pesquisa. Nesse sentido, este tópico não tem por objetivo contemplar todos os aspectos da modernidade, mas apontar algumas direções sobre o assunto para que, durante a explanação da pesquisa, a compreensão das abordagens possa estar mais solidificada, conciliando teoria e obra. Cabe, ainda, informar que, sobre modernidade, o que se refere ao indivíduo e à cultura será discutido no próximo tópico. Ali o leitor encontrará de maneira mais detalhada a relação existente entre a modernidade, o indivíduo e a cultura.

Sobre a Modernidade, podemos destacar que ela contou não somente com a deturpação da ideia de cultura, mas também, e principalmente, com o apoio da globalização em curso e do capitalismo colonial que se espalhou tão rápido quanto os navios da Europa enviados mundo afora. Aníbal Quijano, em *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina* (2005), discute algumas abordagens sobre o assunto, apontando dois eixos fundamentais desse padrão de poder da Europa sobre as culturas – especificamente sobre as Américas – sendo um com fins à “classificação social da população mundial” responsável pela “codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros” (QUIJANO, 2005, p. 117), e o outro eixo baseado no capitalismo colonial, que tinha por finalidade “a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial” (QUIJANO, 2005, p. 117).

Neste tópico de discussão, apontaremos somente o que Quijano diz sobre a Modernidade fundada sob o capitalismo colonial. As abordagens referentes à raça – e conseqüentemente sobre “*id-entidades*” (QUIJANO, 2005) – são assuntos que pertencem ao outro eixo que fundamenta este trabalho de pesquisa e serão discutidos posteriormente, no tópico sobre “identidade”. O intuito aqui, então, é expor a ideia do autor juntamente à de Bauman sobre a utilização da cultura como instrumento de dominação –, mostrando que a cultura e o capitalismo passam a andar juntos a partir do que é conhecido por Modernidade, o que fundamentará algumas discussões que serão levantadas no próximo tópico sobre “cultura”.

No texto, Quijano aponta para o surgimento do capitalismo – como relação social baseada na mercantilização da força de trabalho – por volta dos séculos XI-XII, na região meridional das penínsulas ibérica e/ou itálica. No entanto, o autor afirma que a consolidação do capital se dá a partir da América, obtendo uma predominância mundial, “tornando-se precisamente o eixo em torno do qual todas as demais formas foram articuladas para os fins do mercado mundial” (QUIJANO, 2005, p. 126). As forças que sustentaram tais facetas do capital foram firmadas na sistemática existência da contraposição da ideia de cultura privilegiada pelos europeus, que colocava de um lado, e nitidamente, colonizadores e de outro os colonizados, tudo baseado em um padrão de controle de trabalho na classificação da raça. A partir dessa classificação – índios, negros, mestiços, brancos etc. – o capital adquire forma colonial sob o comando europeu. No entanto, as formas de controle e de exploração do trabalho e de controle da produção-apropriação-distribuição de produtos foram articuladas em torno da relação capital-salário e do mercado mundial.

Para atingir o patamar de “modernos”, os colonizadores europeus precisaram criar condições de configuração para um novo universo de relações intersubjetivas de dominação entre a Europa e o europeu e as demais regiões e populações do mundo. Assim, Quijano aponta que o percurso que deu origem à ideia eurocêntrica de Modernidade valeu-se do ininterrupto trabalho dos colonizadores em tentar expropriar as subjetividades culturais dos povos subjugados a fim de ter caminho livre para a imposição de valores, ideias e costumes para a sustentação e giro do capitalismo mundial. Nesse processo:

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade [...]. Em terceiro lugar, forçaram – também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa [...]. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura. (QUIJANO, 2005, p. 121).

Nesse percurso, povos e culturas, experiências cognitivas e histórias foram dizimados e enterrados, deixando brotar apenas o que foi construído pelos colonos e, assim, apenas um lado da história pôde ser contado. E é, então, por meio desse padrão de dominação, regido pelo capitalismo, que os europeus naturalmente se elegeram superiores ao restante do mundo, ignorando a noção de “modernidade” já existente nos povos colonizados – principalmente se tratando de América, aos povos astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc., que possuíam um dos melhores sistemas de agricultura, irrigação e mineração, e portadores de produtos como ouro, prata, tomate, batata, tabaco, e entre outros.

A modernidade, então, se estabelece a partir de uma dicotomia existente entre presente/passado e antigo/novo. Copérnico, Galileu, Newton foram alguns dos principais nomes que colaboraram para a popularização e avanços na ciência, principalmente ao que se referia à astronomia. Sobre isso, Gilberto Dupas afirma:

O avanço da astronomia – com a perda do privilégio cósmico da Terra – e a necessidade de admitir que podemos não estar sós no universo tiveram uma profunda influência no pensamento humano. O destino universal do homem, defendido pela Igreja, sofreu forte abalo; restava-nos, perdidos na imensidão do universo, encontrar uma teoria menos grandiosa para iluminar nosso futuro de habitantes desse pequeno planeta (DUPAS, 2006, p. 40).

Nesse sentido, a ciência e a razão faziam referência ao novo, ganhando cada vez mais espaço entre as sociedades, levando à dissolução dos mitos e à valorização do saber racional e científico. Assim, sobre o assunto, é preciso destacar que a obra de Cida Rodrigues faz, por

diversas vezes, referência à modernidade de maneira metafórica. No decorrer do texto, é perceptível uma forte expressão do contraste existente entre as “Luzes” e as “sombras”, destacando a dicotomia travada nesse período “moderno”, bem como a aparição da palavra “Iluminismo”.

O Iluminismo foi uma ideia francesa que fazia críticas bastante precisas à Igreja, à Coroa e à Moral. O século XVII, na França, é marcado pela Revolução Científica, acontecimento esse que teve como destaques nomes como René Descartes e Isaac Newton. Uma das principais críticas do movimento iluminista era o Anticlericalismo, como apontado por Norberto Bobbio na citação a seguir:

[...] o Anticlericalismo afunda suas raízes na Idade Média, percorre os séculos sucessivos e se manifesta particularmente na Renascença, na Reforma, no livre-arbítrio e no iluminismo, misturando-se com os vários motivos e direções da crítica racionalista, que investiram contra a própria religião católica. (BOBBIO, 1998, p. 32)

As ideias nascidas nesse século passam a ser melhor ruminadas no século seguinte, fazendo com que os anos de 1700 ficassem conhecidos como o “Século das Luzes”. Assim, as abordagens iluministas eram estritamente focadas na razão, sempre em relação ao escopo científico, nunca ao religioso ou místico. Defendia-se que esse tipo de pensamento atuaria como um método capaz de levar as sociedades ao progresso e à própria felicidade, entendendo-se que somente a razão, aliada ao método científico, poderia fornecer as verdades elementares como bases para esse fim.² Uma de suas frentes era, também, a reivindicação da liberdade de pensamento, o que explica os embates existentes contra a Coroa, a Igreja e a Moral. Cabe destacar, ainda, que entre a década de 1750 e 1770 o movimento iluminista, na tentativa de reunir todo o conhecimento humano, criou uma obra que possuía três grandes ramos: memória, razão e imaginação. A obra, chamada de *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*Enciclopédia, ou dicionário racional das ciências, artes e profissões*), sob a direção de Denis Diderot e, parcialmente, de Jean Le Rond d'Alembert, se estendeu por trinta e cinco volumes, com um conglomerado de mais de setenta mil artigos. A obra, de certo modo, podia ser interpretada como um manual ou a ferramenta necessária que levaria as sociedades ao alcance do tão sonhado progresso e felicidade, que poderiam ser alcançados somente por meio da “verdade”, associada às luzes.

O movimento iluminista nasce no século XVII, porém suas raízes se desenvolveram e permearam muitas culturas e costumes até hoje. Regida pela burguesia, tinha por intuito se

² A própria ideia de “Ordem e Progresso”, levantada por Comte nesse período na França, e que posteriormente faria parte da bandeira brasileira, fortalece essa visão otimista da época. Marilena Chauí (2000, p. 59) afirma que, nesse período do Iluminismo passou-se a crer que “os seres humanos, as sociedades, as ciências, as artes e as técnicas melhoram com o passar do tempo, acumulam conhecimento e práticas, aperfeiçoando-se cada vez mais, de modo que o presente é melhor e superior, se comparado ao passado, e o futuro será melhor e superior, se comparado ao presente”. Ver mais em: CHAUI, Milena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

impor sobre a sociedade como uma classe dominante, utilizando-se das ideias de progresso e felicidade por meio da razão intelectualizada. Sobre isso, Bobbio aponta:

Possuidora dos meios de produção material, a Burguesia se impôs também espiritualmente, e suas "idéias dominantes" nada mais são do que a expressão ideal "das relações materiais dominantes", isto é "as relações materiais dominantes assumidas como idéias". Este processo, iniciado com o iluminismo, encontrou confirmação no decorrer do século XIX. Cultura, política, vida social e, em geral, toda manifestação intelectual tiveram como ponto de referência a maneira de vida burguesa. (BOBBIO, 1998, p. 122)

Sobre essa noção da intelectualidade, podemos destacar o hermetismo como um sinônimo de ferramenta para o iluminismo, que se utilizava da ideia de que o escrever não se tratava de algo terreno e banal, mas só era possível a partir dessa iluminação nas mentes daqueles que conseguiam ver a beleza no mundo ao redor, ou seja, a própria burguesia:

A evocação [...] do hermetismo poderia parecer estranha e apenas pitoresca. Na realidade, não só demonstra as várias vicissitudes do termo, que assim alcançava o limiar do século XVIII, mas especifica também algumas das características que lhe ficarão vinculadas e se tornarão essenciais no iluminismo: a idéia da luz-verdade, contraposta às trevas do erro, e a internacionalidade dos *philosophes*, os que já sabem distinguir a verdade do erro. (BOBBIO, 1998, p. 296).

De fato, a obra de Cida Rodrigues tem muito a criticar sobre o “Século das Luzes”, como veremos no capítulo de análise da obra. Tendo como tema central um indivíduo nascido dessas ideias e que tem de encarar a dura realidade do cotidiano com base na razão e nas vãs ilusões cosmopolitas, exige que a razão dê lugar à imaginação. É, então, a partir desse posicionamento de tal indivíduo que discutiremos o que Giorgio Agamben chama de “contemporâneo”.

Segundo Agamben (2009), para ser contemporâneo é preciso estar contemporâneo. Essa é uma das suas primeiras colocações sobre o tema no ensaio “*O que é o contemporâneo?*”, e, não por menos, chama a atenção do leitor que o contemporâneo não é uma questão temporal, muito pelo contrário, é uma questão de estado e por isso afirma, ao citar Roland Barthes, que “[...] O contemporâneo é o intempestivo” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Por “intempestivo” pode-se entender, segundo as observações de Agamben, que se trata de uma complexa relação do indivíduo com o seu próprio tempo. É “intempestivo”, então, pelo fato de o indivíduo ter que se afastar de seu próprio tempo, e, estando desconexo desse tempo, é capaz de observar pontos e características desse tempo a partir desse afastamento. É, nesse processo de afastamento, que o indivíduo pode se reaproximar de seu tempo, mas de maneira crítica. Nessa ação surge o contemporâneo. É, ainda, e segundo o próprio autor, uma questão de coragem e de sofrimento. Poderíamos comparar esse gesto a estar de bicicleta na contramão de uma rodovia escura e ter de tentar enxergar o caminho ao tempo que diversos outros faróis surgem constantemente à frente do percurso. A grande missão não é apenas identificar o trajeto, o caminho, e os

obstáculos, mas manter o olhar fixo na infinita e desconhecida escuridão à frente; é não ficar cego pelos faróis, pelas “luzes”. Nesse sentido,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época [...] não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Assim, pelo que apresentamos sobre os apontamentos de Agamben, o indivíduo da obra de Cida Rodrigues, como veremos, se firma como esse ser contemporâneo não por viver em um mundo totalmente globalizado, frenético e em constante transformação, mas por conseguir observar todas essas características de forma crítica, tomando certo posicionamento ao apontar as rupturas de seu tempo. Assim, levando em consideração as transformações ocorridas na/pela cidade a partir do que temos chamado de “modernidade”, destacaremos Zygmunt Bauman e Fredric Jameson que, estando contemporâneos ao seu tempo, puderam contribuir com importantes observações a respeito do social e do cultural.

Em alguns pontos das discussões que ocorrerão durante a pesquisa, aparecerão alguns termos como “liquidez” ou “pós-moderno”. Cabe aqui orientar que os termos se referem às observações que Bauman e Jameson fizeram sobre o momento em que vivia o mundo e que, de certa forma, ainda vivemos. Como veremos logo mais à frente, a modernidade derrubou as fronteiras no que diz respeito à cultura, fazendo com que, a partir da globalização, uma série de contatos entre sociedades fossem possíveis, desde as viagens marítimas até às comunicações virtuais, que vivemos hoje. Sobre esse processo, Bauman, em seus estudos, afirma que essa intrínseca relação entre as sociedades passou a dissolver os padrões e as formas de comportamento social, trazendo um novo valor ao que, até então, se tinha por “cultura”. Segundo os pensamentos do próprio filósofo, o mundo já não vivia mais a fase moderna, mas uma espécie de modernização da própria modernidade, como apresenta a citação:

O que torna “líquida” a modernidade, e assim justifica a escolha do nome, é sua “modernização” compulsiva e obsessiva, capaz de impulsionar e intensificar a si mesma, em consequência do que, como ocorre com os líquidos, nenhuma das formas consecutivas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo. “Dissolver tudo o que é sólido” tem sido a característica inata e definidora da forma de vida moderna desde o princípio; mas hoje, ao contrário de ontem, as formas dissolvidas não devem ser substituídas (e não são) por outras formas mais sólidas e “permanentes” que as anteriores [...]. (BAUMAN, 2013, p. 16).

Assim, ao se dizer “modernidade líquida”, Bauman se refere a essa constante necessidade que essa forma moderna tem de diluir tudo o que tem contato. Essa liquidez é instituída a partir dessa pulsante insistência pela mudança, pela transformação.

O tempo realmente passa, e o truque é manter o mesmo ritmo dele. Se você não quer afundar, deve continuar surfando, ou seja, continuar mudando, com tanta frequência

quanto possível, o guarda-roupa, a mobília, o papel de parede, a aparência e os hábitos – em suma, você. (BAUMAN, 2013, p. 27)

Assim, para Bauman, na modernidade líquida, em sua culturalidade e em suas formas de identificação identitária, o indivíduo torna-se um camaleão. Essa nova versão de “Prometeu” tem a seu alcance a capacidade de se transformar, segundo sua vontade, em qualquer coisa, assumir formas aleatórias, a fim de se adaptar a qualquer ambiente, como bem lhe apraz. É importante enfatizar que Bauman aproxima a ideia de modernidade à moda. Assim, essa nova forma de modernidade se aproxima às características existentes na moda, no passo que a cultura e identidade, então, são equiparados às roupas, e estilos, no sentido em que se escolhe o que se usar, ou adquirir, ou como se comportar.

Para tanto, essas mudanças no campo social e cultural identificadas por volta das décadas de 50 e 60, e que Bauman chama de “modernidade líquida”, Fredric Jameson define como o período “Pós-moderno”. Se Bauman aproxima cultura e identidade à moda, relacionando-a também à gastronomia, à economia, Jameson será enfático ao dizer que cultura e consumo, no tempo em que vivemos, são inseparáveis. Tanto Bauman quanto Jameson defendem que na pós-modernidade – ou na “modernidade líquida”, como aponta Bauman –, cultura e identidade tornaram-se também instrumentos de consumo, perdendo sua aura e sua divindade. Jameson, ao falar sobre as mudanças existentes no campo cultural nesse período, constrói ideias para denominar o chamado “Pós-modernismo”, atrelado, também a uma outra expressão que observa como “*Cultural Turn*”, ou “Virada Cultural”³. Segundo ele, a noção desse termo, “Pós-modernismo”, estaria além da mera demarcação estilística e artística e carregaria muito mais que simples significados de mais um de muitos adjetivos para o que acontecia ali, naquele momento. Assim, o autor associa a noção de “pós-modernismo” a um determinante histórico, um dominante cultural, para representar o terceiro estágio do capitalismo – seguido do primeiro, que ele classifica como pré-capitalismo e do segundo, como capitalismo industrial –, a saber: o capitalismo tardio, ponto esse que abordaremos no tópico posterior. Nesse sentido, todas as vezes que o termo “pós-moderno”, “pós-modernismo”

³ A chamada “Virada Cultural” seria a noção das mudanças no campo da arte nesse período de tempo, que estariam em consonância com as transformações culturais vinculadas ao último estágio do capitalismo, o que Jameson chama de “capitalismo tardio”. Esse olhar analítico sobre os campos das artes teve notáveis contribuições dos estudos culturais da escola de Birmingham, colocada por ele como uma aliança projetada entre vários grupos sociais com abordagens interdisciplinares, que somaram para considerações da cultura como lugar essencial para se pensar as transformações históricas. Ver mais em: JAMESON, Fredric. *Sobre os “Estudos de Cultura”*. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 39, p. 11- 48, jul. 1994.

aparecer no texto será com um sentido próximo a essa ideia da possibilidade de fragmentação da cultura e da identidade, bem como a relação existente entre cultura e economia.

Por fim, e não menos importante, apresentaremos o que Gilles Lipovetsky chama de “Hipermodernidade”. No entanto, antes de comentarmos sobre tal termo, é preciso ressaltar, de maneira breve, a figura do “Narciso”, um indivíduo emblemático característico da teoria sustentada pelo filósofo a respeito do “*hiper*”.

O Narciso é um tema um tanto abordado por Lipovetsky, recebendo notória atenção na obra “*A Era do Vazio*”, publicada inicialmente em 1983, e em “*Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia e empresa*”, publicada em 2002. É certo que praticamente todas as obras de Lipovetsky publicadas depois dos anos de 1983 tem o individualismo e a cultura do luxo como centro para analisar as mudanças sociais e culturais, e de alguma forma esse “Narciso” estava embutido ali. Esse indivíduo é fruto de seu tempo e o tempo existe para esse Narciso. É um rizoma e um paradoxo que se sustentam pela volátil estabilidade de um relacionamento travado entre o indivíduo, o capital, a moda, a mídia, enfim, pela cultura hipermoderna e pela infinidade de possibilidades de construções da identidade. Sobre esse Narciso e sobre a pós-modernidade, Lipovetsky afirma:

[...] indivíduo *cool*, flexível, hedonista e libertário. Tudo isso ao mesmo tempo. Era a fase jubilosa e libertadora do individualismo, que se vivenciava mediante a desafeição pelas ideologias políticas, o definhamento das normas tradicionais, o culto ao presente e a promoção do hedonismo individual. (LIPOVETSKY, 2004, p. 25).

Em miúdos, o Narciso é esse ser individualista que nasce na pós-modernidade. E cabe aqui resumidamente ressaltar que a proposta de “individualismo” que Lipovetsky propõe é diferente daquelas que comumente conhecemos. O conceito é frequentemente associado ao “egoísmo”, e algumas vezes se tornam sinônimos. Um exemplo que desenvolve essa problemática, e que podemos aqui citar, seria a figura do Papa, que ao usar o termo, significa “egoísmo”, se referindo a alguém que se preocupa apenas consigo, se esquecendo dos outros. Essa seria, resumidamente, a ideia para o que Lipovetsky chama de “abordagem moral de individualismo”⁴. No entanto, a imagem de “individualismo” proposta pelo filósofo não estaria

⁴ Sobre essa abordagem moral, Lipovetsky apresenta uma divisão de três eras. A primeira seria o que ele chama de “*era teológica*”. Segundo ele, essa era perdurou até o começo do Século das Luzes, apontando que a moral era inseparável dos mandamentos divinos, de forma que fora da Igreja e da fé em Deus, não pode haver virtude, e essas características permitem a eficácia da moral. A segunda seria a “*era laica moralista*”, indo até o século XX. A partir do Iluminismo, os modernos buscaram estabelecer as bases de uma moral independente da igreja, pensando a moral estritamente em termos racionais e éticos, estando presente em todos os homens. Por fim, a hipótese do filósofo é que estamos vivendo a terceira fase da história da moral, que ele chama de “*pós-moralista*”. Nisso, nada está errado se há consentimento entre adultos. A cultura dos deveres relativos a si mesmo foi substituída pela dos direitos individualistas e da gestão funcional de si em nome do máximo de bem-estar. Ver mais em: LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia e empresa*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 24 – 28.

próxima ao “egoísmo”, mas corresponde à nova configuração de valores modernos que coloca a soberania do indivíduo em relação a si mesmo e em relação às leis. O indivíduo significa, então, o princípio segundo o qual cada um é reconhecido como livre e semelhante aos outros. Por ser livre e semelhante aos outros, esse indivíduo é também legislador de sua própria vida, e por isso ele deve organizar sua vida em sociedade, ou seja, dotar-se de leis. Nessa perspectiva, Lipovetsky defende que o “individualismo” não significa egoísmo, e sim liberdade⁵. No tocante, inserimos ainda que o filósofo afirma que, por causa dos seguintes apontamentos que até então descrevemos, vivemos na época da mobilidade subjetiva. Sobre isso e sobre o próprio Narciso, destacamos a seguinte citação:

[...] essa mobilidade e essa autonomia têm um custo, com frequência, elevado, pois são acompanhadas por um crescimento inquietante da ansiedade, da depressão, de perturbações psicopatológicas comportamentais diversas. Narciso não é o indivíduo triunfante, mas o indivíduo fragilizado e desestabilizado por ter de carregar-se e de construir-se sozinho, sem os apoios que, outrora, eram constituídos pelas normas sociais e referências coletivas introjetadas. A figura dominante do individualismo democrático foi, durante algum tempo, a euforia de liberação; agora, cada vez mais, é a dificuldade de viver, a insegurança, o medo ligado não somente ao terrorismo, mas a qualquer coisa: alimentação, relações, idade, trabalho, aposentadoria. (LIPOVETSKY, 2004, p. 21).

É a partir das características desse Narciso que também iremos destacar os indivíduos que se fazem presentes na construção narrativa da obra de Cida Rodrigues. Veremos que a personagem central do texto se caracteriza como um indivíduo em colapso, problemático e incapaz de assumir as rédeas da própria vida, sem as bases e os padrões que outrora o norteavam em suas decisões. Esse fato também se espelha na forma de como a narrativa é construída e da própria personagem que se estabelece em um conflito que vai desde a questão estética – e aí inserimos a noção de gênero textual –, ao tempo que revela várias facetas, ainda desconhecidas, da personagem central.

Voltando então para os apontamentos de Lipovetsky, ao passo que a pós-modernidade, e essa mobilidade que anteriormente apontamos, transforma os espaços, modifica também esse indivíduo. Ao escrever a obra “*Os Tempos Hipermodernos*” (2004), o filósofo afirma que a partir da década de 80, esse individualismo foi intensificado, bem como todas as áreas da cultura, do social, das identidades, da política, entre outros. A esse ponto, já não era cabível entender o mundo como pós-moderno, mas entender que passamos para a era do “hiper”, como aponta a citação:

Será que podemos ficar apenas nas conclusões a que chega *A era do vazio* e considerar a segunda fase do consumo a fase terminal, correlata da pós-modernidade? Será que desde os anos 80, estamos sempre submetidos ao mesmo modelo de individualismo narcisista? Vários sinais fazem pensar que entramos na era do *hiper*, a qual se

⁵ Trecho baseado na fala de Gilles Lipovetsky à entrevista do blog “Fronteiras do Pensamento”, com o título: “*Gilles Lipovetsky – O que é ‘individualismo’ afinal?*”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FuA_rii0ySs&t=179s>.

caracteriza pelo hiperconsumo, essa terceira fase da modernidade; pela hipermodernidade, que se segue à pós-modernidade; e pelo hipernarcisismo. (LIPOVETSKY, 2004, p. 25).

Não entraremos em detalhes minuciosos para delinear essa noção de hiperconsumo e desse hipernarcisismo, mas, como apontamos anteriormente, a hipermodernidade é marcada pela rápida intensificação das coisas que nasceram na era pós-moderna, sendo o berço para uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez e pela flexibilidade. Lipovetsky ainda afirma que, na hipermodernidade, os indivíduos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais imprevisíveis, muito menos ideológicos e totalmente tributários das modas, tanto críticos quanto superficiais.

Byung-Chul Han também nos mostra um esboço dessa noção da hipermodernidade a partir do indivíduo e da cultura. É interessante observar a forma que o filósofo nos apresenta o ser humano, como um turista que insiste em transitar entre as culturas; descobri-las e entendê-las em sua essência. Segundo ele, o “homem” sempre foi um turista, desde a era pré-moderna, até a que vivemos, que até então chamamos de hipermoderna. Porém, Han ressalta que grandes abalos em nosso tempo, principalmente na área tecnológica, que modificou as sociedades, possibilitou a criação de um novo tipo de turista. Se, segundo Lipovetsky, passamos da era “pós” para a “hiper”, então a cultura também pode, e deve, ser entendida como uma hipercultura. Desse ponto de observação, Han afirma:

A hiperculturalidade cria uma forma especial de turista. O turista hipercultural não está a caminho de um contramundo, de um *ali*. Ele habita, ao contrário, um espaço que se mostra sem assimetria entre *aqui* e *ali*. Está *totalmente aqui*. Está *em casa* em um *espaço de imanência*[...]. A hipercultura é mesmo uma *cultura do ser-aqui*. Porque o turista hipercultural não tem a ambição de *chegar por fim em algum lugar*[...]. (HAN, 2019, p. 76, 77).

Nesse sentido, a cultura perde a aura de interculturalidade e de multiculturalidade. Os espaços de cultura estariam muito mais próximos a uma noção de trânsito, de transa, de transculturalidade. A busca, então, do indivíduo turista passa a não ter fim exatamente pelo fato de não saber ao certo o que buscar. Sua vida é o trânsito entre esses campos de cultura e, também, a transa disso, ou seja, a mistura livre da forma de expressão a partir do contato com esses lugares de hipercultura. Essas são algumas das características que marcam a “Hipermodernidade” e que, por certo, é um termo que está em plena descoberta, visto que a vivenciamos a cada dia.

1.2. A cultura

Nas últimas décadas o termo “Cultura” tem sido bastante discutido, haja vista que, desde o surgimento do conceito, passou e tem passado por grandes mudanças, afetando todos os níveis sociais, econômicos, étnicos e comerciais. Isso, de certa maneira, exigiu, e exige, dos pesquisadores novas formas de observar tais mudanças em decorrência das suas constantes transformações que se dão a cada sociedade, a cada manifestação midiática e a incessante influência do capitalismo globalizado que veicula uma necessidade consumista das sociedades em relação à cultura.

Considerando os vários aspectos que se apresentam nessa discussão, este tópico de fundamentação teórica tem por objetivo discutir de maneira breve a noção de cultura que trataremos em relação à obra *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), de Cida Rodrigues, objeto desta dissertação. Porém, cabe lembrar que este tópico do presente capítulo não tem por objetivo mapear, de maneira exaustiva, as transformações sobre o conceito de cultura ou abordar todos os aspectos que levaram ao que “cultura” significa hoje. Concentra-se, no entanto, em apontar um norte para basear as discussões no capítulo vindouro, a fim de entender as manifestações artísticas existentes no contemporâneo, tal como se apresenta na obra objeto de análise, como algo concernente ao que a cultura representa, equiparando-se a um teatro de sombras que, por meio de fragmentos, tenta alcançar uma representação do “real”.

Para tais discussões, é preciso retomar alguns postulados sobre o termo. Como já apontou Terry Eagleton, na obra *A Ideia de Cultura* (2005), “[...] embora esteja atualmente na moda considerar a natureza como derivado da cultura, o conceito cultura, etimologicamente falando, é um conceito derivado da natureza” (EAGLETON, 2005, p. 09). Originalmente o termo *culturae* estaria muito mais relacionado a significados como “lavoura” e “cultivo agrícola”, ou seja, a palavra “cultura” deriva do cultivo do que cresce naturalmente, do trabalho e agricultura, colheita e cultivo. Assim, a natureza fornece e o homem, por sua vez, cuida ou toma para si o que da terra germina.

Há, na raiz latina, a palavra *colere*, que também está fortemente associada à cultura, podendo significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar até adorar e proteger. Assim, pensar o conceito de cultura numa noção histórica denotava, a princípio, um processo completamente material – daquilo ligado ao cultivo, à natureza, aos animais, ao trabalho –, que, aos poucos e simbolicamente, foi sendo transferido para questões do espírito, ligados aos atos de habitação, adoração e proteção. Pode-se dizer, então, que o termo “cultura” passa a agregar certos

significados que vão além das atividades de organização no campo; uma mudança rural para a urbana; da natureza para o social. Acerca disso, para se obter certa função sobre o social, foi-se necessário criar algumas regulações para que houvesse, de certo modo, civilidade nas ações existentes entre os grupos; regras a fim de organizar e estabelecer certa formalidade e funcionalidade social. Assim,

[...] se cultura originalmente significa lavoura, cultivo agrícola, ela sugere tanto regulação como crescimento espontâneo. O cultural é o que podemos mudar, mas o material a ser alterado tem sua própria existência autônoma [...]. Mas cultura também é uma questão de seguir regras, e isso também envolve uma interação entre o regulado e o não-regulado. [...] O seguimento de regras não é uma questão nem de anarquia nem de autocracia. Regras, como culturas, não são nem puramente aleatórias nem rigidamente determinadas – o que quer dizer que ambas envolvem a ideia de liberdade. (EAGLETON, 2005, p. 13)

Vemos, então a comparação, feita por Eagleton, do crescimento espontâneo sobre o natural e social frente ao que o termo “cultura” representa. A ideia de apresentar a cultura como parâmetro de regra a ser seguida não conclui, ao que impõe a regra, posição sobre o grau de veracidade desse postulado. Ao contrário disso, a ideia de regra em relação ao termo cultura equipara-se a determinar certos padrões para que comunidades e povos tomem como conceito social a ser seguido, e não que exista um padrão correto, mas que possa haver diversos, de forma que em meio à diversidade haja também unidade. Assim, analisando os apontamentos da citação anterior podemos afirmar, então, que a diversidade e unidade seriam a forma de representação da cultura como forma de regra. Terry Eagleton ainda completa a importância de tal regulação social associado à natureza, bem como a estreita relação entre homem e natureza, dizendo:

A natureza humana não é exatamente o mesmo que uma plantação de beterrabas, mas, como uma plantação, precisa ser cultivada – de modo que, assim como a palavra “cultura” nos transfere do natural para o espiritual, também sugere uma finalidade entre eles. Se somos seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. (EAGLETON, 2005, p. 15)

Tal noção de regulação custou a ser observada dessa forma – cultura como sinônimo de diversidade e unidade. Eagleton aponta a evolução do significado no latim de “habitar” – mostrando que a cultura em relação a “habitar” nasceria de “*colonus*” – próxima ao que conhecemos por “colonialismo”, “de modo que títulos como *Cultura e colonialismo* são [...] um tanto tautológicos” (EAGLETON, 2005, p. 10). No tocante à “adoração”, derivado do termo “*colere*”, ramifica-se no latim “*cultus*”, termo religioso ligado ao conceito de culto que, segundo ainda Eagleton, refere-se à ideia de cultura ao ponto de se colocar no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência. Ou seja, entendia-se que a cultura se manifestava apenas aos cultos; aos que encontram belos significados nas coisas belas. A partir de tal perspectiva entende-se que “verdades culturais – trata-se da arte elevada ou das tradições de um povo – são algumas vezes verdades sagradas, a serem protegidas e reverenciadas”

(EAGLETON, 2005, p. 10). Sobre tal ideia de eleição social, Zygmunt Bauman (2013) destaca que a cultura, de maneira geral, manifestava-se como um dispositivo conscientemente destinado a assinalar diferenças de classe, criando e protegendo as divisões de classe e as hierarquias sociais, regida pelos “escolhidos”, os que cantam a glória dos valores que eles mesmos apoiam:

Inevitavelmente, irão encontrar belos significados na beleza, já que são eles que decidem o que ela significa; antes mesmo de começar a busca da beleza, quem decidiu, senão os escolhidos, onde procurar essa beleza (na ópera, não no *music hall* nem na barraca de mercado; nas galerias, não nos muros da cidade nem nas reproduções inferiores que ornamentavam as residências dos trabalhadores ou camponeses; nos volumes encadernados em couro, não na notícia impressa nem nas publicações baratas). Os escolhidos não são eleitos em virtude de sua compreensão do que é belo, mas porque a declaração “Isso é belo” é impositiva porque foi proferida por eles e confirmada por suas ações. (BAUMAN, 2013, p. 10)

Neste ponto, pode ser observado um certo desdobramento semântico sobre a ideia de cultura, tendendo-se a uma mudança histórica do próprio ser em relação a sua existência rural para a urbana, o que causa certo paradoxo. São, agora, os habitantes urbanos os ditos “cultos” – pela arte elevada, pelas revelações divinas, pelas tradições geradas de um povo de “cultura” – e os que vivem lavrando o solo – que etimologicamente representam o termo – não o são. Essa ideia de cultura, formada a partir dessas “verdades culturais”, regeram povos durante séculos até que pudessem ser questionadas. Assim, segundo as raízes etimológicas do trabalho rural, se a palavra cultura estaria próxima ao significado de “civilidade”, na Idade Moderna, e isso no século XVIII, teria um significado próximo ao de “civilização”, no sentido de um processo intelectual, espiritual e material. Ou seja, essa “cultura” ligada à “civilização” teria, então, na qualidade de ideia, significados muito mais relacionados aos hábitos e à moral do que a qualquer outra coisa: “[...] ser civilizado inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra. A própria palavra implica uma correlação dúbia entre conduta polida e comportamento ético” (EAGLETON, 2005, p.19).

“Cultura”, então, como sinônimo de “civilização”, pertencia ao movimento iluminista, com sua adoração do autodesenvolvimento secular, progressivo e intelectual. Aqui chegamos num ponto importante da presente pesquisa, pois há a associação da cultura ao Iluminismo. Ora, Bauman nos aponta que o propósito inicial da cultura, em sua esfera social, era o de indicar um objetivo e uma direção para futuros esforços. Dessa forma,

O nome “cultura” foi atribuído a uma missão proselitista, planejada e empreendida sob a forma de tentativas de educar as massas e refinar seus costumes, e assim melhorar a sociedade e aproximar “o povo”, ou seja, os que estão na “base da sociedade”, daqueles que estão no topo. A “cultura” era associada a um “feixe de luz” capaz de “ultrapassar os telhados” das residências rurais e urbanas para atingir os recessos sombrios do preconceito e da superstição que, como tantos vampiros, (acreditava-se), não sobreviveriam quando expostos à luz do dia. (BAUMAN, 2013, p. 12)

Assim, Bauman evidencia essa cultura gerada e regada por apenas uma das partes, encharcada de “atributos benéficos” e que elevaria as sociedades a um nível pretendido pela alta burguesia. Porém, na tentativa de se alcançar a polidez cultural, bem como a aproximação da “base da sociedade” daqueles que estão no “topo”, esse tipo de cultura acabava por gerar ainda mais diferença e desigualdade. Nessa era iluminista, a cultura propagada era equiparada a uma balança que tinha por intuito diferir o falso do verdadeiro, o errado do certo, o mito do fato. Apoiando-se agora na ciência, essa cultura apresentava-se como um feixe de luz, capaz de trazer clareza às imperfeições – às lendas e mitos, principalmente os propagados pela igreja – pretendendo deixar para trás o que caracterizaram como Idade das Trevas, pois tinham como base que tudo que viera anteriormente ao período em que viviam era ultrapassado e obsoleto, o que gerava marginalização quanto as culturas que os precederam e que sustentaram as bases para o que se conhece por Iluminismo ou até mesmo por Modernidade. Esse tipo de cultura, então, pode ser entendida como arma colonizadora, ou como um acordo “planejado e esperado entre os detentores do conhecimento [...] e os ignorantes [...]”; um acordo apresentado [...] com uma única assinatura, unilateralmente endossado e efetivado sob a direção exclusiva recém-formada da ‘classe instruída’” (BAUMAN, 2013, p. 13).

A cultura, juntamente com o “projeto iluminista”, adquire um status de ferramenta básica para a construção de uma nação, haja vista que a principal intenção ali era o de levar o enobrecimento, a educação, bem como o entendimento, aos povos “perdidos e desorientados”, “elevando-os” ao que se tinha por verdade. Essa ideia de cultura, então, usava por metáfora o próprio conceito original de cultura sobre os povos, porém a noção de “agricultura” aqui associava os lavradores, a base da sociedade, os “aculturados”, aos campos que precisavam ser cuidados e semeados, elegendo, de outro lado, uma camada da sociedade que teria sabedoria plena e seria detentora do conhecimento e da verdade. Bauman ainda afirma que essa ideia de cultura, tendo por metáfora a “agricultura”,

[...] era um apelo ao camponês e ao semeador para que arassem e semeassem a terra infértil e enriquecessem a colheita pelo cultivo [...]. O conceito presumia a existência de uma divisão entre os educadores, relativamente poucos, chamados a cultivar as almas, e os muitos que deveriam ser objeto de cultivo; protetores e protegidos, supervisores e supervisionados, educadores e educados, produtores e seus produtos, sujeitos e objetos – e do encontro que deveria ocorrer entre eles. (BAUMAN, 2013, p. 13)

Dessa forma, a cultura, que deveria ser um espaço de veiculação das manifestações do social – sejam elas semelhantes ou não – acaba por se tornar uma ferramenta de imposição de valores e costumes. A própria ideia de Modernidade é erguida sobre essa deturpação da ideia de cultura, com fins de colonização, fazendo com que o mundo observasse a Europa como o centro de tudo e de todas as coisas, o núcleo do conhecimento humano, do desenvolvimento,

detentora de uma cultura elevada que precisava servir de espelho aos “povos desorientados” mundialmente espalhados.

Como vimos anteriormente a partir dos apontamentos sobre Quijano e Bauman, é a partir das ações colonizadoras da Europa sobre a América que a cultura e o capitalismo passaram a andar juntos. Após montar sua imagem de os “modernos da humanidade”, o novo e, ao mesmo tempo, o mais avançado da espécie, afirmando serem não apenas criadores da modernidade, mas, também, seus oficiais patenteadores, ficou mais fácil para os europeus apontarem sua cultura como exemplo a ser seguido pelo mundo como sinônimo de desenvolvimento e de civilização. A partir disso, o capitalismo só aderiu a novas roupagens no decorrer do tempo, usando a cultura como veículo para atingir seus objetivos infindáveis que perduram até os dias de hoje.

O trabalho colonial europeu teve tanto sucesso que é praticamente impossível se livrar da jaula de ferro que é o capitalismo. Ele foi difundido de tal maneira que, ao invés de perder forças e dissipar-se no contato com outros povos e culturas, acabou criando novas formas de apresentação e novos instrumentos para se alastrar ainda mais, colocando países, povos e culturas em um jogo de poderes a fim de definir quem é o mais desenvolvido, quem possui mais poder de mercado, entre outros aspectos. A América do Norte, por exemplo – mais especificamente os Estados Unidos – passou por uma transição cultural surpreendente, extinguindo praticamente toda a cultura indígena existente, tornando-se um dos maiores polos do capitalismo em nível mundial, passando de nação colonizada para colonizadora. Hoje o mundo capitalista é regido pela cultura do consumo, pelos desejos irrefreáveis existentes nas sociedades que foram transmutadas a serem engrenagens para esse grande sistema. Nesse ponto, o próprio conceito de cultura se alia ao consumo, haja vista que as sociedades assumem certa postura de objetificação dos padrões de mercadoria em relação ao mercado mundial.

Comentemos aqui, brevemente, essa relação que se estabelece entre cultura e consumo, pois isso se apresenta de forma clara no texto de Cida Rodrigues. Ao observar a obra, nos deparamos com algumas personagens que estão mergulhadas na cultura do consumo que a “cidade” oferece. Para algumas, a cultura do consumo representa uma vida com menos possibilidades de erro, como por exemplo, para a personagem “Mariana”. A personagem desejava ter um filho, mas instruída pela sua mãe vê que, se o dinheiro pode pagar, é mais confiável dar à luz artificialmente:

– Sexo, minha filha, você faz em nome do desejo. Agora, filho! Esse não, você faz com método... E tem mais, você escolhe conscientemente o código genético: a cor, o sexo...

[...] Mariana, penso eu, certamente, no luxo burgo medieval, não caminha pelas ruas. Viaja, viaja na célula cicloide da cibernética, onde tudo é internet, namoro por computador, telefone celular, cartão eletrônico, revista em quadrinhos, enfim, onde tudo é uma questão de gen(ética?). (RODRIGUES, 2001, p. 90)

Nesse sentido, ao ponto que cultura e consumo passam a andar juntas, os indivíduos passam a ser superficiais ao que diz respeito à realidade em que vivem. Diferentemente, constroem uma realidade alternativa, por meio da internet, do telefone celular, da “proveta”, em que até mesmo as relações afetivas são feitas de maneira rasa e sem vínculos que expressem um ponto fixo na temporalidade em que vivem. Nesse sentido, tais relações podem ser desfeitas ou evitadas a partir de um simples *click*, podendo ou não voltar a serem “firmadas”.

Diversos filósofos, sociólogos, antropólogos e críticos literários dissertam sobre a influência do capitalismo, especificamente do consumismo, nas culturas contemporâneas. Fredric Jameson, por exemplo, em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2006), discute sobre alguns pontos que trataremos aqui para discussão dessa ideia de cultura atrelada ao consumo/capital, o que somará para a fundamentação deste trabalho.

No tópico anterior, vimos alguns apontamentos de Jameson sobre a noção de “pós-modernismo”, uma determinante histórica-social característica de acontecimentos que se deram a partir de meados das décadas de 50 e 60. A fim de dar segmento nas discussões que ainda propomos sobre o assunto, apresentamos a expressão “capitalismo tardio” que, segundo Jameson, pode ser exemplificada pela tentativa de explicação unificada para as transformações existentes nesse período, em seus mais variáveis níveis. Dentre tais níveis podemos destacar as descolonizações que abriram passagem do capitalismo imperial, ou monopolista, para o capitalismo multinacional, global, ou de consumo e a ascensão das mídias e da indústria de propaganda (JAMESON, 2006, p. 61). É nesse sentido, então que Jameson afirmará que “[...] o que temos chamado de pós-modernismo é inseparável da, e impensável sem, hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no mundo do capitalismo tardio, que inclui uma modificação significativa em sua função social” (JAMESON, 2006, p.74).

Em outras palavras, o que Jameson afirma é que, na pós-modernidade, cultura e economia são inseparáveis. Assim, o autor soma a ideia de que a cultura foi economicizada, bem como a economia tornou-se cultura, fazendo-nos refletir sobre o que hoje chamamos de “indústria cultural”⁶, tendo como perspectiva a cultura como valor de mercado. Não que a

⁶ Entre os anos de 1930 e 1940, algumas questões sociais e culturais que envolviam o avanço mundial do capitalismo foram problematizadas pela escola de Frankfurt, paralelamente à 2ª guerra mundial. É nesse período que pela primeira vez se fala em indústria cultural, conceito que sintetiza a crítica da cultura de massa nas sociedades modernas. Tal termo é desenvolvido, principalmente, por Adorno e Horkheimer e pode ser entendido, também, como um dos alertas que a escola de Frankfurt fazia para os elementos de racionalidade do mundo moderno, no intuito de denunciá-los como uma nova forma de dominação. Ver mais sobre em: ORTIZ, Renato. A

cultura tenha perdido seu valor, ou tenha desaparecido; ao contrário disso, o que Jameson (JAMESON, 2001) afirma é que a partir da “Virada Cultural” a cultura se dilatou a tal ponto que a nossa vida social tornou-se, também, objeto cultural, pela contínua exposição que fazemos de nossa intimidade. Assim, a atual conjuntura a qual fazemos parte, segundo Jameson,

[...] é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. [...] O que devemos perguntar agora é se precisamente essa semi-autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente, afirmar o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social [...] pode ser considerado como cultural, em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. (JAMESON, 2001, p. 73, 74)

Dentre tantas mudanças existentes no campo cultural desde as décadas de 50 e 60, Jameson aponta que não somente as mídias e a indústria de propaganda, mas principalmente a tecnologia tiveram grandes influências para que os campos de cultura fossem amplamente disseminados mundo à fora. Se, anteriormente, a cultura era usada como forma de imposição de poder, hoje estaria muito mais associada à forma de sedução, pois a tecnologia e o consumo estariam ao encargo de convencer os indivíduos espalhados e, ao mesmo tempo, ligados pela imensa rede formada pelo globo. Assim, Jameson ainda afirma que

A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital. (JAMESON, 2006, p. 64)

Todavia, à medida em que tal rede de poder descentra os indivíduos relacionando-os a outros campos de cultura, acaba por fragmentar os espaços culturais, tendo por veículo o consumo, as mídias e, conseqüentemente, a própria tecnologia. O mundo, dessa forma, se torna um lugar acessível a todos, de qualquer lugar, a qualquer momento. Esse descentramento de uma cultura própria levaria, então, deão amplo acesso a locais e espaços de outras sociedades, mudando tanto os indivíduos quanto seus espaços. No momento em que isso acontece e tal sociedade passa ser caracterizada como a sociedade do consumo – visto que cultura e capital são apresentados de maneira inseparável –, as culturas desses outros locais e espaços são igualmente consumidas segundo a lógica do capitalismo tardio de Jameson. Ou seja, a cultura foi encampada e economicizada a tal ponto que se tornou, também, objeto de consumo.

Desse mesmo ponto de vista, Bauman (2013) associa essa sociedade como uma sociedade *onívora*, pois estaria à disposição para consumir de tudo. Nesse sentido, as fronteiras divisórias existentes entre refinado e vulgar, classes alta, média e baixa, a elite e o restante da população, centro e periferia, ruiriam ao ponto de que um pudesse transitar no território do outro. Assim, a cultura, que era tida anteriormente por estimulante – um norte, ou um padrão a ser seguido – teve sua feição transformada em tranquilizante – um objeto de consumo ao ponto de êxtase. Se inicialmente víamos a cultura ligada à agricultura (EAGLETON, 2005) – aos atos de plantio e colheita do cultivo do que cresce naturalmente, do trabalho e agricultura, colheita e cultivo – hoje, como aponta Zygmunt Bauman,

[...] se assemelha a uma das seções de um mundo moldado como uma gigantesca loja de departamentos em que vivem, acima de tudo, pessoas transformadas em consumidores. Tal como nas outras seções dessa *megastore*, as prateleiras estão lotadas de atrações trocadas todos os dias, e os balcões são enfeitados com as últimas promoções, as quais irão desaparecer tão instantaneamente quanto as novidades em processo de envelhecimento que eles anunciam. (BAUMAN, 2013, p. 20)

O que Bauman pontua é que a cultura foi economicizada a tal ponto que passamos de “agricultores” – segundo a noção do conceito inicial de cultura – para “consumidores” – segundo a noção de “modernidade líquida” apresentada por ele em sua obra. Dessa forma o mundo é apresentado como um *megastore* no qual cirandamos entre as prateleiras procurando o que melhor nos saciará naquele momento, que tipos de música, comida, roupa, costume, enfim, que tipo de cultura(s) suprirão nossos desejos insaciáveis, sempre lembrando a necessidade permanente de novidade. É, então, nessa perspectiva que Bauman define os devidos acontecimentos no campo da cultura como “modernidade líquida”, pois afirma que os movimentos de cultura são incapazes de assumir uma forma específica e objetiva, bem como acontecem com os líquidos, que apenas impulsionam e intensificam a si mesmos, dissolvendo tudo o que é sólido, ao ponto que, em relação à cultura, “nenhuma das formas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo” (BAUMAN, 2013, p. 16). A esses acontecimentos que descentram a elite e o populacho, Bauman afirma que, nos padrões de tal sociedade do consumo, “Hoje, o sinal de pertencimento a uma elite cultural é o máximo de tolerância e o mínimo de seletividade” (Idem, p.18) e ainda completa que “Em suma, a cultura da modernidade líquida não tem um ‘populacho’ a ser esclarecido e dignificado; tem, contudo, clientes a seduzir” (Idem, p.21).

Como foi visto anteriormente, Jameson aponta que as mídias, a indústria de propagandas e, principalmente, a tecnologia tiveram grandes influências para que os campos de cultura fossem amplamente disseminados mundo afora. A grande questão é que, juntamente com a ideia de que a cultura atuaria lado ao capitalismo, essa “cultura da mídia”, como discutiremos

logo a seguir, parece forjar uma padronização de formas de pensar e de se comportar. Ou seja, essa diversidade social mundial, ligada por meio das redes, estaria consumindo o tipo de cultura que fosse condicionada por essa “cultura da mídia”.

A fim de se ter um melhor panorama do que se trata esse tipo de cultura, a da mídia, recorreremos aos apontamentos que Douglas Kellner (2001)⁷ faz sobre o assunto. Segundo ele, a cultura da mídia é a cultura do espetáculo, dominante e do poder. A cultura, em seu sentido mais amplo, é uma forma de atividade que implica alto grau participativo do social. Dessa interação social, sociedades e identidades são criadas e desenvolvidas. Nesse viés, a cultura atuaria, também, como um espaço fornecedor de ferramentas, modelando indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade. Paralelamente a isso, a cultura da mídia teria um alto grau participativo na produção de sociedades e identidades, haja vista que nossa vida cotidiana é formada por ações como as de ir ao cinema, ouvir o rádio, assistir à televisão, ler revistas e jornais, fazer compras, ouvir músicas – e não somente as que selecionamos em nossos aparelhos de som – entre outras atividades que compõem o nosso dia-a-dia. Dessa forma, a cultura da mídia impacta fortemente no desenvolvimento, tanto das sociedades quanto das identidades que são criadas no processo.

Assim, Kellner afirma que a cultura da mídia é “[...]uma cultura que passou a dominar a vida cotidiana, servindo de plano para o qual convergem nossa atenção e nossas atividades, algo que, segundo alguns, está minando a potencialidade e a criatividade humana” (KELLNER, 2001, p. 11). Nesse sentido, o autor refere-se a um tipo de cultura veiculada pelas mídias que estaria aliada ao capitalismo – ao consumismo – atuando “[...] de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes” (KELLNER, 2001, p.11). Dessa forma, estar inserido em um mundo globalizado, capitalista e, principalmente, consumista, mostra que estamos presos a essa cultura da mídia. Em outras palavras, é possível observar que a cultura da mídia é algo inevitável na atualidade. Quanto a isso, Kellner afirma que ainda que isso seja uma realidade no meio social e cultural, é preciso se posicionar criticamente a essa cultura da informação e das propagandas, a essa cultura que cria indivíduos à imagem de engrenagens para que o capitalismo global adquira ainda mais força e privilegie um tipo de cultura, descartando e marginalizando outras. O autor ainda reforça:

Para quem viveu imerso, do nascimento à morte, numa sociedade de mídia e consumo é, pois, importante aprender como entender, interpretar e criticar seus significados e suas mensagens. Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios

⁷ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru – SP: EDUSC, 2001.

dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não. Consequentemente, a obtenção de informações críticas sobre a mídia constitui uma fonte importante de aprendizado sobre o modo de conviver com esse ambiente cultural sedutor. (KELLNER, 2001, p.10).

Por essas afirmações, Kellner coloca a cultura da mídia como um terreno de disputa em que, por um lado, grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e por outro, indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados. Nesse sentido, a crítica primordial de Kellner não é à padronização cultural que essa mídia causa no social, mas à manipulação e à marginalização que ela carrega consigo. Ainda sobre essa cultura da mídia, que é a cultura de massa, tanto Kellner quanto Hall apontam sobre os perigos existentes em não se posicionar criticamente. No pensamento dos autores, esses movimentos que a cultura de mídia exige – que desloca os indivíduos de seus espaços de cultura, colocando-os em outros espaços, condicionando-os a pensarem, agirem e se posicionarem de determinadas maneiras – levaria a sociedade mundial a um tipo de cultura específica, fazendo com que o mundo se afunile para uma tendência de se tornar um lugar único. Em outras palavras, Kellner e Hall apontam para a importância das particularidades culturais locais que são deixadas de lado frente à cultura midiática, que produz uma “cultura mundial” homogeneizada e ocidentalizada. No entanto, Kellner afirma que

[...] o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade. (KELLNER, 2001, p. 11, 12)

Dessa forma, Kellner nos aponta que o mesmo instrumento de poder usado para condicionar as escolhas dos indivíduos, criando sociedades e identidades a sua maneira, se usado de maneira crítica e consciente, tornar-se-á instrumento de fortalecimento identitário, proporcionando novas formas de se inventar significados tanto sobre si, quanto de seu espaço cultural e social.

Na obra de Cida Rodrigues, essa crítica à homogeneização aparece na forma que a personagem observa esses meios de comunicação que a mídia, o sistema de comunicação de massa aliada ao capitalismo global, que lhe são vívidos em sua realidade. A própria forma de representar a realidade que as massas possuem, causa aversão a essa personagem. Ela busca o

acordar do meio das massas, o ir além da superficialidade dos *Black Mirrors*⁸, das vitrines de seu tempo. Esse processo de estar em contato com esses campos de cultura, que levariam a essa homogeneização, lhe são, de alguma forma, espelhados, principalmente por ser impossível não ser atingido às exposições desses processos na realidade que na obra é construída. No entanto, a partir de certo posicionamento crítico, a personagem entra em um conflito interno e externo, tentando, de alguma forma, ser sujeito em seu discurso à medida que filtra tais informações que lhe são postas em contato por essa interconexão em que ela se insere, e afirma:

Às vezes penso que sou Mariana: uma imagem refletida nos espelhos nos shopping-centers. Sinto-me presa ao fascínio do que represento. Porém, não quero olhar atrás do espelho nem impregnar-me pelo que vejo. Só quero a face que o espelho não consegue mostrar. Por isso, repito e hei de repetir milhares de vezes: não sou Narciso, Não sou Mariana... (RODRIGUES, 2001, p. 90)

Recapitulemos, então nossa trajetória até aqui. Vimos primeiramente o conceito de cultura associado à agricultura, à natureza. Essa noção foi, aos poucos e simbolicamente, sendo transferida para questões do espírito, ligadas aos atos de habitação, adoração e proteção. Dessa forma, a cultura começa a tomar uma forma de colonização, ao ponto que as noções de civilidade causam um desdobramento semântico sobre a ideia de cultura, tendendo-se a uma mudança histórica do modo de vida rural para o urbano. A grande ruptura na ideia de cultura está na noção da transição de “civilidade” para a de “civilização”. Aqui destaquemos o que foi apontado sobre o Iluminismo, que trazia consigo essa ideia de civilização atrelado à ideia de modernidade. A partir desse ponto, foi exposto o capitalismo como instrumento de poder, ao ponto que hoje cultura e economia são inseparáveis. Discutimos ainda algumas noções sobre a cultura da mídia, suas consequências e instrumentalização para a formação de sociedades e identidades.

Assim, todos os pontos que aqui foram discutidos sobre cultura se fizeram necessários para a análise do objeto que será realizada posteriormente no segundo capítulo. Cabe-nos agora, no próximo tópico, fundamentar as noções de identidade, essa que caminha lado a lado com noção de cultura e que se faz de suma importância para a busca de observação analítica da obra *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes*, de Cida Rodrigues.

1.3. Identidade

Como foi visto no tópico anterior, a cultura é esse espaço em que sociedades e identidades emergem e se transformam. Talvez por estarem tão atreladas, por uma não se definir

⁸ O termo faz referência a uma série de grande sucesso da plataforma Netflix e pode ser entendido como as telas dos dispositivos, como televisão, smartphones, tablets e outros. Tais instrumentos, quando desligados, projetam uma aparência sombria das pessoas que se veem refletidas nelas.

sem a outra – cultura e identidades –, esse seja um dos maiores desafios aqui: dividi-las em dois tópicos. No entanto, diante do desafio, buscaremos, de certa forma, definir uma base argumentativa, ou linha de pensamento, para que possamos estar norteados sobre o que queremos apresentar por “identidade” na análise do objeto no capítulo vindouro. Alguns aspectos sobre a noção de identidade já foram apresentados antes ao discutirmos sobre a sociedade pós-moderna ser, de certo modo, essa sociedade do consumo. Contudo, apontaremos alguns assuntos mais específicos que irão dar base às análises que virão no capítulo posterior.

Desde o surgimento do conceito de cultura – que estava ligada à agricultura, ao campo, ao cultivo –, esse espaço rural já forjava identidades e sociedades. Por exemplo: o homem, ao estar ligado ao campo, usava animais para arar a terra e para colheita. Nesse processo, não somente o indivíduo definia uma identidade sobre si, como também definia os animais envolvidos nesse mesmo processo: o boi passava de um objeto de consumo – como forma alimentícia – e tomava forma de instrumento de trabalho, ou seja, era-lhe atribuído uma nova identidade: a de “carro de transporte” ou até mesmo a de “máquina de arar”. Havia, de certo modo, uma polarização no ato da significação do boi: de um lado alimento, de outro ferramenta de trabalho. Ora, se os campos da cultura se dilataram e se transformaram com o decorrer do tempo – e como vimos anteriormente, passando da ideia de “agricultores” para a de “consumidores” –, certamente as identidades que emergiram nesse processo também se apresentariam como tal. Porém, antes de mais nada, é preciso nos ater ao que Stuart Hall fala sobre esse indivíduo, que se constrói identitariamente em base da cultura, transformando-se como ela.

Stuart Hall (2015) discute sobre essa ideia de construção identitária, dividindo-a em três tipos de sujeitos; três formas de como se interpretava, e interpreta, o sujeito: o sujeito do Iluminismo – “baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão [...], cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior [...] permanecendo o mesmo [...] ao longo da existência...” (p.10); o sujeito sociológico – em que “a identidade é formada na ‘interação’ entre o ‘eu’ e a sociedade” (p.11), mantendo, ainda assim, um “eu real”, mas que é formado e modificado continuamente com os mundos culturais e as identidades que eles oferecem; e, por fim, o sujeito pós-moderno, que segundo o autor, é

[...] conceitualizado 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 interpretados 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 de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias empurrando em diferentes direções. (HALL, 2015, p.11, 12)

O ponto que nos interessa à discussão é exatamente essa noção de “sujeito pós-moderno”, abordada por Hall. O autor aponta que à medida em que os espaços culturais passam a se fragmentar, relacionando-se entre si, acabam por criar, de igual forma, identidades também fragmentadas. Assim, sua afirmação é que “[...] à medida que as áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da Terra” (GIDDENS, 1990, p.16 *Apud.* HALL, 2015, p. 13). No entanto, antes de dar prosseguimento a esse assunto, é preciso entender em que momento, historicamente, essas mudanças começaram a interferir na vida e no comportamento dos indivíduos e nas sociedades, mudando suas concepções em relação ao “Outro” e ao mundo.

Alguns pontos do tópico passado, referente à cultura, ficaram para serem discutidos aqui, e este é um momento oportuno para fazê-lo. Como vimos anteriormente, Quijano (2005) nos apresentou de que forma a cultura e o capitalismo passaram a andar juntos, a se unificarem. A mão de obra de trabalho – uma das primeiras formas do capitalismo – e a classificação básica social da população mundial – instrumentalização de poder por meio da ideia de raça – serviram de instrumentos para que a cultura e a imagem da Europa servissem de padrão a ser seguido, denominando-se como os “modernos”. Cabe-nos aqui debruçar o olhar sobre essas noções de instrumentalização de poder por meio da ideia de raça, que é a fragmentação identitária, ou o “deslocamento do ‘eu’” (HALL, 2015, p.13).

Quijano (2005), então, aponta-nos que um dos meios de dominação do europeu sobre a população mundial – especificamente sobre a América – foi embasada na classificação social básica por meio da ideia de raça. A possível explicação para tal fato talvez tenha sido a construção de uma ideia tendo como referência as diferenças fenotípicas entre conquistados e conquistadores, exaltando, de certa forma, as estruturas biológicas entre esses grupos. Em todo caso, as relações de classificação firmadas a partir dessa ideia acabaram produzindo, na América, identidades sociais historicamente novas – índios, negros e mestiços – e redefinindo outras. Assim, termos como “espanhol”, “português” e, posteriormente, “europeu” tiveram seu campo semântico desdobrado, somando novas identidades de conotação racial, associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais. Assim, definiam-se, de um lado, os conquistados, de outro, os conquistadores; branco/negro; primitivo/civilizado; tradicional/moderno; em outras palavras, europeu/não-europeu.

Esse processo, tanto da raça quanto do capital, foi a primeira noção, historicamente registrada, de alteração tanto da concepção de espaço, quanto de identidade. Até antes dessa classificação por meio da raça, o que os povos conquistados tinham era apenas a sua concepção sobre si mesmos. A chegada dos europeus desdobrou sua concepção tanto do espaço cultural quanto identitário. Ou seja, o contato com o “Outro” fragmentou sua noção identitária, dividindo-a, pois, a partir dali, de um lado havia a visão que o indivíduo conquistado tinha sobre si e de outro a imposição identitária designada pelo “outro”. Sobre tal processo, Quijano discute a noção de *id-entidade* (QUIJANO, 2005). O termo nos sugere pensar que se trata de um campo de disputa travado entre a razão – que estaria ligada ao “id” – e o sujeito – ligado à ideia de “entidade”. Assim, quando Quijano nos aponta que a Europa emergia como essa nova “id-entidade” (QUIJANO, 2005, p. 119) como sede central do mercado mundial, afirma também que essa ação só pode ser construída a partir da relação com a América. Ou seja, ainda que a Europa tentasse negar a América, só poderia se construir como uma “id-entidade” moderna a partir dessa interação significativa com ela, de se construir a partir dela. Esse processo acaba por fragmentar as noções identitárias tanto dos conquistados, quanto dos conquistadores.

Assim, é possível afirmar que esse instrumento de poder, usado pelos colonizadores europeus, que é a classificação social mundial na ideia de raça, foi o ponto de partida para que as noções de concepção do “eu”, ou seja, a noção de identidade, fossem divididas, e ao mesmo tempo fundidas, entre o “eu” e o “Outro”. Nessa perspectiva, e somando ao que discutimos até aqui sobre Quijano e Hall, é possível, então, afirmar que o capitalismo e, em particular, o processo de mudança conhecido como “globalização”, facilitaram para que essa concepção identitária fosse fragmentada, haja vista a interconexão das identidades culturais por todo o globo.

A partir do momento em que os campos culturais passam a se relacionar, fragmentando-se por meio dessa interconexão, o campo social, especificamente os indivíduos, passam a se (re)construir conforme seu espaço cultural se apresenta: fragmentado. Assim, nesse processo, novas identidades tendem a surgir por meio dessa relação interconexa com outros espaços. Isso quer dizer que a ideia instituída sobre um “eu” centrado, dotado da razão, deixa de existir, polarizando-se conforme seu espaço de cultura. Se esse espaço se fragmenta, assim também acontecerá com esse “eu”. Hall aponta que esse processo de “descentramento” se refere à estrutura “cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma ‘pluralidade de centros de poder’” (HALL, 2015, p. 13). Cabe, ainda, destacar que os sujeitos sempre foram, de certa forma, fragmentados, como foi apontado no início deste tópico. Essa pluralidade na identidade dos seres humanos sempre existiu, desde quando houve o contato com o “Outro”.

Porém, o ponto que Hall quer enfatizar é que essa tomada de decisão é dada a partir do que ele chama de pós-modernidade, momento esse, também, que o campo plural das identidades desse pós-moderno passa a se dissipar ainda mais por diversos fatores ocorridos, principalmente a partir da década de 60.

A grande questão é que, em sua grande maioria, o capitalismo, o consumo e, ainda mais, as mídias proporcionam essa fragmentação identitária dos indivíduos com interesses próprios e direcionados. Culturas, discursos e posicionamentos específicos são postos em ampla circulação a fim de que demos prosseguimento e sustentação às estruturas que firmam o capitalismo global. Nesse processo, ao nos deslocarmos identitariamente de nós mesmos, acatamos a certos posicionamentos políticos e ideológicos que são, muitas vezes, veiculados por essa mídia das culturas dominantes. Implica, ainda, um problema maior que transforma os indivíduos do contemporâneo, ao ponto de se tornarem a objetificação de seu próprio espaço. Por exemplo: é possível pensar aparelhos eletrônicos – como televisões, notebooks, principalmente, celulares – como objetos descartáveis, com certo prazo de validade. Nos aparelhos celulares, por exemplo, depois de determinado tempo – e não muito longo – apresenta-se travamento no sistema operacional, ou até mesmo a impossibilidade de acesso a determinados programas e aplicativos. Esse processo faz com que seus usuários façam a “troca” desse aparelho por um outro, a fim de que comporte suas mais recentes necessidades de uso. Algo semelhante acontece com as sociedades pós-modernas, que estão em constante mudança em suas identidades a cada interação com dado campo de cultura, que lhe exige isso. Nesse sentido, Bauman (2013) já nos apontou essa “sucessão de instantes” que vivem as sociedades nesse mundo líquido, em que nada se firma ou se solidifica. A grande questão estaria no ponto que o indivíduo perde sua posição de sujeito – de fazer seu discurso, ou ter, de certa forma, um discurso – e assume uma posição de objeto – entregando-se a esse processo capitalista-consumista ao ponto de se autotransformar naquilo que também consome, perdendo assim seu posicionamento crítico sobre as necessidades de seu tempo.

Com base no que já viemos discutindo até aqui, é possível afirmar que essa fragmentação, ainda mais na contemporaneidade, é inevitável, como já foi apontado a partir dos comentários sobre a obra de Kellner (2001) no tópico anterior. Somos, cotidianamente, expostos a essa cultura que se transmuta de forma rápida e instantânea; a essa rede de culturas que está em todos os lugares e a todo instante. No entanto, ainda que sejamos fragmentados por esses campos de cultura, precisamos, de alguma maneira, nos posicionar criticamente sobre esses processos. Penso, ainda, que essa também seja a ideia de posicionamento que a personagem principal da obra em questão tente falar. Ao observa-la no decorrer da narrativa,

vemos que mesmo sendo exposta a essa realidade em que o fluxo e a informação são constantes, em que as emoções e sensibilidades são trocadas por seres objetificados, a personagem busca, através da denúncia de seu tempo, uma forma de recriar uma realidade alternativa a partir das sensações e emoções que as letras lhe representam. Esse posicionamento difere-se dos outros indivíduos que estão dormindo em meio à massa, pois implica certa decisão crítica em respeito dos acessos que ela têm por meio dos meios de comunicação e da cultura. O fragmentar-se faz parte do nosso mundo, de nossas vivências, porém é preciso denunciar, se posicionar e falar, ainda que esse falar também se fragmente no processo. Uma das instâncias desse posicionamento é a literatura, como é o caso da obra em análise nesta dissertação. Assim, é nessa perspectiva que iremos iniciar nosso próximo tópico de discussão, que terá a ideia de romance como centro, levando-se em conta a fragmentação existente no espaço narrativo da obra *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), de Cida Rodrigues.

1.4. Romance

Por certo, Homi Bhabha (1998) já afirmou que uma das melhores formas de existir no social e psíquico é na tênue sobrevivência da própria linguagem literária, que permite à memória falar. A obra de Cida Rodrigues é uma dessas que fala não somente dos indivíduos que a compõem, mas também revela, em suas linhas, marcas de nós mesmos, projetadas no texto. O texto de Rodrigues exige de nós esse posicionamento, essa perturbação, esse olhar afinado, que deveria ser o de suas personagens. Com o objetivo de analisar de que forma o romance dessa autora apresenta essa resistência, faz-se necessário entender, antes, a concepção de romance, visto que, nesse gênero, indivíduo e estética literária estão intimamente ligados. Assim, essa relação travada entre identidade e estética não poderia ser melhor representada senão na forma desse gênero.

A aparição do romance no mundo é incerta e complexa, o que gera inúmeras teorias, necessitando cada vez mais de estudos sobre o assunto. No entanto, o que podemos destacar aqui são os apontamentos que Bakhtin faz sobre a compreensão do romance em relação a outros gêneros, sendo particularmente recente, do ponto de vista histórico. Segundo o autor, no texto *Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance* (BAKHTIN, 1998), o gênero romanescos é mais jovem que a própria escritura e os livros, e somente ele estaria “organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura”

(BAKHTIN, 1998, p. 397). Os apontamentos de Bakhtin levam-nos a pensar que o romance sempre existiu lado aos outros gêneros, porém sua relação com eles não era de toda harmoniosa: “[...] o romance não entrava nunca nesta entidade, ele não participava da harmonia dos gêneros. Naquela época, o romance levava uma existência não oficial, fora do limiar da literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 398). A literatura é, então, esse campo de disputa para o romance em relação aos outros gêneros. Ali ele luta pela supremacia e a domina, fazendo com que os outros gêneros, como a epopeia, se tornem obsoletos. Por esse motivo, então, o romance se

[...] acomoda mal com os outros gêneros. E não se pode falar de uma harmonia possível, baseada sobre uma limitação e substituição recíprocas. O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 1998, p. 399)

Essa reinterpretação dos gêneros por meio do romance se dá a partir de sua supremacia, onde quase todos os gêneros “romancizaram-se”, isso em meados do século XVIII. O romance passa a ser esse berço acolhedor, esse espaço de relações plurilinguísticas, que agrega essas formas. As paródias dos gêneros tradicionais passam a se apresentar como elemento precursor para essa nova forma de romance, como o próprio esboço do que o ele se tornaria posteriormente, e sua contínua transformação. Bakhtin, nesse sentido, coloca a literatura como o “sistema solar” e o romance como o “Sol”, e centro desse sistema, e os outros gêneros como os planetas, no seguinte sentido:

O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda a literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura. (BAKHTIN, 1998, p. 400, 401).

Podemos afirmar, então, que uma das particularidades do romance é aquela ligada ao plurilinguismo ativo do novo mundo. Sobre isso, Bakhtin nos leva a entender o processo de consolidação do romance como um gênero, desencadeando um processo de desenvolvimento e renovação da literatura, tanto no plano linguístico, como no estilístico. A pluriformidade das línguas, a fragmentação do campo cultural e diversos outros fatores, tornaram-se elementos para a contínua transformação do gênero, visto que essa nova consciência cultural e criadora dos textos literários encontra-se nesse espaço tão explorado pelo romance: o plurilinguismo. Nesse sentido, Bakhtin aponta:

Havia terminado o período da coexistência surda e fechada das línguas nacionais. As línguas se esclareceram mutuamente; pois uma língua só pode ver a si mesma se estiver à luz de outra língua. Terminara também a coexistência ingênua e consolidada das “falas” no interior de uma certa língua nacional, isto é, a coexistência dos dialetos territoriais, dos dialetos e dos jargões sociais e profissionais, da linguagem literária,

das linguagens de gêneros dentro da linguagem literária, das épocas na linguagem e assim por diante. (BAKHTIN, 1998, p. 404).

A partir, então, desses vários apontamentos, vê-se a criação de um novo tipo de romance a partir do século XVIII. Ao citar a teoria do romance dada por Hegel, Bakhtin ainda aponta para algumas características dessa nova forma do romance, mostrando que, na questão das personagens, não poderiam ser “heroicos”, mas reunir traços tanto positivos quanto negativos; nunca acabados ou imutáveis, mas apresentá-los como seres em plena evolução e construção; e quanto à forma, o romance não deve ser “poético” “[...] no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais” (BAKHTIN, 1998, p. 402), mas estaria ele para a prosa, assim como a epopeia para a poesia.

Com uma visão diferente de Bakhtin, que aponta a origem do romance entre os gêneros menos valorizados, como a comédia, por exemplo, Georg Lukács (2000) aponta-nos o romance como derivado, ou mais precisamente como a continuação, da epopeia, não com os valores que a epopeia proclamava, mas como o herdeiro necessário para continuar as narrativas do social. No entanto, essas narrativas não estariam mais condicionadas à imagem do “herói comunitário”, que exaltava o seu povo por meio de seus feitos e suas aventuras, carregando consigo a representação do espírito coletivo. Com as mudanças existentes nas sociedades, a epopeia não conseguiu mais suprir as necessidades de resposta para um povo, ou necessariamente para os indivíduos.

O romance, por sua vez, tinha, e tem, a capacidade de abarcar as mais diversas formas de representação do social, aproximando o indivíduo das questões importantes em dado momento. Nisso, Lukács aponta que “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p.55). Essa afirmação mostra-nos que o romance assume o lugar da epopeia por esta não conseguir mais dar conta dos problemas que começam a surgir. Ambos diferem pelo fato de que a “epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 60).

Essa mudança da epopeia para o romance, estaria, então, muito mais associada a essa mudança identitária desse “herói” que não era mais capaz de achar suas respostas advindas dos deuses, ou de suas supostas “conquistas” e feitos. Esse herói é a representação do social, dos indivíduos. A vida real, o mundo exterior, passou a exigir-lhe essa ponte sobre um abismo intransponível, e tudo que se pode receber de seus deuses era o silêncio. Assim, o “herói comunitário” – o herói grego –, aquele ser quase mítico, que dialogava, e quase sempre

enfrentava, os deuses em sua jornada destemida, torna-se o “herói problemático” – o herói moderno – exatamente por esses conflitos que a modernidade passa a desenvolver no social.

Aqui, o indivíduo épico é o herói do romance, que nasce desse singelo alheamento em face do mundo exterior, dessa subjetividade e individualidade de buscar entender muito mais a si e a seus problemas. Diferentemente, o “herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67). É por essa imagem, desse herói problemático, que Lukács aponta o romance como uma forma artisticamente ameaçada, principalmente nesse seu início, sendo qualificada por muitos como uma “semi-arte, graças à equiparação entre problemática e ser problemático” (LUKÁCS, 2000, p. 72). No entanto, essa relação entre esse mundo contingente e tal indivíduo problemático é necessária para que o romance exista.

Há, dessa forma, um condicionamento mútuo entre tal indivíduo e o mundo externo que diferencia o romance da epopeia. Na epopeia os objetivos do herói são dados com imediata evidência: não há uma construção do objetivo, muito menos planos que representem um problema para a realização desse objetivo: há apenas obstáculos e dificuldades para enfrentar; nunca um perigo intrinsecamente sério que seja maior que a bravura do nobre herói. No romance, por outro lado, o perigo é eminente pelo fato do plano das ideias não se ligar mais ao mundo exterior, visto que essas ideias são transformadas em fatos psicológicos nesse indivíduo. Não há força, nem músculos, nem deuses ou canções que sirvam de armadura para uma possível proteção aos ataques que se passam na mente de tais indivíduos. Dessa forma, a fórmula usada pelo herói grego não se aplica mais a esse indivíduo moderno e problemático, pois seu desafio não está somente no mundo externo: seu maior desafio, e inimigo, passa a ser sua própria mente. Nesse sentido, Lukács afirma:

O mundo circundante do indivíduo [...] é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior – ao material diverso correspondendo a mera diversidade estrutural. Essa diversidade revela-se com a máxima clareza na pura negatividade do ideal. (LUKÁCS, 2000, p. 79)

Lukács, ao apontar a transitividade da forma romanesca, também afirma que ela não é inerte; não está acabada. Ao contrário da estabilidade do gênero epopeia, o romance possui um aspecto peculiar, que é a “leitura de entretenimento, que indica todas as características exteriores do romance, mas que em sua essência não se vincula a nada e em nada se baseia, carecendo com isso de todo o sentido” (LUKÁCS, 2000, p.73). Nesse sentido, voltamos a reafirmar que Bakhtin aponta o romance como gênero inacabado, capaz de absorver a massa

plurilíngue do cotidiano, condicionando sua forma à conjuntura que se insere, uma vez que, em seu tecido, consegue acolher muitas linguagens heterogêneas “[...] da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda [...]” (BAKHTIN, 1998, p.104). Na mesma linha de Bakhtin, Marthe Robert (2007) define o romance como “parasitário”, um gênero sem forma específica, e que não pode ter seu fim decretado, instituindo, assim, um paradoxo, uma vez que não há como extinguir a forma do romance se o próprio romance não possui uma forma acabada, está sempre e em constante construção.

Outro apontamento sobre o gênero romanesco se dá a partir das contribuições que Ian Watt faz na obra “*A ascensão do romance*” (WATT, 2010), apresentando-nos o percurso do romance por meio de um estudo de Defoe, Richardson e Fielding. Em suas abordagens sobre o assunto, Watt afirma que o termo “romance” é um projeto da modernidade, cuja orientação intelectual geral se distanciou de sua herança clássica, porém só se consagrou no final do século XVIII. Nesse viés, e em resumo, o autor nos apresenta que o “realismo” se caracteriza como a “diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior.” (WATT, 2010, p. 10). Essa forma do realismo moderno tem suas origens em Descartes e Locke, no sentido que o indivíduo pode descobrir a “verdade” através de suas percepções do “real”. Essa, segundo ele, foi uma das principais características que serviu de combustível para dar início à inserção do romance no mundo: uma forma livre para expressar, na literatura, as percepções do cotidiano. Próximo ao que já mencionou Lukács, Watt também coloca a forma romanesca como um percurso de um indivíduo, capaz de romper com a tradição –o padrão clássico de literatura – expondo as experiências dos indivíduos do tempo presente. Assim, Watt acrescenta:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual [...]. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 13)

Assim, segundo a visão de Watt, o primeiro a receber atenção por romper com os enredos tradicionais de sua época foi Defoe, seguido por Richardson e Fielding, que buscaram na originalidade uma nova forma de apreciar o seu tempo alheia à atenção da crítica literária predominante de sua época, o que gerou, de certa forma, um incidente contemporâneo. Nesse sentido, Watt aponta que Defoe

[...] deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. E com isso inaugurou uma tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia. (WATT, 2010, p. 15)

Sob esses parâmetros, pode ser observado na obra de Ian Watt que, na questão da originalidade, Defoe e Richardson estabeleceram uma série de características da direção do romance muito antes de a crítica fornecer qualquer fundamento. Assim, enquanto os preceitos da crítica clássica e renascentista tinha preferência por nomes ou figuras históricas, Defoe nos apresenta indivíduos particulares, com nomes próprios, próximos à vida real. A personagem, então, possui, também, um papel importantíssimo para o gênero romanesco, pois não estaria mais pela representação de uma comunidade, mas estabelecia padrões e comportamentos próximos ao seu tempo e próximo à realidade dos leitores. Assim, Watt argumenta que

[...] a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real. (WATT, 2010, p. 19)

Ao fazer isso, Defoe dá início a uma forma ficcional, materializada no romance, que seria capaz de abordar a totalidade da vida do homem moderno, rompendo com a tradição literária anterior, que usava histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. No entanto, não sejamos ingênuos de pensar que essa forma de apresentação literária, exposta por Defoe e Richardson, foi bem acolhida pela crítica. Muito pelo contrário, Watt afirma que “[...] muitos escritores cultos tenham atacado Defoe e Richardson por sua forma canhestra e em geral descuidada” (WATT, 2010, p.31) de escrever, totalmente diferente dos versos métricos e de toda intelectualidade dispostos pela crítica clássica e renascentista. Sob esses aspectos, podemos também destacar a importância da função da linguagem para o romance, desconstruindo os muros existentes entre a ficção e a realidade e aproximando o leitor não somente da obra, mas também do próprio escritor. Assim, pode concluir que

[...] a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; que o gênero funciona graças mais à apresentação exhaustiva que à concentração elegante. Esse fato sem dúvida explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros; por que romancistas incontestavelmente grandes, de Richardson e Balzac e Hardy e Dostoiévski, muitas vezes escrevem sem elegância e algumas vezes até com declarada vulgaridade; e por que o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros – sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página. (WATT, 2010, p. 33)

Por essa questão da linguagem, e por outras que já expomos até aqui, o romance logo conseguiu espaço de apreciação. Primeiramente, esse espaço foi conquistado dentre o público leitor. Watt apresenta uma série de estatísticas que concluem que, nesse período inicial do

gênero – início do século XVIII – grande parte do público leitor era feminino. Nesse sentido, diferentemente das obras monumentais clássicas e renascentistas, os romances passaram a ser objeto de passatempo, ou de atividades de lazer, basicamente para mulheres e para uma pequena parcela social. Pela limitação participativa de atividades masculinas, como de negócios financeiros, política, administração de propriedades e divertimento, as mulheres da classe alta e média dispunham de muito tempo livre, preenchendo-o basicamente devorando livros. Entende-se então que

A distribuição do lazer na época corrobora e amplifica o quadro [...] do público leitor; e ainda fornece a melhor evidência disponível para explicar a crescente participação das mulheres nesse público. Pois, enquanto boa parte da nobreza e da pequena aristocracia continuava sua regressão cultural do cortesão elisabetano aos “bárbaros” de Arnold, a literatura tendia a se tornar um entretenimento basicamente feminino. (WATT, 2010, p. 46).

Uma série de questões sociais impedia que grande parte da população tivesse acesso às letras. O próprio fato de ser um leitor era dificultoso, devido ao grande contraste econômico entre as diferentes classes. Watt nos apresenta que a parcela da classe baixa que tinha acesso à escola e, conseqüentemente, podia ler, era quase nula, visto que as horas laborais tomavam todo o tempo do dia e que, devido ao grande avanço industrial, a mão de obra infantil era comum nas fábricas nessa época. Assim, os poucos dessa parcela social que tinham acesso à literatura eram os mordomos e as criadas das casas da classe alta. Nesse sentido, por apresentar uma linguagem próxima ao cotidiano, totalmente diferente das propostas pela crítica clássica e renascentista, o romance se torna uma opção de lazer não somente às mulheres da classe alta e média, mas uma possibilidade de lazer à classe baixa e pouco estudada, como aponta a citação a seguir:

O fato de a literatura do século XVIII se dirigir a um público mais amplo deve ter diminuído a relativa importância daqueles leitores que dispunham de instrução e tempo ocioso suficientes para se interessar, profissional ou semiprofissionalmente, pelas letras clássicas e modernas; e em contrapartida deve ter aumentado a importância relativa daqueles que desejavam uma forma mais fácil de entretenimento literário, ainda que gozasse de menor prestígio entre os intelectuais. (WATT, 2010, p. 51)

Assim, de meados até o final do século XVIII, houve um avanço nas áreas de produção da imprensa e da pirataria buscando a lucratividade no ramo literário. O romance, por fornecer um caminho mais curto quanto às traduções e questões interpretativas – e por ter um público fiel de “leitoras” –, teve uma intensificação produtiva, ganhando, assim, pouco a pouco seu espaço entre os críticos literários, que tiveram que reconhecer e investigar diversas figuras que se despuseram a romper com os enredos e com a própria cultura – dentre essas, destaquemos Jane Austen, apontando aqui um breve comentário de Ian Watt:

Austen conseguiu conjugar numa unidade harmoniosa as vantagens do realismo de apresentação e as do realismo de avaliação, das abordagens interior e exterior da personagem; seus romances têm autenticidade sem dispersão nem artifícios, sensatos comentários sociais sem necessidade de um ensaísta loquaz e uma percepção da ordem social que não é conquistada às custas da individualidade e da autonomia das personagens. Os romances de Jane Austen constituem também o clímax de muitos outros aspectos do gênero no século XVIII. (WATT, 2010, p. 318)

Nesse ensejo, é interessante observar que, segundo as colocações de Watt sobre Defoe e Richardson até aqui, os escritores desencadearam uma série de possibilidades por meio do romance, dentre essas a possibilidade de uma mulher ser escritora em pleno século XVIII. Austen, nesse sentido, continua as discussões sociais abordadas pelos autores, dentre elas aquelas concernentes aos problemas sociais e morais levantados pelo individualismo econômico, bem como os esforços da classe média para melhorar de condição. Destaca-se, ainda, por discutir o papel adequado da mulher em tal circunstância, bem como problematizar questões sobre o casamento.

Evidentemente, podemos concluir, a partir do que Ian Watt nos apresentou até aqui sobre Defoe e Richardson que eles

[...] não romperam com os critérios literários clássicos apenas no estilo da prosa, mas em quase todos os aspectos de sua visão de mundo e das técnicas pelas quais a transmitiram. Quanto a isso também são a expressão das profundas mudanças no contexto social da literatura – mudanças que abalaram ainda mais o prestígio dos padrões críticos instituídos. (WATT, 2010, p. 61)

É importante apontar, também, que na construção narrativa do romance, o narrador possui papel importante, e teve, ainda, sua figura transformada em diferentes períodos. Edwin Muir (1928) aponta que

no século XVIII, o romance ainda não se havia livrado das peias da estória centrada numa única figura que sempre deveria estar presente, e embora naquela época a caracterização fosse considerada o principal, o narrador permanecia no centro do palco. Talvez ele duvidasse que seus personagens fossem capazes de reter o interesse do leitor e sentisse que era necessária uma estória excitante, contendo aventuras. Em todo caso, era preciso manter em movimento um conto centralizado num herói e, ao mesmo tempo, fornecer um pretexto para que diversos personagens aparecessem. (MUIR, 1928, p. 13)

Essa importância que recai sobre a figura do narrador perdurou nos séculos XVIII e XIX. No século XX, em meados dos anos 30, passa a se questionar esse protagonismo do narrador em relação ao texto, o que muda drasticamente a estrutura e composição do gênero. Quanto a isso, a essa composição, cabe-nos mencionar que Muir, por volta da década de 20, faz a tentativa de categorizar os tipos de romance. Poderíamos nos estender e adentrarmos a extensa tarefa de apontar e explicar cada tipo textual do gênero. Porém, podemos encurtar esse caminho e irmos direto ao que nos convém, que são os aspectos referentes ao objeto em questão. Nesse

sentido, destaquemos aqui o que Muir chama de “romance dramático”, ou “romance de drama”, esse que também está próximo ao que o nosso objeto de pesquisa propõe em alguns pontos.

A obra em questão, *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), de Cida Rodrigues, objeto da presente pesquisa, não tem por objetivo incentivar essa classificação textual, muito pelo contrário, ela propõe um “além de” – das estruturas, das formas, dos jargões, do padrão – e podemos especular que o motivo de se utilizar da forma do romance enfatiza ainda mais essa noção. Embora não haja a necessidade essencial de classificar a obra analisada, muito mais por questões acadêmicas, partimos da hipótese que ela se aproxima em alguns momentos daquilo que Muir nos aponta como “romance de drama”. Cabe, ainda, lembrar que a obra de Cida Rodrigues se constitui a partir de um conglomerado de textos, cada um apresentando-se de maneira singular, inclusive quanto à forma, porém sempre em diálogo. Assim, a noção de “romance de drama”, que utilizaremos aqui, seria a partir de um olhar “macro”; um afastamento necessário para que possamos entender e nortear os passos que daremos nesse labirinto onde há muito o que observar, e ainda assim, sob esse olhar, perceber que a teoria de Muir não abarca por completo as diversas manifestações ocorridas na forma da construção narrativa que ocorrem no texto. Prosseguindo, então, Edwin Muir considera que neste tipo de narrativa tanto o enredo quanto as personagens possuem seu campo semântico, seu espaço interpretativo, expandido, estando um interligado ao outro, em íntima e total relação, como aponta a citação a seguir:

Nesta divisão, [do romance dramático] desaparece o hiato entre personagens e enredo. Os personagens não são parte da maquinaria do enredo, nem é o enredo apenas uma rude moldura em volta dos personagens. Pelo contrário, ambos são inseparavelmente entrelaçados entre si. As qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim. [...] Não há moldura externa, nem enredo mecânico apenas; tudo é personagem e tudo é, ao mesmo tempo, ação. (MUIR, 1928, p. 21, 22).

Assim, entende-se que espaço e personagem, ou intriga e personagem, estão intrinsecamente em construção, um constituindo ao outro. Desse ponto de vista, se no romance de personagem há o contraste entre a aparência e a essência – como essas personagens se apresentam à sociedade e como elas realmente são –, no romance dramático veremos que tanto a aparência como a realidade são idênticas; que a personagem é ação e essa ação é, também, personagem. A personagem é a objetificação desse espaço narrativo, assim como o espaço narrativo pode ser, também, configurado a partir desse conflito existencial da personagem, como acontece em alguns momentos na obra em questão.

No que se refere ao romance, o que pode ser colocado em evidência seriam as variadas formas de alterações temáticas e formais que o romance vem sofrendo na tentativa de representar o contemporâneo. Tal debate principia nas primeiras décadas do século XX, quando Theodor Adorno (1983) já chamava atenção para a crise e o paradoxo em que o gênero romanesco se defrontava, sobretudo, aquele de exigir narração num tempo em que a arte de narrar se tornava inviável, e a forma realista de representação, tida como ponto sugestivo do real, sempre reproduzida por um sujeito autóctone começa a entrar em colapso. Nas palavras de Adorno,

[...] é só o fato de informação e ciência terem confiscado tudo o que é positivo, apreensível – incluindo a facticidade do mundo – que força o romance a romper com isso e a entregar-se à representação de essência e distorção, mas também a circunstância de que, quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser. Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar. (ADORNO, 1983, p. 270)

Se as reflexões de Adorno já se ocupavam da denúncia e do caráter ilusório da representação mimética, tais debates encontrarão novos desdobramentos a partir da segunda metade do século XX em diante, quando o mimético sofrerá o influxo dos *mass medias* e culminará na proliferação de materiais disseminados pelo mundo do hiperespetáculo, fazendo com que o romance adquirisse novos contornos simbólicos ao absorver variadas modalidades discursivas.

Considerando, então, o que já apontamos por Muir sobre o “romance dramático”, e as diversas mudanças existentes desde meados do século XX, como mostrado anteriormente sobre os apontamentos de Adorno, percebemos que por mais que muitos aspectos da obra se relacionem com o que expomos sobre o romance dramático, isso ainda não é capaz de dar conta da complexidade estrutural e narrativa em que a obra é orquestrada. Na tentativa de se entender um pouco mais sobre essas manifestações híbridas e ecléticas existentes na narrativa contemporânea, recorreremos à Florencia Garramuño e seus apontamentos na obra *Frutos Estranhos (2014)*. A professora e crítica de arte aponta que não somente a literatura, mas as diversidades artísticas de maneira geral, tomaram alguns rumos no contemporâneo, de forma a quebrar as zonas setoriais que delimitavam os gêneros e estilos, imagens e objetos que compõem a arte em sua amplitude. Soam, nesse sentido, e segundo a autora, como

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-

se. Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. (GARRAMUÑO, 2014, p. 12)

Nesse sentido, percebemos que a obra de Cida Rodrigues pode ser equiparada a esse fruto estranho do contemporâneo que insiste em não ser categorizado e definido: ampara-se e se configura muito mais como um campo de batalha onde gêneros, letras, imagens e vozes disputam um espaço, o que impede uma definição clara e objetiva de conceituação e categorização artística. Assim, levando em conta diversos acontecimentos históricos nas últimas décadas e também o que apontamos sobre Adorno e a proliferação de diversos materiais a partir do *mass media*, destacamos Garramuño a partir de sua afirmação que a arte no contemporâneo estaria aliada a essa subjetividade do fazer artístico, expondo a autonomia sobre a forma sem que essa tenha uma especificidade categórica ou formal, sempre em busca de aliar a arte o mais próximo possível dos acontecimentos existentes no cotidiano. Nisso surge, então, o que a autora chama de “arte multimídia”, ou propriamente de “arte inespecífica” (p. 16). Sobre isso, Garramuño aponta que

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. E é importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea [...]. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte específica. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15, 16)

Nesse sentido, a obra de Cida Rodrigues pode ser entendida como esse tipo de “arte inespecífica” a partir do ponto de que não há uma busca de se enquadrar em estilos e gêneros. Desliza entre um e outro a fim de representar a sombra da realidade, vivida no cotidiano da personagem central. Assim como na estrutura, a forma narrativa também pode ser entendida como esse tipo de “arte inespecífica”, que também é uma característica das narrativas do pós-moderno, que coloca em xeque o narrador e sua forma de narração.

No entanto, antes mesmo desse período, tanto a figura das personagens, como a do narrador, tomaram novas formas na representação narrativa. Ambos serão difundidos um ao outro, ao ponto que o narrador deixa o posto de tudo saber, tudo observar e ter de narrar sobre ele mesmo. Ao narrar sobre as personagens, o narrador tinha controle sobre tudo o que acontecia em sua narrativa, o que cada personagem fazia, em que elas pensariam, onde estariam e como viam o mundo. Na narrativa contemporânea, por sua vez, esse narrador é obrigado a contar sobre si e, por muitas vezes, o caos e a dúvida fazem parte do enredo, afinal, não há mais espaço

para heróis na narrativa contemporânea, há apenas a frustração de se tentar narrar em um tempo em que tudo é transitório, é duvidoso, instantâneo e, acima de tudo, é fragmentado. Sobre esse desaparecimento do narrador, ou sobre essa imagem de um narrador suspeito, é possível mencionarmos o que Regina Dalcastagnè, na obra *entre fronteiras e cercado de armadilhas* (2005), aponta:

O espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso. Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer “desaparecer” o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista [...]. Quando muito, é possível escamoteá-lo, dissimulando, ao mesmo tempo, seus inúmeros desdobramentos. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15)

Dessa forma, podemos perceber que, em relação ao narrador tradicional, aqui, com esse narrador contemporâneo, há espaços para questionamentos e há sempre um ponto de vista para se comprometer. Assim, ao tentar “negar” a presença do narrador, isso implica não uma diminuição de sua legitimidade, mas a concretização de um objetivo final que era o de conferir mais verdade ao se que narra. Dalcastagnè aponta-nos, ainda que, para que esse narrador fosse também essa personagem, teve que percorrer um caminho de perdas: seus ancestrais; sua casa cuidadosamente construída; seus títulos e propriedades; suas roupas; seu corpo; seu rosto; e sobre tudo, sua personalidade que era só sua e, por vezes, até seu próprio nome. A autora continua, ainda, dizendo que

[...] se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez elas tenham ganho um bem mais preciso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de se terem transformado no “ponto de onde se vê”, permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16, 17)

Há, então, nessa proposta de romance que o contemporâneo nos apresenta, a construção de uma narrativa como símbolo de campo de batalha, lugar esse em que será travada uma disputa, desde o direito de se contar a própria história até a possibilidade de mostrar outras versões desse mundo. Nesse processo, o veredito não vem das mãos daquele que narra, mas daquele que lê, a partir, é claro, dos dados fornecidos pela narrativa. O leitor se faz juiz para que, em meio aos devaneios explicitados por esse narrador-personagem, uma decisão, uma posição, seja tomada. Assim, ao se relacionar intimamente com o texto, o leitor, ao tomar uma decisão que deveria ser do narrador, torna-se, também, personagem desse sistema, seja tomando

as dores daquele que narra, seja punindo-o em suas injúrias. Em um caso ou outro, o que nos resta, como leitores, é manter a atenção, pois, como já disse Dalcastagnè: “[...] um narrador suspeito exige um leitor comprometido” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14).

2. Indivíduo e linguagem: análise do objeto

“Quando me canso da síntese e as luzes se apagam, sou analítico. O preto se espalha no branco feito manchas transbordantes de tempestades.”

Cida Rodrigues

O que dizer de uma obra que insiste em não ser classificada como gênero; que insiste em ser apenas o “risco”⁹, o “traço”¹⁰? O que fazer quanto a um indivíduo que narra, perdido num caos interno, dividido e enlouquecido em uma multidão de vozes em que não se sabe ao certo se vêm de dentro para fora, ou de fora para dentro? Como explica-lo? Como entende-lo? O que decidir quando, sob a mesa, se está a escolha de comprometer-se com a obra a tal ponto de tomar a decisão por esse indivíduo, em assemelhar-se com ele, ou abandoná-lo e acreditar que tudo é loucura, bobagem e perda de tempo? Essas são questões que tal obra desperta em quem a lê; que nos leva a um estado não só de dúvida em relação ao texto, mas de dúvida de nós mesmo. Um texto incômodo, distante daquele modelo textual burocrático, que nos desafia a, junto a esse narrador, embarcar em uma viagem para dentro dele e de nós mesmos; para dentro dessa fragmentação que ultrapassa a simples interpretação das linhas textuais. Ei-lo aqui, um texto que está longe da leitura superficial e desatenta: exige rigor, atenção e entrega. Seu nome? *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das luzes* (2001), de Cida Rodrigues, e creio que, ao findá-lo, serão perceptíveis tais “cicatrizes”.

Compete-nos, aqui, frente a esse desafio que é a obra, a tentativa de entendê-la, ainda que errando, mas de mãos dadas a esse narrador. Não que ela implique uma verdade absoluta, muito menos que tenha razão em tudo o que diz, mas por mostrar-nos um narrador que é falho, inseguro e um sujeito que está longe de ser chamado de herói, como nós. Creio que essa seja uma das formas que nos aproxima dessa narrativa, principalmente para aqueles que, como esse narrador, insiste em “riscar” em um tempo que tudo é transitório, passageiro e instantâneo. Um tempo em que toda informação é desinformação; todo modelo é desintegrado em um piscar de olhos, e outros são tomados a postos. É cabível informar que, ao que diz respeito à análise que aqui será feita, abordaremos aquilo que diz respeito à estética/linguagem literária e ao indivíduo e espaço.

A partir dos apontamentos que aqui faremos, poder-se-á observar a obra de Cida Rodrigues como um elemento do contemporâneo, propondo discussões e formas de se pensar

⁹ Esse termo é usado na obra próximo ao que pode ser interpretado como “escrita”, ou “ato de escrever”. A noção do termo será discutida no tópico seguinte.

¹⁰ Termo usado por Jacques Derrida como uma sugestão ao que é interpretado por “signo”, que será posteriormente discutido no texto.

sobre aquilo que é colocado como padrão a ser seguido, aquilo que limita as formas de se pensar o fazer arte nos dias atuais. Nesse sentido, ao atentar-nos à linguagem/estética da obra poderemos alcançar, no primeiro tópico, o conhecimento de que a obra não obedece a padrões na sua construção como objeto artístico. Desse modo, faremos a tentativa de analisar a obra levando-se em consideração a proposta de cada tópico, seja sobre a linguagem/estética literária ou sobre os indivíduos e narrador. Cabe lembrar que, no primeiro tópico, não daremos ênfase à voz narrativa nem às personagens, que estão presentes na obra, o que talvez possa significar uma leve ruptura na parte interpretativa, visto que ambos estão intimamente relacionados. No entanto, é necessário que façamos esse percurso de primeiro entender a forma estética e interpretativa a qual a obra é construída para que possamos, posteriormente, entender a relação dos indivíduos que narram tanto com seu espaço narrativo como, também, com a estrutura a qual ali discutiremos. Em alguns momentos, no primeiro tópico, será impossível não trazer discussões sobre o indivíduo que narra, visto que ambos estão intimamente ligados. Nesses casos, de maneira esporádica, traremos a discussão sobre quem narra – caso que deveria ser do segundo tópico de discussão – para que as discussões que serão levantadas possam ser melhor desenvolvidas no primeiro tópico. O aprofundamento na análise em relação aos indivíduos, principalmente aquele que narra, será feito no segundo tópico.

Cabe dizer, aqui, que tal texto abre margens para diferentes interpretações e pontos de vista, o que reafirma que os apontamentos que faremos não estão em supra ao campo interpretativo: é apenas o ponto de vista de alguém que se identificou e se entregou a tal obra, ao ponto de querer entender os “riscos” que ela propõe.

2.1. Teatro das sombras: estética/linguagem literária

A obra *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* (2001), de Cida Rodrigues, é um romance que apresenta uma interação entre textos variados, gêneros diversos e linguagens díspares – poemas, narração e materiais retirados da cultura do hiperespetáculo, configurando, assim, uma confluência híbrida de gêneros discursivos articulados num conjunto fragmentário. Esses fragmentos alternam recursos inerentes aos campos da poesia e da prosa, combinados com elementos gráficos e visuais, apropriados por meio da utilização de uma escritura que encerra e se locomove por diferentes gêneros e estilos, tendo como ponto de partida a metafórica “viagem” empreendida pela consciência narradora em uma série de “Instantes”, na qual cada Instante articula um capítulo que, por sua vez, busca dar conta da fragmentação a que o narrador tem acesso. Dessa forma, a obra se afasta dos gêneros tradicionais, constituindo-se como um

texto multifacetado e como uma miscelânea de elementos. A obra é constituída por sete Instantes e um total de vinte e três textos. As histórias narrativas que irão construir a obra, como uma espécie de palco narrativo, ou o próprio teatro, possuem certas conexões – as quais apontaremos – umas com as outras, expondo a preocupação que a personagem, e algumas das vozes que narram o texto, tem pelo tempo em que vive, em uma tentativa de interpretá-lo por meio da escrita, bem como a problematização tanto das questões identitárias como o “fazer arte” no contemporâneo.

A imagem, a seguir, mostra a estruturação e divisão dos capítulos na obra, os quais são tidos por “*Instante*”, como já foi mencionado. A imagem tem por objetivo informar não somente como a obra está organizada, mas também como nossa análise aqui se dará.. Assim, segue a imagem do Índice da obra:

FIGURA I: Índice da obra

Instante 1	
O Teatro das Sombras.....	11
Idéias Fixas.....	16
A Dança das Folhas.....	19
O Deslizar das Sombras.....	24
A Lua.....	28
O Araguaia.....	31
A Vertigem.....	33
Instante 2	
Novo Dia.....	39
O Risco.....	43
O Emaranhar das Letras.....	46
O Espelho.....	49
A Casa Mora na Infância.....	52
Instante 3	
A Espera.....	57
Estigmatismo.....	65
(Re)Encontro.....	68
Desejo.....	71
Instante 4	
A Metamorfose.....	81
Tecendo o Círculo.....	84
Vermelho Poço Negro.....	87
Instante 5	
Crepúsculo das Luzes.....	93
Caos(Abso)luto.....	97
Instante 6	
Êxtase.....	109
Instante 7	
ou	
Cicatrizes do Risco.....	113

(RODRIGUES, 2001, p. 07)

Antes de darmos início à análise dos *Instantes* que compõem a obra, cabe-nos, aqui, discutir sobre a noção de “riscar”, esse que é um termo constante no desenrolar da narrativa. Nesse enlace, a noção de “riscar” atravessa toda a obra da autora e refere-se à labuta do indivíduo que, em dado tempo que aqui chamamos de “contemporâneo”, procura representar sua atualidade utilizando-se do recurso da escrita. O “riscar” é, então, o arriscado e doloroso ato da escrita, pois implica ali uma profunda consciência da fragmentação do mundo em nosso tempo, a qual se projeta no enredo, buscando dar conta desse “teatro de sombras” encenado cotidianamente. É importante enfatizar que esse é um dos significados que pode ser associado ao termo pelo fato de a cada monólogo, a cada discurso, em dadas situações narrativas, esse termo assumir outras formas e, conseqüentemente, sentidos, sendo comparado a sofrimento –

daquilo que se “risca” e causa dor –, à linha – como na ideia de linhas de texto ou até mesmo a “linha da vida” –dentre outros. O ponto chave aqui é saber que estamos lidando com uma obra que não se prende a significados fixos, seja na estrutura textual, na construção de versos ou até mesmo nas próprias palavras utilizadas pelas vozes narradoras.

Sobre esse processo, podemos comparar o que Ferdinand Saussure (2006) e Jacques Derrida (1973) apontam para o ato da significação. Ferdinand Saussure – um filósofo e linguista, cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística enquanto ciência autônoma –, ao estudar a língua, define a palavra como “signo” linguístico (SAUSSURE, 2006), capaz de ligar o nome à coisa, o objeto ao seu referente, havendo dessa maneira uma sistematização da língua, gerando um *locus* enunciativo entre signo, significado e significante. Nessa lógica sistemática, a palavra se estatiza em sua significação, isolando a lógica interpretativa do próprio indivíduo, inibindo sua autonomia no ato da significação que é acompanhada com suas experiências sociais e ligações cognitivas: ou o indivíduo conhece o signo e o interpreta, ou cria-se uma zona de marginalização do ato da linguagem e significação, nascendo assim uma elitização por meio do signo. Por exemplo, o signo 20 (vinte). O mesmo número é pronunciado na língua portuguesa como /vĩtə/ em Lisboa, /bĩt/ no Porto e /vĩtʃi/ no Rio de Janeiro. Por mais mudanças que aconteçam no ato da pronúncia da palavra, não se pode dizer em português /sĩtə/ (sinte) ou /kĩtə/ (kinte) e esperar que entendam “20”. Isso quer dizer que o signo esboçado por Saussure possui um significado que é estatizado em si, ou é vinte, ou não é nada. Não permite mudanças.

Sobre isso, Jacques Derrida (1973) questiona a teoria estatizada e fixa proposta por Ferdinand Saussure, que postula que o signo é uma “coisa” ou um “conceito”. Derrida tratará o mesmo por “traço”, afirmando que qualquer signo carrega não apenas o traço do que ele substituiu, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, a sua diferença. Para o autor, o signo se caracteriza como algo muito mais flexível, detentor de um campo muito mais amplo de sentidos, pois precisa de suplementos para que haja, ou não, sua significação, a qual nunca se completa, carregando consigo todos os

[...] significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isso equivale, com todo o rigor a destruir o conceito de ‘signo’ e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse transbordamento sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites. (DERRIDA, 1973, p. 8)

Dessa forma, o autor não define uma identidade formada e unívoca ao que Saussure chama de signo, mas define-o por traço pelo fato de que a “identidade própria do significado se esconde incessantemente e está sempre em movimento” (DERRIDA, 1973, p. 49). Assim, o número 20, anteriormente discutido, pode ter infinitas e distintas maneiras de significação além

daquela admitida pela ordenação numérica, o que sugere uma maior autonomia àquele que interpreta tal “traço”. A partir dessa abertura promovida por Derrida, podemos especular, então, que Cida Rodrigues irá insistir em decolonizar a mente de seu leitor às estatizadas formas de significação que são associadas a determinadas palavras, fazendo com que o campo semântico interpretativo de seu texto se amplie a cada página. Esse acaba sendo um processo recorrente no desenrolar da narrativa, o que exige do leitor certa atenção para fazer as associações necessárias segundo suas próprias experiências cognitivas e relacioná-las à proposta de discussão levantada pelo narrador em cada texto.

Para sintetizar o que foi apresentado até então, podemos observar o último texto do *Instante 7 ou Cicatrizes do Risco*, a seguir:

Figura II: *Instante 7 ou Cicatrizes do Risco*



Fonte: (RODRIGUES, 2001, p. 113).

A imagem acima, à primeira vista, pode parecer nada significar. Um emaranhado de letras e palavras que se aglutinam sem uma linearidade ou sentido. Está aí um texto que nos desafia a sair da zona de conforto e esperar mais que meras respostas prontas do narrador. Aqui parece não haver ordem, com uma organização, aparentemente, aleatória. Aqui parece ser o nada, mas também é o tudo. Podemos dizer que toda a síntese da obra é resumida nesse último texto, afinal o texto só constrói sentidos se houver alguém que o interprete, que o signifique. Essa caminhada, até esse ponto da obra, foi feita ao lado de diversas personagens e narradores, confusos e perdidos, porém sensíveis. São personagens que, em sua maioria, nem sequer tiveram a questão de se auto identificar para o leitor. Porém, cá estamos, frente a um texto que exige que usemos tudo o que essas personagens nos ensinaram sobre o ato da significação e a importância que esse significar, de forma subjetiva, tem nesse contemporâneo que vivenciamos.

É possível que a intenção do texto aqui seja exatamente essa, de fazer com que o leitor reúna todas as experiências que ganhou no caminhar pela obra, desde a primeira folha até a qual nos encontramos: a ponta do penhasco, ou essa pirâmide invertida em que o texto se mostra.

Antes de abordarmos as significativas palavras, incluindo aí aquelas que se formam a partir da junção de outras, é interessante mencionar que a comparação, aqui feita, desse último texto a um penhasco leva-nos, contudo, a um paradoxo. O texto aparenta-se muito mais a um funil; o penhasco, entre as várias formas que assume na natureza, pode assumir a forma de um cone. Todavia, a paridade aqui é um tanto mais profunda que esse simples olhar estrutural das figuras. Para se chegar à ponta do penhasco ou, como também apontamos, da pirâmide, o alpinista, ou o aventureiro, tem que passar por diversos desafios. É o terreno íngreme e, talvez, desconhecido; é o desafio individual e subjetivo, acompanhado pela vontade de alcançar certa glória e honra que o espera ao final do percurso; é o isolar-se do mundo a fim de viver uma aventura que depende somente de si e de sua persistência em continuar. E no topo está a experiência e a oportunidade de se olhar para o trajeto e observar tudo de cima, do alto, do macro: ali onde tudo parece fazer/ter feito sentido. Enfim, isso não é somente o penhasco ou a pirâmide: isso é o romance. Eis aí a semelhança. No entanto, algo nessa questão ainda precisa ser questionada: se o texto é o penhasco ou a pirâmide, por que estaria a ponta de um para cima, e a do outro para baixo? A partir desse olhar, podemos dizer que isso se deve ao fato de que o percurso no qual a obra nos leva, aqui, não tem por objetivo ir na direção mais alta – e observar tudo do macro –, mas na mais profunda – atentando-se a um olhar micro, analítico e criterioso. A viagem aqui, o percurso em si, é rumo ao interior, não somente das personagens, muito menos dos narradores, mas de quem faz o percurso: o leitor. Ainda que o texto fosse organizado na figura de uma pirâmide em pé, ou de um penhasco no formato de um cone, a única possibilidade de retorno para a personagem que faz esse percurso é a de um mergulho em direção ao abismo. Como veremos, sua memória é limitada, suas ligações são superficiais e seu trajeto é instável. Nesse sentido, chegar ao cume desse penhasco, ou dessa pirâmide, que a obra nos propõe, exige coragem e decisão para dar um salto rumo a si mesmo. Propõe, ainda, observar além daqueles rótulos e significados aplicados por outrem, à forma, ao texto, às palavras. É entender-se a partir de seus próprios significados e experiências para que, a partir disso, se possa entender, com outros olhos, o mundo ao redor.

Poderíamos aproximar, ainda, o formato do texto a uma supressão no ato narrativo da personagem-narrador. O texto, na parte superior, possui mais palavras, ao ponto que desce de forma decrescente, levando-nos a observar, ao final, apenas uma marca do sangue. Nesse sentido, o texto nos causa uma sensação que no tempo em que essa personagem vive, no contemporâneo dela, as palavras parecem lhe faltar, necessitando, dessa maneira, de novas

formas de significação para o que lhe vem à mente, à alma. Essa seria uma forma de interpretação observando o texto de cima para baixo. Porém, se invertermos a forma de interpretar o texto, olhando de baixo para cima, pode ser observado que a partir da marca de sangue surgem, especificamente explodem, inúmeras e conglomeradas palavras, que são decorrentes desse contemporâneo da personagem. Assim, podemos interpretar que a partir da “dor do risco” – frase recorrente durante a narrativa – é que se pode alcançar a denúncia, a voz, o espaço, num tempo que se projeta cada vez mais veloz e instável.

É notável, então, observar que o próprio texto, da citação anterior, possui palavras que enfatizam esse trajeto, expressando tanto a ideia dolorosa do narrador em interpretar seu tempo, tendo de se fragmentar e se utilizar dos signos/traços que a língua oferece, quanto do leitor, que precisa também fazer esse percurso junto com o narrador, na tentativa de entendê-lo em seu caos. Dessa aglutinação de palavras formam-se algumas praticamente indecifráveis, e outras como “sangue”, “ratoeira”, “rapidez de giro”, “mercadoria”, “morte”, “ação de terror”, “internações”, “segurança”, “franquia”, “AIDS”, “gado”, “epidemia”, “depressão”, “faturamento”, “nuclear”, “dinheiro”, “roubo”, “privatização”, “negro”, “amarelo”, “branco”, “consumo”, “fome”, “explosão”, “poeira de concreto”, “inadimplência”, “miséria”, “f(r)aturamento”, “balança comercial”, “álcool”, “droga”, “global”, “linguagem”, “câmara” e “risco”. Essas são algumas das palavras carregadas de história que podemos decifrar neste emaranhado de letras e palavras. É certo que o texto, mesmo não tendo uma ordenação nas palavras que o compõem, constrói sentidos e carrega denúncias desse narrador que, em conflito interno e externo, tenta falar sobre sua atualidade. É importante lembrar, ainda, que essa denúncia é feita, também, durante o desenrolar da obra, a cada texto. Esse texto final é representado como a sintetização de tudo que fora discutido nos textos anteriores, aglutinando palavras-chave que nos remetem a diferentes situações encontradas durante a narrativa na obra e que serão aqui abordadas.

A capa

A estética da obra de Cida Rodrigues pode ser interpretada, e bem apresentada, desde a capa do livro, como mostra a imagem a seguir.

FIGURA III: Capa da obra



(RODRIGUES, 2001)

Nessa figura acima observa-se uma sobreposição de imagens que expressam, de certa maneira, a síntese da forma romanesca pela qual a presente obra é construída e organizada. De um plano macro, é possível observar o mar, em sua amplitude, acompanhado do nascer do Sol¹¹. Ao centro da figura, é possível observar uma espécie de ruptura desse “espaço natural” que dá lugar a um outro plano na qual, mais ao centro ainda, pode ser visualizada uma metrópole. Poderíamos nos arriscar a dizer que a obra, nesse ponto, convida seu leitor a sair do plano em que se encontra e ir em direção a um outro em que o caos, o barulho, a cidade, o plural são o centro, ideias essas que fortaleceremos na análise que faremos a seguir. Dentre os elementos presentes na figura, podemos destacar três: o mar, calmo; o Sol, que nasce; e a cidade, com seus grandes “arranha-céus”.

O mar é um dos elementos que possui papel importante na literatura, principalmente no Renascimento – este que teve seu ápice no século XVI –, onde as narrativas quase sempre tinham o mar como uma personagem nas aventuras que ali eram apresentadas. De um posicionamento simbólico, a figura do mar estaria associada a um estado de transformação, de nascimento ou de morte. Nesse sentido, frequentemente “representa a fonte da vida, mas também é inevitável que conduza à morte ou ao submundo” (AIREY & O’CONNELL, 2010, p. 196), como encontramos no *Almanaque Ilustrado de Símbolos*. acerca da simbologia desse elemento. Na história, se observarmos com atenção, o mar foi o meio para que o “Modernismo” viesse à tona, acontecimento esse que se deu principalmente por conta do grande desenvolvimento naval, o que nos leva a afirmar que o mar, dentre outros elementos e acontecimentos, levou o mundo da Idade-Média para a Moderna, especialmente pelo contato de grande impacto que ocorreu entre os vários povos, o qual se deu durante as chamadas grandes

¹¹ Interpretamos como nascer, e não como pôr-do-sol, pelo fato do primeiro texto estar relacionado com o nascer do Sol, e de seus raios que criarão o “Teatro das Sombras”, a qual discutiremos posteriormente.

navegações. Os místicos, por sua vez, colocam o mar como o mundo e o coração dos homens, e ainda como a sede das paixões humanas, um lugar para descobertas. Nele, alguns se afogam, e outros o cruzam¹². Enfim, dentre os olhares aqui apresentados, poderíamos afirmar que o mar seria uma representação de um estado de transformação, um lugar para possíveis descobertas que podem levar à vida ou à morte.

O Sol é um elemento antigo e complexo, presente em diversas culturas, religiões e rituais. Muitos mitos, por exemplo, têm o Sol como elemento central da criação e da vida humana. Ele também está “[...] ligado à individualidade, ao desejo, ao ego e à personalidade; no nível mais alto, lutando pela integração psíquica ou iluminação e no nível inferior cedendo à egomania, ao orgulho excessivo e ao autoritarismo” (AIREY & O’CONNELL, 2010, p. 119) como aponta o *Almanaque Ilustrado de Símbolos*. Por certo é possível apontarmos significados como luz, vitalidade, ressurreição, poder, força, realeza, individualidade e tantos outros como representação para o Sol, porém cabe aqui observar que a figura da capa, apresentada anteriormente, não nos mostra o Sol por completo, ou de maneira nítida, apenas os seus raios espelhados por entre as nuvens e a água, fazendo jus ao nome “crepúsculo” que compõe o título da obra. Ainda assim, poderíamos afirmar que a figura do “Sol” aqui, ou de seus raios, estaria próximo ao de clareza, ou de renascimento. Na imagem da capa ele seria o centro, a atenção principal, se não fosse pela imagem desse outro plano, sombrio, duvidoso e profundo que tem a cidade por centro, a qual se sobrepõe à figura do Sol, fazendo-nos interpretá-lo não pelo “real”, mas pela representação realizada pelos seus raios. Se olharmos por uma outra perspectiva, poderíamos colocar, ainda, o Sol e o mar como uma representação da própria natureza, do natural, em contraste violento com o artificial, destacado pela imagem da cidade – metrópole – mais ao centro.

Por fim, esse último elemento, a cidade, nos leva a pensar em vários significados possíveis, ainda mais levando em conta que a cidade, na obra objeto da presente pesquisa, possui, também, um papel importante para a compreensão tanto do espaço, quanto dos indivíduos, assim como das identidades. O *Dicionário de Símbolos*, de Herder Lexikon, informa que a cidade, por proteger e abrigar seus cidadãos pode ser vista como uma mãe protegendo seus filhos. Assim “[...] ela era frequentemente personificada como uma deusa-mãe, quase sempre com uma coroa de muros sobre a cabeça.” (LEXIKON, 2015, p. 56). Nesse sentido, por ser uma mãe, nos dá a possibilidade de entendê-la, também, como um lugar em que se formam diversos indivíduos e identidades, um ventre para o nascimento de novas vidas, fato que ganhará mais sentido nas abordagens que faremos durante a pesquisa. A cidade, na

¹² Ver mais em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/mar/>>

literatura contemporânea, pode ser entendida como um espaço no qual fato e imaginação estarão em plena sintonia. As narrativas do contemporâneo elegem a cidade pela sua concentração de possibilidades, sua polifonia, suas significações e ressignificações, pelas mesclas de estilo e pluralidades existentes a cada rua, beco e esquina. A cidade na literatura, então, ultrapassa os limites do ficcional, abrangendo, também, tentativas de representação do real. Ela age como um espelhamento de referente espacial, com uma possível reflexão. Para alguns, como Charles Baudelaire, por exemplo, a cidade moderna é tida por musa: um lugar que “em cada canto” (BAUDELAIRE, 1996, p. 295) é possível achar poesia; o centro da inspiração para as reflexões que se darão a partir das grandes mudanças por que passou o espaço urbano, especialmente na segunda metade do século XIX. Baudelaire, como poeta, tinha à frente de suas observações sempre a apreciação da cidade e o “desposar a multidão” (BAUDELAIRE, 1996, p. 22). Nesse viés, podemos destacar, então, que Baudelaire aponta para essa nova concepção da dicotomia moderna, afirmando, através de seus poemas, que a modernidade legou a possibilidade de transformar em poético tudo aquilo que achamos artificial, feio e grotesco. “Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, (...)” (BENJAMIN, 1989, p. 78) serão, também, objeto de apreciação para esse ser que perambula sem rumo pelas ruas da cidade moderna.

Através dos apontamentos levantados, podemos afirmar que a capa do livro age não só como um convite incisivo ao leitor, mas também como uma advertência. Um convite que levará não somente a essa leitura perturbadora, que causa estranhamento, mas um convite também de demarcação espacial, não da cidade em si, mas desse contemporâneo, dessa forma transgressiva de se observar o “real”. A entender que as transformações que aconteceram na cidade repercutiram, de igual modo, nos indivíduos que nela se inserem, ou, como pensava Baudelaire, no indivíduo das multidões. Age, ainda, como uma proposta de observação desse belo que é transitório – representado pelas frequentes e constantes mudanças na cidade, como uma proposta moderna – e não somente de um belo absoluto – representado pela figura da natureza, que estaria ligada à tradição, ao modelo e ao formal, embora também esteja em constante transformação, como demonstram vulcões e terremotos. Desse modo, poderíamos concluir, que a capa da obra convida seu leitor a esse espaço polifônico, plural e dissonante por meio desse rompimento transgressivo do natural, propondo-se a observar tanto a cidade, multifacetada, em que as contradições são todas mais evidentes, quanto os indivíduos que nela habitam.

Instante 1

O *Instante 1* é composto por sete textos, sendo eles *O Teatro das Sombras*, *Idéias Fixas*, *A Dança das Folhas*, *O Deslizar das Sombras*, *A Lua*, *O Araguaia* e *A Vertigem*. Podemos

destacar que cada *Instante* que compõe um capítulo da obra, pode ser interpretado como um momento do dia da personagem, ou como o lugar que relacionará acontecimentos específicos desse indivíduo que a obra nos apresenta, que ora é narrado, ora narra o próprio texto. O *Instante I* é um desses, que representa esse primeiro dia narrativo ao qual temos acesso à personagem que se apresenta ali: um ser perturbado pela necessidade de se buscar a representação de um “real” que se transforma a todo instante; sem especificações físicas e, acima de tudo, sem nome. Nesse viés, cada texto desse primeiro *Instante* pode ser interpretado como um momento do dia dessa personagem. Desse modo, se na capa tínhamos um nascer de Sol, convidativo a adentrarmos à cidade, ao aceitá-lo, nos defrontaremos com esse espaço da personagem, um indivíduo das multidões, no meio da cidade, que está para começar o seu dia.

Amanheceu pensando fazer uma viagem. Pressentiu viver em uma enorme casa desconhecida. Sentia-se inundar por multidões desordenadas de letras e sílabas... esvoaçantes...soltas no ar. Sufocada não conseguiu viver o silêncio dos animais. Rios corriam-lhe pela face. Mãos trêmulas... Vozes, muitas vozes estranhas escondiam-se nos inúmeros espelhos de sua habitação. Prosseguir... Era preciso prosseguir... (RODRIGUES, 2001, p.11).

O título *O Teatro das Sombras* pode ser interpretado como o nascer do Sol, o intenso burburinho da cidade que acorda, com seus indivíduos multifacetados, seus espaços de convívio e seus objetos de consumo, os quais a linguagem tenta apreender. No texto o título aparece como uma linguagem metafórica a fim de representar a exibição desse real – que é o nascer do Sol – não pelas luzes de seus raios que desvendam aquilo que está encoberto pela escuridão, mas pela dança das sombras que nascem a partir desses raios, que vêm não somente por intermédio desses, mas também dos veículos que acordam a cidade adormecida. Nesse sentido, o real nesse apartamento que aparece nesse *Instante I* – as paredes, as janelas, os corpos –, onde começa a narrativa, não terão uma construção concreta, pois se modificarão à medida que tais luzes e sombras se movimentam, fragmentando os espaços aos quais esse narrador tem acesso. Podemos comparar a ideia àquela do Mito da Caverna, de Platão. O real ali não era interpretado a partir das luzes que advinham de fora da caverna, mas a partir das sombras que eram nela refletidas. Desse modo, pode-se dizer que a obra nos sugere que suas abordagens irão além daquelas da maneira descritiva de se interpretar esse real, mas se debruçará sobre a problemática existente no sensitivo – a construção de um real a partir das sensações – e da projeção psicológica destas – a construção desse real a partir dos embates individuais e subjetivos das personagens e das vozes narradoras.

Na primeira página do texto, logo de saída, pode ser observado que o texto implica a ideia de uma metanarrativa, ou próximo ao que Flora Sussekind clama de “dobradiça” (SUSSEKIND, 2002). Segundo a autora, a noção de “dobradiça” pode ser entendida como a

ficção que se dobra sobre si mesma, pondo em xeque a figura do narrador e a sua subjetividade numa construção narrativa:

[...] próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositalmente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça essa também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico [...]. (SÜSSEKIND, 2002, p.258)

Nesse sentido, então, ao analisar o texto em questão, vemos que o narrador, ao descrever o espaço e a ambientação da narrativa, dá indícios de que não somente os acontecimentos em seu plano estão acontecendo, mas também a própria concepção de elaboração da narrativa, o próprio texto, se constrói de igual modo. Especificamente neste texto, o narrador não somente informa o leitor do que acontece em sua volta, como também afirma que a própria elaboração da narrativa está sendo feita por ele. Isso se torna ainda mais nítido a partir da seguinte afirmação do narrador: “Riscos surgiam de todos os lados no asfalto: escreviam o Primeiro Ato da Peça. O Teatro das Sombras ia começar!” (RODRIGUES, 2001, p. 11). Aqui o narrador afirma que o texto a ser exposto é um teatro da vida “real” de uma personagem, reafirmando o título que, a linhas atrás, fora exposto como título para o texto. O leitor, por sua vez, entra em uma posição um tanto conflituosa, pois se vê na tentativa de entender um texto que fala de si mesmo, de sua própria construção, fazendo-o questionar até que ponto tal descrição narrativa é realista ou fruto de uma percepção alterada. Nesse posicionamento, pode-se confirmar ainda o que Sussekind aponta sobre a “dobradiça”, que causa um abismo narrativo-ensaístico, visto que, ao mesmo tempo em que os fatos estão acontecendo, a narrativa também vai sendo igualmente tecida.

A narrativa relata alguém – não se diz o nome em lugar nenhum na obra, porém sabe-se que é uma mulher – que acorda pensando em fazer uma viagem, como vimos na citação anterior. Durante o transcorrer da narrativa, percebe-se que essa viagem está relacionada ao “risco”, termo esse que anteriormente apontamos como a possibilidade de ser interpretado como o ato de escrever. Essa viagem pode ser, também, entendida como uma viagem rumo a si mesma, desafio esse que tal personagem terá que assumir para conseguir exprimir, das vozes que gritam da vasta escuridão de seu ser, as letras no papel. Com relação a esse ponto, entretanto, comentaremos mais detidamente no próximo capítulo em que teremos um olhar sobre o indivíduo, e destacaremos a personagem centro da narrativa, como cerne de nossa atenção. Quanto à personagem, multidões de “[...] vozes estranhas escondia-se nos inúmeros espelhos de sua habitação” (RODRIGUES, 2001, p. 11) e isso lhe atormentava, pois, ao tempo que buscava entender a todas, propunha-se, também, a “assumir o risco do risco”, em outras palavras, a buscar livrar-se dessas vozes transcrevendo-as no papel.

Ao tempo que a narrativa descreve o espaço e a ambientação, bem como a problemática existencial dessa personagem, a prosa dá lugar à poesia, e o narrador ao eu-lírico. A narrativa, desse modo, toma forma de um fluxo de consciência, em que esse “eu”, deslocado da consciência da personagem, assume a lírica, confrontando, confortando e instruindo essa personagem a “assumir a dor do risco”, criando dessa forma uma quebra na estrutura narrativa, como mostra o exemplo a seguir:

guardavam as marcas do risco. O dia vinha riscar rispidamente seus dias. Sofriam, sofriram... imóveis, mudas, completamente violentadas de cor, de lama, de sangue. Porém, eternamente silenciosas... “Elas” sabiam, no entanto, que apenas o risco podia revelar a vida vivendo nas sombras. Vozes, muitas vozes escapuliam do cérebro, empurrando-a para o perigo:

Assuma a dor do risco...
Misture a cor à lama, ao sangue e
Verá, inesperadamente,
A dor penetrando no risco.

É o risco nascendo na lama!

Busque, na lama, os riscos e recorte.
Cole-os em multicores
E perceberá como eles
Percorrem os neurônios, as veias,
As tripas, os músculos...
Chegando, por fim,
Às pontas dos dedos de versos!

É a vida movendo no espaço do risco!

(RODRIGUES, 2001, p. 12)

Observa-se no texto, então, no que diz respeito à estrutura e à estética, que há uma ruptura estilística, ou um deslizar de gênero textual, que vai da prosa para a poesia. Isso, de certa forma, é recorrente em todos os *Instantes* que compõem a obra. Podemos observar melhor esse recurso ao recorrermos a um dos vários apontamentos de Bakhtin sobre o gênero romanesco, que afirma que o gênero “[...]reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’. [...] é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual” (BAKHTIN, 2015, p. 29). Quanto a essas mesclagens de gêneros e linguagens literárias e extraliterárias recorrentes na obra objeto da presente pesquisa, poderíamos colocar tal manifestação estrutural próximo do que Flora Süssekind denomina por “lógica coral”, experiências narrativas em que vozes plurais e registros variados se articulam:

[...] uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e modos expressivos diversos. Corralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo da literatura. (SÜSSEKIND, 2015, s/p.).

Na obra de Cida Rodrigues, ao percebermos esse “tensionamento de gêneros” a que Flora Süssekind se refere, encontramos, também, um narrador que parece confuso sobre o que narra ou descreve, daí a configuração do romance como um texto múltiplo, com a presença de várias vozes. De uma outra perspectiva, e sobre o que Sussekind nos aponta, ao observar a palavra “coral”, percebe-se que ela carrega em si adentros de múltiplos sentidos, porém seu significado será equivalente ao mesmo sentido de valor. Por coral pode-se entender como a diversidade de cores que dialogam entre si. Um exemplo seria a da Cobra-coral: um todo formado por uma diversidade múltipla de cores. Ainda por coral, pode-se entender também como o conjunto de vários instrumentos com o objetivo de criar um som: várias vozes, de multiplicidades diferentes, capazes de, com essas variações de tonalidades, e por meio dessa polifonia, chegar a um resultado que parece tentar compor um painel de várias visões do que seria o entorno do narrador.

Assim, a narrativa de Cida Rodrigues faz do seu enredo um questionamento da capacidade do narrador de se apropriar do espaço e dos indivíduos que o cercam, além da forma do romance e da própria linguagem literária. Essa noção de “lógica coral”, desenvolvida por Flora Süssekind, tal como comentamos acima, também poderia ser associada ao alargamento do “campo de produção cultural” (BOURDIEAU, 1996). Para Pierre Bourdieu, a literatura pode ser compreendida como uma câmara de luta incessante entre gêneros, agentes e instituições. Assim, o desafio é desvendar os jogos de força envolvidos pela definição dessas categorias e suas classificações internas, escapando à “[...] absolutização operada pela teoria literária quando constitui em essência trans-histórica de um gênero todas as propriedades que ele deve a sua posição histórica em uma estrutura (hierarquizada) de diferenças” (BOURDIEU, 1996, p.264).

Assim, no que diz respeito à obra de Cida Rodrigues, o deslizar do prosaico para o poético implica uma profunda catarse desse “eu” que fala tanto para a personagem em conflito como para o leitor, que precisa estar atento. O texto tomará por norte as contextualizações do “risco”, relacionando luz e sombra, branco e preto, cor e palidez, vida e morte. Nesse sentido, ambas as ideias estarão relacionadas entre si, todas interligadas pelo “risco”: o “risco” é a tentativa de grafar as sombras, que só existe por intermédio da luz; o “risco” é o preto, que se insere no branco como letras no papel; o “risco” é a dor do escrever, que arranca-lhe das mãos o sangue, a cor, em oposição à palidez; o “risco” é a vida para o saber, e a morte do silêncio. Enfim, nesse ensejo, reafirmamos que a catarse engendrada por esse eu-lírico tem por objetivo levar a personagem, em conflito, a uma reflexão sobre a necessidade de empreender nessa viagem, que é a tentativa de escrever, de se tentar narrar em um tempo e espaço em que só se

pode ter acesso à fragmentos, mas à necessidade de juntá-los a fim de se criar, em meio a essas “fatias”, um referencial para essa possível representação do real.

Logo em seguida da poesia, o texto volta à prosa e termina o primeiro texto sem que o Sol atinja por completo o interior do prédio em que a personagem se encontra. A atmosfera desse primeiro texto não perde sua áurea opressiva, como desde o início, porém nas linhas finais o narrador aponta: “Erga os olhos, leitor, e perceberá a fonte de tal luz! Notará que ela vem do interior de um dos cubículos, de uma porta que se abre no fundo do labirinto” (RODRIGUES, 2001, p. 15). A partir desse ponto entende-se que a personagem tenta, em meio a “dedos indecisos”, colocar no papel suas inquietações, e, só a partir disso, a atmosfera opressiva abre espaço para esperança; para a necessária viagem que tal personagem precisa fazer, o que transparece-nos como uma possível solução.

O texto *Ideias Fixas* entra em cena, e temos agora a personagem como narrador em primeira pessoa. É cabível destacar, novamente, que trataremos dessas dissonantes narrativas no tópico posterior, em que colocaremos esse indivíduo como centro, tentando, de certo modo, compreendê-lo melhor nessas variantes da voz narrativa. Podemos, de outro modo, aqui destacar que a narrativa desse texto continua do mesmo lugar em que o primeiro se encerrou. A personagem está à mesa, com uma diferença: os dedos não estão sobre o papel, mas sobre as teclas. A tentativa de escrever é frustrada ao ponto que sua mente não lhe dá recursos sobre a linguagem a ser usada. Em sua mente há apenas manchas que precisam ser descobertas. Depois de uma rápida desistência, estando em seu quarto deitada, de olhos fechados, as ideias, antes fixas, começam a surgir-lhe na escuridão, e o único modo de afastá-las é colocando-as no papel. Aí, então, temos a seguinte fala: “Torno a cerrar as pálpebras e elas reaparecem entre o verso e a prosa, o desordenado e o ordenado... Teimosia!” (RODRIGUES, 2001, p. 16).

Se analisarmos especificamente a maneira que “o verso e a prosa” são colocados, bem como “o desordenado e o ordenado”, poderíamos afirmar que o narrador-personagem aponta que o verso, aqui, estaria para o desordenado, bem como a prosa para o ordenado. Mas por que isso acontece? O que levaria tal personagem levantar a prerrogativa de que há desordenação no verso? Se pararmos para analisar em sua origem, o verso estaria muito mais para a ordenação do que a prosa, e construiremos aqui tal ideia¹³.

¹³ Vale destacar que o percurso que tomaremos por direção às discussões sobre a poesia e lírica é o mesmo que apontado por Salete de Almeida Cara, na obra *A poesia lírica* (1989). A professora e doutora em Letras se propõe pensar a poesia lírica no decorrer do tempo, desde Platão e Aristóteles até os dias atuais, problematizando questões envoltas e inerentes ao campo da poesia.

No tocante à tradição e à forma, alimentadas por uma hermenêutica inspirada pelo divino, por muito tempo, mantiveram a poesia, a lírica em si, intactas de mudanças que lhe tirassem os adornos, tendo por concepção o ato da imitação da forma, e não da criação. Como vimos no capítulo anterior, tais formas passam a sofrer mudanças a partir do século XVIII, onde os gêneros passam a ser “romancizados” (BAKHTIN, 1998, p. 399) a partir da predominância do romance como gênero. No entanto, na Antiguidade temos uma poesia diretamente ligada à música, da qual tivemos por principal teórico e pensador Aristóteles. O olhar sobre a poesia é revisto pelos neoclássicos, no Renascimento, que deram uma ênfase maior a uma visão teórica mais normativa e preceptiva, bem como aos grandes esquemas classificatórios. As problematizações quanto à forma, tanto de uma maneira histórica, como também social, começam a ceder espaço para questões da formação da sociedade burguesa pós Revolução Francesa, aliada ao avanço da ciência, da indústria e da tecnologia. Iniciava-se aqui o período romântico, por volta do início do século XIX. Aos poucos esse esplendor da forma se esvai, dando lugar para que o influxo do sistema capitalista, por meio da lógica monetária, redefinisse as formas e os temas de uma nova poética que agora prioriza o homem comum, em conflito com as ditas urbes, bem como com o sistema econômico, elegendo, assim, uma lírica moderna na qual encontramos um poeta jogado em meio à cidade. Baudelaire foi um desses que encontrou o belo em meio aos edifícios, às multidões, no artificial, no disforme, no grotesco, no exagero e no confuso. Não se trata mais de uma lógica da poesia baseada na imitação, mas na *poiesis*: na criatividade e na autonomia da linguagem que mescla os gêneros. Essa concepção de poesia surgiria mais como uma expressão inspirada, na maioria das vezes, de uma alma atormentada, em conflito consigo mesma e com o mundo a sua volta, em decorrência de uma série de enfermidades modernas que tinha por centro, na poesia baudelairiana por exemplo, a imagem do *flâneur*: o indivíduo que vaga absorto pelas ruas de Paris, inserido em meio à multidão numa tentativa de contemplá-la.

Nesse viés, a personagem que narra o texto, ao colocar o poema como o desordenado, não faz referência às formas clássicas que tinham por base toda uma lógica estrutural e métrica. Manifesta-se por intermédio do desordenado pelo pressuposto de que essa poesia passa a ser elaborada a partir do que apontamos como *poiesis*, de uma maneira individual e subjetiva. Aqui, no texto, apresenta-se na mesma desordem que esse fluxo de consciência se manifesta, fazendo com que esse narrador-eu-lírico tenha que lidar com a árdua tarefa de colocar em ordem o fluxo de palavras e sensações que lhe acarretam, transcrevendo no papel essa subjetividade de sensações sem que a estrutura formal e tradicional, outrora empreendida, lhe sirva de padrão ou norte. Assim, para esse narrador, a prosa estaria muito mais para o ordenado pelo fato de estar

mais pautada em uma lógica narrativa. Já o verso estaria para o desordenado por se manifestar em meio a esse fluxo de consciência, que liquefaz linhas e palavras conforme sente cada “signo” e “traço” que lhe vem à mente.

O texto novamente, então, desliza da prosa para a poesia, como sinônimo do fluxo de consciência, como no trecho seguinte:

Desisto por um instante. Saio da mesa. Vou ao quarto.
Deito-me. Fecho os olhos e vejo voando e revoando sobre minha
cabeça idéias que me atormentam. Tento resistir...Abro os olhos...
Preciso afastá-las. No papel, elas se confundem, como se quisessem
brigar por chegar primeiro. Torno a cerrar as pálpebras e elas
reaparecem entre o verso e a prosa, o desordenado e o ordenado...
Teimosia:

Sou Narciso
Nascido das paranóicas entranhas
do Iluminismo

Escorro no Branco
Feito idéias fixas:
Feixes fragmentários em
Impressões líquidas —
Escorrendo...
Es
cor
ren
do...

(RODRIGUES, 2001, p. 16)

A poesia começa com uma afirmação do eu-lírico em dizer que é um “Narciso”, no entanto abordaremos esse ponto no tópico seguinte levando em consideração essa percepção da personagem sobre si mesma. A fenda que pretendo observar aqui está na palavra “Iluminismo” e no descarrilamento existente na palavra “Es / cor / ren / do...”.

É certo que, no primeiro capítulo, onde se encontram os pressupostos teóricos, trouxemos ao conhecimento, como uma forma fundamentação, algumas discussões sobre a noção de “Iluminismo”. Nesse sentido, ao olharmos para a citação apresentada anteriormente, percebemos que aqui é o primeiro momento em que a palavra aparece. Por mais que, metaforicamente, a palavra “luz” tenha aparecido no texto anteriormente, não teve como principal intuito a ideia de “verdade” que estaria ligada ao movimento iluminista. Nesse sentido, o fluxo de consciência que fora apresentado anteriormente na citação, na forma de poesia, nos mostra um ser formado a partir das “verdades” e das bases que o Iluminismo criou. No decorrer da poesia, o eu-lírico, ao tentar se fixar nos padrões outorgados pela ideia iluminista, entra em colapso, pois parte dele deseja seguir tais “ideias fixas” e a outra tende à diluição e à liquidez dessas formas, consequências que o “progresso” trouxe consigo ao indivíduo moderno.

A partir desse ponto, podemos entender o motivo pelo qual a palavra “escorrendo” aparece, posteriormente, escandida: “Es / cor / ren / do...”. Aqui há uma transição de uma estética que era movida pela forma padrão – do próprio signo ser devidamente construído

conforme a “razão” lhe incute –, dando lugar a uma nova concepção da forma e da linguagem – confirmando o que já expomos anteriormente sobre a ideia da *poiesis*. Assim, podemos interpretar que o eu-lírico pretende nos mostrar que tais “ideias fixas” são diluídas frente às necessidades dessa “modernidade líquida”. Isso se confirma no texto a partir da seguinte citação: “Minhas relações intrínsecas e extrínsecas levam-me às contraídas contradições contrapostas, que me reduzem a traços-traços diluídos...” (RODRIGUES, 2001, p. 17). Assim, na citação, a partir do que temos apontado, pode ser entendido uma transição da ideia de “signo” para “traços”, o que implica não mais uma forma padrão de se interpretar a linguagem, mas parte de uma subjetivação interpretativa tanto sobre a forma quanto sobre a identidade.

Ao continuar o texto, a personagem, ainda tendo controle da voz narrativa, dá acesso ao leitor às memórias de seu passado, especificamente de sua infância, porém nunca ao seu nome. Esses fatos, no entanto, discutiremos no tópico posterior. O que pretendo pontuar é que o final da narrativa acaba com as constantes dúvidas e problematizações existentes dessa personagem, que abandona o quarto, onde até então tentara escrever, e sai para a rua, para a cidade.

O próximo texto, *A Dança das Folhas*, começa, então, com essa personagem em meio à cidade, representando a espera de um ônibus e o calor que se faz escaldante. Como mencionado anteriormente, cada texto desse *Instante* parece fazer alusão a um horário específico do dia dessa personagem, e este se estabelece ainda no período matutino. Logo de início, a personagem narra:

Parei próximo ao ponto sob o tronco de uma árvore. As pessoas esperavam horas e horas durante todo o dia num silêncio comprido. As faces não eram estranhas, porém não se conheciam. Às vezes, algumas se cumprimentavam – um “Oi!”, um “Olá!”, nada mais. O silêncio era a força maior!. (RODRIGUES, 2001, p. 19)

Aqui é interessante observar como a linguagem narrativa compõe toda a ambientação para o cenário que a personagem está inserida e narra. Não bastasse “o calor sufocante”, a personagem usa termos como “tronco de uma árvore” e “as pessoas [...] num silêncio comprido” para enfatizar a falta de brilho de seu ambiente: árvores mortas e pessoas que não se comunicam. Todos esses aspectos reforçam o desconforto dessa personagem frente a essa realidade rasa e fútil em que ela se insere e que, cotidianamente, é obrigada a enfrentar. Assim, durante sua espera, ela passa a observar as folhas das árvores que simulam uma dança. A partir desse olhar, a personagem passa a construir um olhar sobre sua realidade a partir das irrealidades que se estabelecem nele, como a dança das folhas:

Enquanto o vento vinha leve e acariciava-me a face, as folhas se debatiam em uma luta frenética. Desesperadas, umas empurravam as outras num vaivém enlouquecido. Sem destino, jogavam-se e estavam todas à mercê dos interesses violentos do vento. Senti mesmo que as mais fracas se desgarravam e caíam no relento, sobre o solo seco.

As outras continuavam no tropel enraivecido, sem nem mesmo notarem as que quedavam. (RODRIGUES, 2001, p. 19)

É interessante observar que, por meio da imaginação – utilizando-se de figuras metafóricas – a personagem transcreve nas folhas, no vento, no chão seco, a percepção que ela tem de sua própria realidade: um lugar em que as pessoas vivem num constante vaivém, sem destino certo, à mercê dos interesses. Os fracos são logo descartados e os fortes contribuem para que o “vento” continue seu curso. Assim, o final da citação refere-se exatamente à crítica anteriormente feita ao silenciamento das pessoas, sua frivolidade e nulidade ao outro e suas questões. Nesse sentido, podemos perceber, então, que a “dança das folhas” que a personagem nos apresenta é uma tentativa de representação de sua realidade que se utiliza de recursos naturais – da natureza – com fim de crítica, na qual a personagem usa de uma linguagem metafórica para problematizar questões de seu contemporâneo.

Essa problematização de questões, especificamente sociais e políticas, é melhor enfatizada após sua entrada no ônibus. A linguagem metafórica é palco para uma brincadeira que se estabelece a partir do surgimento de alguns lapsos de sua infância – desencadeados por gatilhos psicológicos que se dão no interior do ônibus – e de acontecimentos no ônibus e, em geral, em seu país, como mostra a citação:

Alguém a um canto cochilava, outro assoviava e outro imitava um galo, um rato, um papagaio. Os gatos estão na praça. Os ratos concentram-se no Planalto. A fome, nos morros das cidades, aumenta mais que os ratos. Os papagaios estão em toda parte. Uma mulher reclamava, aos berros, pelo troco. Outro fazia-se de surdo e os cochilos e os choros e os risinhos se misturavam novamente às minhas faces e às faces de minha infância: Menina, menina... Venha cá, menina! O som ia desaparecendo, ia se distanciando: Venha, venha... venha... venha... venha... E uma outra voz ia-se aproximando, aproximando, aproximando... (RODRIGUES, 2001, p. 20)

Aqui é expressiva a crítica à ganância e à futilidade da personagem para com sua realidade, bem como a preocupação com aqueles que, por negligência de muitos, são deixados à margem. Sua utilização da imaginação a fim de representar sua realidade é tão aguçada que o real e o imaginário, em certos momentos, se fundem: “Folhas caíam, folhas balançavam. Folhas iam, folhas vinham... Faces vinham, faces iam... – faces dançavam! Folhas-faces. Faces e folhas se confundiam. Folhas e faces se distinguiam.” (RODRIGUES, 2001, p. 21).

Ao representar a cidade como esse lugar que está em constante transformação, como a dança das folhas, a personagem se vê em um espaço que é múltiplo. Um espaço que ganha constantes significados a cada momento, e isso se reflete nos indivíduos como consequência, por estarem interconectados com esses espaços fragmentados. Assim, o texto aponta:

O Sol, leitor, que queima a pele, dá vida às sombras famintas da rua. Os espaços tornam-se múltiplos. À noite, elas caminham feito lobos em busca de luz. Seus uivos estremeçam as jaulas das que possuem a luz(artificial). Os labirintos se fecham com grades e alarmes. Apenas as quatro paredes respiram baixinho: temem ser ouvidas!

Gritos e alarmes agitam as ruas e o sangue recobre as calçadas. (RODRIGUES, 2001, p. 22).

Na citação, a personagem usa de arquétipos do plano físico para se remeter às mudanças existentes, também, nas crianças que habitavam esse lugar, que é a cidade. Os mesmos indivíduos – as crianças –, que possuíam um significado de inocência e fragilidade, eram os mesmos que roubavam na rua e que deixavam “[...]as pessoas em pavorosa” (RODRIGUES, 2001, p. 22). Assim, a personagem compara as crianças com as sombras que se modificavam e se moldavam conforme o Sol, ou à “luz (artificial)”, afirmando que tais crianças “São recortes de sombras envelhecidas pelo tempo dos homens frios” (RODRIGUES, 2001, p. 22). A grande crítica aqui não está no crime cometido pelas crianças, mas no crime cometido contra elas, ainda ligado àquele silenciamento que já mencionamos. Ligado também ao individualismo, ao lucro, ao ganho, que assim como a pele queimada pelo sol, faz com que as crianças tenham que “envelhecer” rapidamente, se adaptando às oportunidades que lhe são oferecidas nas margens: “Um crime contra a natureza do tempo dos seres.” (RODRIGUES, 2001, p. 22). Tal cenário nos recorda questões também problematizadas em “*Capitães da areia*”, de Jorge Amado, denúncia essa feita em meados dos anos 30 e que, mesmo depois de quase 70 anos, ainda são visíveis na realidade de tais personagens.

Seu caminhar pela cidade dá início ao próximo texto: *O Deslizar das Sombras*. Ao passarmos para esse texto, podemos perceber uma construção narrativa um pouco diferenciada da anterior. Parte do texto anterior fora construído com base nas memórias a que esse narrador tinha acesso, porém, ao passar para o texto atual, tal narrador-personagem, encantado com as hipnotizantes “sombras” da cidade, acaba se perdendo. O que podemos destacar aqui é que essa perda não se refere ao espaço-tempo, mas à perda de uma “centralidade” identitária: uma identidade central que comandaria esse indivíduo, que passa a se modificar por influência de seu espaço cada vez mais regido pelo capital e pelo consumo. Isso se reflete na voz narrativa que irá comandar a apresentação do texto, indo de um narrador em primeira pessoa – que inicia o presente texto – para um em terceira pessoa, que narra os acontecimentos dessa personagem tomando certa distância. Cabe aqui informar que esse tópico se propõe a observar essas nuances superficiais sobre a linguagem textual presente no texto. A observação analítica da voz narrativa, do presente texto, se dará no tópico seguinte, onde faremos uma explicação teórica existente entre a voz narrativa que está em 1ª pessoa, 3ª pessoa (narrador onisciente) e um outro em 3ª pessoa, que seria o fluxo de consciência.

No texto, então, o narrador apresenta sua rotina servil e conflituosa. Servil porque se descreve como escravo do capitalismo, sendo que, até mesmo a ambientação sugerida na

descrição do cenário, leva-se a tal interpretação: o nome das ruas são por números – Rua 01, Rua 02, Rua 11 –, expressando a ideia de superprodução e codificação mercantil de identificação, e quando possuem um nome aparece-nos como “Rua do Trabalhador” (p. 24, 25). Conflituosa porque o próprio narrador não se configura como sujeito:

Mão-de-obra barata... Prejuízo, Emprego... Emprego ou subemprego? Sub...Subsujeito? Existe subsujeito? Como pode haver um sub se o referente desapareceu? Não há prefixo sem raiz. Certamente, já não é possível apreender o real. Somos todos sinônimos de modelos de-simulação. Não só não tenho sentido como é impossível fazer que o sentido circule em minhas veias [...]. E, como um multi-número, habituei-me à minha “nova moda”: a aparência da aparência. (RODRIGUES, 2001, p. 25, 26)

Nesse sentido, além da grande crítica ao tempo – que parece não esperar os seres, se manifestando de forma muito mais fugaz – vemos que, por conta da grande influência do capitalismo, do consumo e do dinheiro, existe outra crítica social, e aqui muito mais subjetiva do indivíduo, seria o de transformar o ser em objeto, também, de consumo. A “aparência da aparência” estaria próxima à ideia do ser que é visto como um instrumento de lucro e coisificação, características óbvias do que já discutimos pelos apontamentos de Quijano no primeiro capítulo sobre o “capitalismo” e suas formas de manipulação populacional. Ao ponto que chegamos a essa conclusão, temos que destacar que isso é graças à linguagem narrativa instituída e bem arquitetada, que possibilitou a construção desse sujeito a partir da sua comparação aos nomes das ruas, ao tempo, que corrói e aos poucos enferruja os corpos e a essa ausência de um referente, que não seja essa adequação à “nova moda”. Conclui-se então, não como um manifesto de aceitação da realidade em que essa personagem está, mas um desabafo da frustrante rotina servil que é viver como uma máquina. O texto *O Deslizar das Sombras* se encerra ainda com esse narrador apresentando, sob certa distância, fatos que parecem apontar que o “deslizar das sombras” se refere à passagem do dia, ao entardecer, que tem por centro uma personagem que se encontra em constante crise identitária ao refletir sobre si e sobre seu tempo. Isso dá início ao próximo texto, *A Lua*.

A narrativa será construída a partir da volta dessa personagem para seu apartamento. A noite se aproxima enquanto a personagem aguarda o ônibus, mas, em meio à espera, a personagem busca por lembranças que a levem a um passado que lhe servira de base e conforto. É interessante observarmos que o narrador é incisivo em destacar a fragmentação que o dia dessa personagem lhe causou em meio à cidade. Essa espera espelha-se em uma procura, em meio a essa fragmentação existente na personagem, por algo que lhe trouxesse sossego e paz. Ao compararmos a espera pelo ônibus no texto *A Dança das Folhas* com a do presente texto, veremos que o dia lhe causa sensações, ou percepções, diferentes das que a noite lhe apresentam

agora. No dia, sua realidade é construída a partir da irrealidade existente das sombras que projetam a imagem desse “real”. Isso, de certa forma, lhe mostra uma possibilidade de acesso ao dito “real”. O problema da noite, aqui, é que ela lhe exige um doloroso e profundo debruçar sobre as sombras, inserir-se nelas, e não somente observá-las à distância. Existe, ainda, um outro embate travado entre o som da cantiga, do pai da personagem, com o som das máquinas da cidade. Ao sentir-se perdida, e em meio às sombras, a personagem encontra a paz e o sossego que procurava dentro de si por intermédio de uma cantiga de seu pai. Isso, por um instante, lhe dá força e causa-lhe “êxtase”, até o momento em que o som das máquinas da cidade lhe puxarem para a realidade novamente, restituindo-a a um ambiente pesado e opressivo. As luzes da cidade e dos veículos aparecem em cena, fazendo surgir as sombras, porém tais sombras não se comparam àquelas que as luzes do Sol, anteriormente, projetavam sobre a realidade, fazendo-a recriar o real. A atmosfera muda a partir do aparecimento da Lua, que leva a personagem a um alívio, dirigindo a narrativa ao fluxo de consciência por meio da poesia, causando novamente, no texto, um efeito de “lógica coral”, como apresenta a citação a seguir:

Quando, enfim, consegui acomodar-se em um dos poucos bancos que restavam, abri a janela e deu-se com a Lua que a acompanhava solene, vibrante... Uma alegria intensa apoderou-se do seu corpo grudado. Respirou aliviada. A vida escorria em seus ossos, em seus músculos. Era vermelha. Manchava... manchava... manchava...

Manche meu corpo
 Como a Lua mancha
 O azul celeste
 Para sempre fazê-lo diferente.
 Coloque um ponto negro
 Nesta imensidão branca
 Que me torna esse uni
 Verso
 Mudo e frio.

(RODRIGUES, 2001, p. 29).

O fluxo de consciência, o mergulho num tempo psicológico e interior, acaba a partir do som da campainha do ônibus, que freia e faz parada, trazendo a personagem ao mesmo presente em que os outros indivíduos do ônibus se encontravam, encerrando o texto, como mostra a citação: “O som da campainha freou, de repente, o tempo de seu mergulho. Ergueu-se apressada e sentiu o corpo ser arremessado contra as ferragens, várias vezes. Firmou-se às paredes frias do móvel e situou-se entre os outros no presente.” (RODRIGUES, 2001, p. 30)

O texto *O Araguaia* surge-nos como um localizador espacial, apontando ao leitor possíveis origens dessa personagem. O narrador do presente texto apresenta-nos a personagem, que desce as escadas do apartamento, ainda sonolenta e à noite, andando “[...] pelas ruas como quem caminha solitário nas areias do Araguaia” (RODRIGUES, 2001, p. 31). No texto existe uma tentativa de conexão entre passado e presente, em que a personagem tenta aliar lembranças que vivera com um “homem” – o que pode ser simbolizado por liberdade e êxtase –, com o

desejo de “[...] mergulhar no papel de sua escrivaniha” (p.31). O Araguaia, então, surge-lhe como espelho, assim como a água para Narciso, o homem dotado de grande beleza, na mitologia grega, que se apaixonou pelo próprio reflexo. Para a personagem, o Araguaia era um sinônimo de uma volta às suas origens, um espelho, ou portal, para apreciar-se como o sujeito que fora, como uma identidade possível de ser lembrada. Ao retornar à lembrança do rio dentro de si, a face que tal personagem buscava ver refletida já não se fazia mais possível, pois já havia sido perdida no tempo, o que pode ser melhor compreendido através da citação:

“Ah! Um rio levou a minha face única e nunca mais pude deliciar-me como Narciso se deliciou! E nem mesmo o Araguaia, com toda sua beleza, devolveu-me a face que perdi!” Tropeçou-se no tempo e afogou-se em suas próprias águas. (RODRIGUES, 2001, p. 32)

Sob um olhar macro, percebe-se que passado e presente se interligam na narrativa, conectados por um elo que inquietava a personagem: o desejo. Em outras palavras, durante as recordações desse suposto “homem”, foi-lhe suscitado um êxtase, um amor, uma excitação. Isso, de alguma forma, é espelhado na tentativa de escrever. Porém, tanto o homem quanto a tarefa de “riscar o branco” eram separados por esse “rio”, seja o Araguaia, seja o de lágrimas do seu interior. Decepcionada por não conseguir seguir, seja no amor ou na escrita, a personagem desiste desse dia e se direciona tocando “os pés nos últimos degraus de acesso ao seu esconderijo” (RODRIGUES, 2001, p. 32).

O último texto desse primeiro *Instante*, *A Vertigem*, nos mostra a personagem já em sua cama. O nome do texto faz jus a uma visão da personagem da própria vida, que não se apresenta a ela como uma imagem nítida de sentido, estando já entre o sono e a lucidez, como aponta o narrador: “Por vezes, acreditava que sua vida era uma mera ilusão do desejo, a completude do gozo: uma vertigem” (RODRIGUES, 2001, p. 35). O “desejo”, tal como o narrador se refere, está ligado às coisas do mundo natural, e não da artificialidade que a cidade lhe oferecia. Isso fica evidente no deslizar da forma prosaica para a poética, mostrando que esse desejo da personagem está intimamente ligado ao silêncio, pois somente através dele conseguirá distinguir a multidão de vozes que lhe surgem na alma. Nesse ensejo, é importante destacarmos que essa referência ao silêncio faz menção à imagem do mar tranquilo que vimos anteriormente na capa do livro, como mostra a citação.

Quero o silêncio
 O silêncio do mar
 O silêncio das águas
 O silêncio do vento
 O silêncio da terra úmida
 O silêncio das plantas

Quero o silêncio
 Mudo,
 Surdo
 O silêncio que fala
 O silêncio que ouve
 O silêncio do olhar
 O silêncio do grito dionisíaco! (RODRIGUES, 2001, p. 33).

Como vimos anteriormente, próximo ao seu significado simbólico, o mar pode ser interpretado como um estado de renascimento. Poderíamos, então, ousar dizer que essa personagem busca no passado, talvez aquele antes da modernidade, a calma por intermédio das coisas conectadas ao natural, ou ao mítico. Um “acreditar”, seguido de uma placidez, que bastasse apenas pela resposta às indagações feitas ao “surdo e mudo”. Destaca-se também, na citação, o “grito dionisíaco”, o que buscaremos entender mais a fundo. Dionísio/Dioniso é um semideus grego, filho de Zeus – o deus do trovão – e Sêmele – uma princesa mortal. No *Dicionário da Mitologia Grega* (GUIMARÃES, 2004) vemos que Sêmele, próxima a ter o filho, morre ao ver Zeus em todo seu esplendor, fazendo com que Dioniso fosse “cozido” na coxa de Zeus (GUIMARÃES, 2004, p. 125). Diversos atributos estão próximos à imagem de Dionísio, sendo chamado de deus do sexo, da vida, da música – e o que nos interessa – da dor, da desmedida e da metamorfose. Um detalhe importante sobre Dionísio eram as diversas máscaras que ele usava no intuito de dar fuga de Hera, mulher legítima de Zeus, que o perseguia. As máscaras davam-lhe a possibilidade de assumir diversas formas. Sendo muito comum aparecer na crítica literária, o termo dionisíaco estaria próximo, então, a uma forma de arte de aspecto fremente, não racional e muito menos comedido. A não-figuração, como falta de simetria e harmonia, são características ao termo. Um exemplo disso se dá na narrativa em que alguns piratas tentam vender Dioniso durante uma viagem. Ao perceber isso,

“[...] transformou os remos em serpentes, paralisou o navio dentro de montões de sarmentos de parreira e quando os tripulantes, enlouquecidos com o som agudo de flautas invisíveis, se atiraram ao mar, transformou-os em delfins. [...] As procissões de Dioniso eram tumultuosas e nas festas havia representações com máscaras, o que deu origem à comédia e à tragédia gregas.” (GUIMARÃES, 2004, p. 126).

Antagônico a isso, temos o termo “apolíneo”, que também é citado no decorrer da narrativa “Quero o silêncio/ O silêncio da música / O silêncio do ruído / O silêncio apolíneo” (RODRIGUES, 2001, p. 34). Guimarães aponta que Apolo tem tantos atributos e significados tão diversos que se pensa estarem reunidas nele várias personalidades. No entanto, “[...] ele é o deus do Sol; o arco e as flechas que ele traz simbolizam os raios, a lira a harmonia dos céus [...]. Conductor das Musas, deus da inspiração, preside a harmonia da natureza[...].” (GUIMARÃES, 2004, p. 52, 53). Tanto Apolo quanto Dionísio representam a música, porém, a música, ou a expressão artística apolínea, tem a característica de uma expressão mais centrada e harmoniosa, enquanto, como já apontamos, a dionisíaca possui características de falta de

simetria e harmonia, fremente e não comedida, como comenta Friedrich W. Nietzsche na citação a seguir:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição quanto a origens o objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não - figurada, [Unbildlichen] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte. (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Nesse sentido, podemos entender que a personagem busca tanto na harmonia, na estruturação, na simetria, quanto na dissonância, na desordem e na metamorfose formas de representação para seu “fazer artístico”, em outras palavras, para exaurir as inquietações que se suscitam na alma a partir da realidade contemporânea na qual está inserida. Assim, mesmo na tentativa de desejar o silêncio, a única coisa que ela tem acesso é à polifonia da cidade, um abismo de sons que torna cada vez mais difícil organizar não somente os pensamentos que precisam ir para o papel, mas organizar a si própria como sujeito, um objetivo que se torna cada vez mais inalcançável. No entanto, “Percebeu ser possível. Acreditou... Era preciso estruturar... A concretude nasce na opacidade, no vago, na teimosia de quem a procura” (RODRIGUES, 2001, p. 34). Na tentativa de achar a concretude em meio ao caos de sua mente, a personagem, por meio do que Flora Sussekind chama de “lógica coral” (SUSSEKIND, 2015), desliza da forma prosaica para a poética, que se apresenta da seguinte maneira:

ABISMO
 Move-se um abismo
 dentro de mim.
 Um desejo intenso de palavras
 desenhadas.
 Mãos monstruosas arquitetando
 Pesadelos pluriformes.
 Desvario de poeta ébrio
 Dedos sangrando vermes e,
 Do Silêncio eterno...,
 HOMEM!
 Homens
 Arquitetando desejo

Monstruosas mãos desenhando
Pesadelos!

Dedos
Sangrando palavras
De poetas em desvario
O abismo move-se do silêncio
Eterno dos vermes
Dentro de mim

Pluriformes palavras ébrias!

Mão e dedos
Desenhando ébrias palavras:
Pluriformes de desejo intenso...
Eternas!...
Homens-poetas
Arquitetando monstruosos
pesadelos
Vermes sangrando no abismo.
Do desvario, move-se
O Silêncio!...

(RODRIGUES, 2001, p. 35, 36)

A “poesia concreta” parece fazer parte da narrativa aqui proposta, de maneira mais tênue nos primeiros textos, ao ponto de aguçar melhor as formas no decorrer da narrativa. Mesmo sendo um acontecimento vanguardista nascido no início do século XX na Europa, o concretismo aparece no Brasil, especificamente em São Paulo (Exposição Nacional de Arte Concreta), em meados da década de 50. A poesia concreta nasce na problematização das discussões culturais, sociais e ideológicas a partir da vida do homem moderno na grande metrópole com suas vitrines, suas luzes e seu constante trânsito. Vinicius de Avila Dantas e Iumna Maria Simon, em “*Poesia Concreta*” (1982), afirmam que

[...] a percepção dos concretistas é uma interiorização das dificuldades dessa vivência, traduzida no desejo de criar um poema em que seja um objeto, uma coisa, uma coisa perdida no trânsito, que medita. Como fazer poesia olhando vitrines e anúncios publicitários, luminosos? E depois que os bondes acabaram? E agora que as pessoas moram muito longe do centro e perdem horas dentro de um ônibus? (DANTAS & SIMON, 1982, p. 03).

Por certo a forma poética toma novos significados a partir de meados da década de 50 no Brasil. Nesse caso, para os concretistas, Dantas & Simon afirmam que a poesia “[...] é um modo privilegiado de vida, transfigurada em algo maior: uma utopia de signos que olham para os homens vivendo suas vidas” (Ibidem, p. 06). Existe, ainda, uma mudança central na poesia: o sujeito lírico. Sobre isso, os críticos afirmam que:

O desaparecimento do eu [...], em benefício da plenitude da superfície gráfica e visual, é o modo como o poema procura sustentar a linguagem nova da cidade para através dela, falar de outras coisas. Em outras palavras, para dizer o que a poesia sempre quer dizer: o sujeito e o mundo, os amores, as paixões, as questões metafísicas, a busca do outro, a solidariedade solitária da comunhão poética, a busca de si mesmo, a perda de si mesmo na linguagem. (Ibidem, p. 07)

Mesmo se estendendo da década de 50 até o início da década de 80, percebemos que Cida Rodrigues resgata questões levantadas pelo movimento que coloca o homem e os

simulacros do contemporâneo em comum relação na poesia. Nessa forma de linguagem textual, o romance se faz berço, agregando as mais diversas formas de representação.

Finalmente, o *Instante* se encerra da mesma forma que o longo dia dessa personagem, que, em meio aos seus devaneios, alcança o sono e mistura pensamento e sonho em um só lugar.

Instante 2

O *Instante 2* é formado por 5 textos, sendo eles *Novo dia*, *O Risco*, *O Emaranhar das Letras*, *O Espelho* e *A Casa Mora na Infância*. Conforme os *Instantes* vão se apresentando, pode ser percebido que os textos que compõem cada um deles vão se diminuindo. O primeiro começou com sete textos. Esse, por sua vez, possui menos textos, e os próximos continuarão nessa ordem decrescente. Mais à frente discutiremos sobre uma possível lógica para esse fato.

O que podemos destacar aqui é que esse *Instante* também possui uma personagem que não se identifica. Nesse sentido, é complicado afirmar com precisão se tal *Instante* seria uma continuação do primeiro, ou se temos uma outra personagem com características semelhantes à da primeira, com ênfase às problematizações existentes sobre o ato de “riscar”, que se dão por conta da fragmentação de seu espaço de cultura e, conseqüentemente, de sua identidade. De uma visão macro, podemos afirmar que esse *Instante* se compromete a mostrar ao leitor essa personagem que está muito mais inserida no sistema capitalista, fazendo parte dele, do que a anterior. No entanto, pretendemos seguir uma linha de raciocínio que colocará a mesma personagem para os dois *Instantes*, fato esse que desenvolveremos melhor no tópico posterior. É cabível destacar, ainda, que o tempo narrativo aqui se passa mais rápido. Fora apresentado que no *Instante 1* cada texto fazia referência a um momento do dia dessa personagem. Aqui, o narrador, tomando certa distância da personagem, não tem acesso, ou não nos revela, o que acontece nas horas do dia. Sua narrativa será montada a partir dos acontecimentos que, geralmente, tem um espaço temporal de uma semana.

Um fato interessante sobre a comparação dos dois *Instantes* é que essa imagem do indivíduo que vaga absorto pelas ruas, inserido em meio à multidão na tentativa de entendê-la, do *Instante 1*, aparece-nos, nesse *Instante 2*, com algumas diferenças. Lá, esse indivíduo anda pela cidade, entre a multidão, e as palavras lhe surgem à mente como uma multidão de vozes, e sua principal frustração é de ordená-las em um texto. Aqui, no *Instante 2*, esse indivíduo está tão inserido na cidade e no sistema que as palavras lhe fugiram à mente. Assim, a construção narrativa aqui se dará muito através desse embate de ser mergulhado na monotonia diária da

vida laboral, movida pelo capitalismo, com um desejo veemente de ver-se livre, novamente, por meio da possível liberdade que as letras proporcionam.

Assim, o texto *Novo Dia*, o primeiro desse *Instante*, apresentará esse desejo de libertação, bem como uma necessidade de valorização do ser, que a personagem não encontra nas estruturas do capitalismo em que está inserida, o que pode ser observado na citação a seguir:

Amanheceu frio. Nada a faria ir ao trabalho. Evitava abrir até as janelas do quarto a fim de não ser importunada. A presença física das pessoas era-lhe insuportável. O trabalho diário dava-lhe calafrios... “Produzir para outro e receber em troca, unicamente, o arroz com feijão!” Afirmava, de si para si, que todos os animais sobrevivem sem trabalho instrumental e repetitivo. “Homem não é máquina”. Desejava, com insistência, retornar à vertigem. Reorganizar as palavras. Recomeçar. Voltar ao princípio essencial. Arriscaria, se preciso fosse, a vida pelo risco da vertigem! (RODRIGUES, 2001, p. 39)

Aqui, no início do texto, concretiza-se o que já havíamos apontado sobre a consciência da personagem sobre a instrumentalização do trabalho como uma forma de dominação do capitalismo. A reflexão aqui se faz a partir da tentativa de recomeçar, ou regresso, um retorno, à essência. Percebe-se que essa essência apontada na citação não se refere a um modelo ou padrão, mas àquela que se fazia a partir da “vertigem”. Ou seja, estaria associada a uma maneira de olhar a realidade não pelo olhar materializado e objetificado que o capitalismo institucionalizou, mas a partir da construção do “real”, a partir da desconstrução da realidade, de suas múltiplas possibilidades de interpretação. Esse desejo se faz cada vez mais constante no decorrer do texto, ao ponto que o narrador nos revela: “Sentiu, então, que era preciso ir além da retórica e destruir o conhecimento coisificado: buro-tecnicismo” (RODRIGUES, 2001, p. 39). Em outras palavras, o desejo pela desconstrução e pela resignificação eram-lhe a guia em seus desejos.

Entra em cena, então, um desejo da personagem pela “anarquia esquizofrênica” da arte. Essa marca da esquizofrenia é refletida na construção narrativa da obra aos poucos, tendo seu ápice no texto do último *Instante*, o qual já apresentamos. Há algum tempo já temos apresentado no corpo da presente dissertação essa desconstrução nos significados das palavras, que não nos levam a refletir sobre o signo em si, mas num efeito de significado. Sobre tal prerrogativa, Fredric Jameson (2006) nos estimula a refletir sobre a “narrativa esquizofrênica”, uma teoria narrativa da pós-modernidade, o qual o autor discute em sua obra e que abordaremos. Ao usar as teorias de Lacan sobre o assunto como um ponto de partida, afirma que a esquizofrenia seria uma espécie de ruptura na cadeia dos significantes, ao que é referente à imagem acústica ou impressão psíquica do som da palavra. Segundo o crítico literário, essa ruptura não incidiria somente na construção do signo – que é a junção de significado e significante, segundo Saussure

–, mas também em uma crise do espaço-tempo que relacionaria passado, presente e futuro nessa lógica construtiva da narração. Assim, Jameson afirma:

Sua concepção da cadeia de significação pressupõe, essencialmente, um dos princípios básicos [...] do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito. O significado, nessa visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado – o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação – é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia [...]. A conexão entre esse tipo de disfunção linguística e a psique do esquizofrênico pode ser entendida por meio de uma proposição de dois níveis: primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, passado e o futuro da pessoa; em segundo lugar, essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico. (JAMESON, 2006, p. 53)

Nesse sentido, podemos afirmar, então que a narrativa de Cida Rodrigues aproxima-se do que Jameson aponta por “narrativa esquizofrênica”, visto que há uma disparidade aglutinativa do modo temporal e espacial, em que o narrador transforma os signos, significados e significantes deslocando-se tanto no tempo narrativo, como também no próprio espaço, causando uma complexa quebra espaço-temporal na qual a obra é arquitetada. Na obra, isso pode ser melhor compreendido exatamente pelo embate travado na psique da personagem, que busca entender seu presente, ou lidar com ele, com a mesma força em que tenta resgatar um passado.

Um exemplo de “narrativa esquizofrênica” que podemos destacar encontra-se no texto *O Risco*. O texto nos mostra que, após ter se negado ir trabalhar, ou sequer sair de seu apartamento, a personagem permaneceu muda por uma semana. Aparentemente sua mudez era uma tentativa de tentar voltar a ouvir as vozes que também se faziam mudas e escondidas em seu ser. Após receber a visita de um colega que levava a notícia de sua demissão, a personagem passa a pensar em uma saída para continuar ganhando dinheiro, cogita a possibilidade de abrir seu próprio negócio. Nesse momento o narrador aponta:

Ela continuou imóvel, apenas os pensamentos se movimentavam confusos: “Conteúdo... Forma. Forma... Conteúdo. Este todo mundo tem. Tem ou não tem? Ter não é Ser, mas para Ser é preciso Ter. Precisa ou não precisa? Absurdo! Absurdo! Absurdo! Absurdo! Obscuro era o novo emprego. Suspeito... Pretende-se um novo emprego. O moderno sufoca-se de luzes. É necessário sombra”. O Sistema impunha-lhe trabalho, muito trabalho... (RODRIGUES, 2001, p. 44)

Na citação, pode ser percebido esse efeito-de-significado o qual Jameson coloca como uma das características da “narrativa esquizofrênica”. A personagem, ao entrar nesse estado de fluxo de consciência, não tem por objetivo dar ênfase ao significante, que no caso, aqui, se dá na repetição de algumas palavras, entre elas “Absurdo!”. A intenção, no entanto, parece

alcançar esse efeito-de-significado ao qual Jameson se refere. O texto se aproxima ainda mais da “narrativa esquizofrênica” a partir do momento em que há a quebra no espaço-tempo. Como foi dito antes, a personagem havia acabado de perder o emprego. Aqui, no entanto, ela sai do presente e se desloca para o futuro, dizendo que seu “novo emprego” era obscuro, cogitando, ainda, um outro após esse: “Pretende-se um novo emprego”. No decorrer do texto vemos que esse novo emprego se refere a uma tentativa dessa personagem em se tornar escritora, por isso essa nova atividade lhe parece obscura. O texto termina ainda na busca dessa personagem em encontrar novamente as vozes, as letras, que seriam tanto seu alívio quanto seu sustento.

O próximo texto, *O Emaranhar das Letras*, nos mostra que, tendo a personagem buscado a inspiração e as letras no isolamento de seu apartamento e dentro de si, não tendo sucesso, sai, absorta, à cidade. Ao perceber que tudo já lhe era mecânico, que tudo já se fazia diluído e aglutinado, volta para casa cansada de tentar achar na cidade algo que nem ela mesmo sabia o que era. Ao chegar em casa, o sono lhe vence, e então, por meio dos sonhos, as tão esperadas letras começam a surgir. No entanto, as letras que lhe surgem não lhe causam o desejo de querer escrevê-las, de grafá-las. Desejava, no entanto, apenas a apreciação, enamorar-se na dança das letras que escapavam da prisão de seu subconsciente. Todo esse construto finda a partir do momento em que a personagem acorda, espalhando as letras no mesmo ritmo em que o sonho lhe é dissipado. Seu despertar se dá a partir do seguinte motivo: “As letras, num ímpeto, emaranharam-se todas a ela, enovelando-lhe por completo. Sufocou-se. Lutou por desgarrar-se e, quando perdia as forças, acordou.” (RODRIGUES, 2001, p. 47). O texto nos leva a entender que ao tempo em que as letras se emaranhavam à personagem, transformando-a nesse complexo novelo de letras, tentavam também escapar desse plano dos sonhos para o físico, tendo a personagem quase como um portal, ainda que ela desejasse apenas a observação. Há, então, uma possibilidade de reencontro das letras, da inspiração para a escrita, a partir da fuga do real para esse “mundo dos sonhos”. É interessante observarmos, ainda, que essa ideia é construída a partir de contrapontos que ligam o mundo real ao “branco” e o mundo dos sonhos às “sombras”, à neblina, à escuridão. O texto termina com o desejo de recomeçar novamente, em tentar encontrar entre “a sombra e a concretude” (p.48) a chave para a fuga desse real por meio do “risco”.

Começa, então, o texto *O Espelho*. Nossa discussão, aqui, visa dialogar em torno do que a própria personagem chama a atenção durante o relembrar de seu sonho na adolescência: o espelho. Para tal, faz-se necessário situarmos o momento do texto em pauta:

O absurdo do sonho era um espelho que ficava dependurado em uma das paredes do quarto. Nele as imagens refletiam-se em longas caldas de fogo que ela, presa por serpentes ao leito, não podia conter e que, aparentemente, a impregnava. As chamas

corriam por todas as paredes. Subiam ao teto. Escorriam pelas paredes novamente e desciam ao piso. Tornavam a subir ao teto e a voltar ao solo. Repetiam o ato inúmeras vezes, completamente desarticuladas, perdidas... Os seus raios metamorfoseavam tudo: móveis, tecidos, papéis que se fragmentavam em letras rastejando, como serpentes, pelo chão prendendo-a à cama. As paredes se multiplicavam, às vezes, em ramos coloridos, outras em insetos voadores, em virgens em pleno cio, em terra se decompondo em buracos negros e em água... Muita água. (RODRIGUES, 2001, p.49, 50).

Antes de mais nada, é importante observarmos que, desde os primeiros registros da espécie humana, a arte acompanha o “homem”, não somente como um registro histórico espaço-temporal, mas como um tranquilizante para situações e conflitos do cotidiano. As pinturas rupestres, os ritos religiosos e místicos, a música, instrumentos, amuletos, e tantos outros elementos exaltam não somente a arte, mas a necessidade do homem em buscar uma realidade alternativa como um escape daquela em que vive. Antônio Candido, em *O direito à Literatura* (2011) por exemplo, corrobora com tal pensamento. Para ele a defesa dos Direitos Humanos estende-se também na defesa à literatura e à arte. Segundo suas construções argumentativas “[...] pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (CANDIDO, 2011, p. 174). Ou seja, defender a própria arte equipara-se a defender os direitos humanos, expondo que o ato de fabular, de articular o imaginário, é uma das necessidades básicas do ser humano, visto que sem isso o ser está fadado a um abismo sem saída e sem resgate, no qual a vida não passaria de meros movimentos robotizados, olhares sem brilho e sem cor: “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2011, p. 176). Dessa forma, ao trazer para o texto essa necessidade de arte, de articulação do imaginário, deparamo-nos com uma personagem que, à beira de um abismo, buscando a fuga da realidade no álcool, lembra-se de um sonho em uma época de sua vida: a adolescência. Lembremos ainda que o fato da personagem buscar a fuga da realidade a partir do álcool só acontece por ter experimentado as sensações que as letras lhe proporcionaram no texto anterior.

Para dar continuidade em nosso raciocínio, pensemos que a adolescência se caracteriza como a fase da vida em que tanto o corpo quanto a mente estão em constante transformação. Fase essa que quase sempre gera as maiores e melhores, mas também perigosas, aventuras, aquelas que marcarão a vida, dando base às experiências vindouras da fase adulta. Os hormônios em plena profusão, desencadeiam sonhos que atravessam a mente, como por espelhos, equiparando-se à realidade. Assim, a personagem do texto, na tentativa de encontrar respostas para seu questionamento “Recomeçar o que?!” (RODRIGUES, 2001, p. 49), encontra uma possibilidade de libertação da situação em que se encontra: o retorno à fase em que o

sonhar era algo comum e acessível; à fase em que o espírito aventureiro e a ousadia eram o suficiente para mudar a realidade, e a chave para isso estava na figura do espelho.

A figura de um espelho pode ser interpretada de diversas formas. No simbolismo ele pode ser encarado como a própria forma do simbolismo. Nesse sentido, teria significados próximos a “saber, conhecimento e autoanálise” (AIREY & O’CONNEL, 2010, p. 231). Na psicologia estaria próximo ao “narcisismo”, de Freud, amparado no mito de Narciso. No misticismo pode ser encarado como uma espécie de portal: uma fenda entre mundos, que libera acesso a outras dimensões, como acontece em *Alice através do espelho*. Em um plano mais lógico, poderíamos defini-lo como um objeto que revela a realidade aparente, refletindo-a de forma invertida. Para alguns, como Lipovetsky, o espelho, ou a tela em si, pode ser encarada como “a musa do contemporâneo”. Achar a inspiração em uma “era telânica” (LIPOVETSKY, 2009), nesse mundo do “hiper”, em que tudo se baseia no *showing*, no consumo, na superficialidade gerenciada pelo capitalismo, acaba por gerar reflexos na própria literatura, seja na busca de fugir das assombrações do presente em forma de *flashes* e holofotes, ou no depor sobre o próprio presente, no agregar de todos os componentes que geram a cultura midiática, e suas padronizações, em formato de letras esvoaçantes. Visto que a obra se constrói a partir de embates, como já dissemos antes – luz e sombra, branco e preto, verdadeiro e falso, natural e artificial, natureza e cidade –, podemos criar embates existentes entre a tela do espelho, que se apresenta no sonho, e as telas midiáticas, existentes no plano físico, mais especificamente na cidade. Contudo, ambas as telas criam indivíduos e identidades, uma no plano psíquico e outro plano físico. As faces geradas a partir das telas estáticas da cultura do hiperespetáculo, em potência do falso e em uma transformação que altera os limites dos campos de cultura significa, também, viver essa era da vitrine. A personagem, no entanto, busca, aqui, nesse momento, não aquilo que é diluído no meio da multidão de indivíduos da metrópole, mas a subjetividade existente nos espelhos que estão dentro de si. Antes de continuar, é preciso lembrar que a ação narrativa se passa no começo dos anos 2000 e que o celular ainda não tinha a onipresença que tem hoje, mas a presença do computador pessoal já era uma realidade.

Assim, a “musa do contemporâneo” a qual nossa personagem incansavelmente está à procura, se apresenta em uma tela, mas não como as escuras – *black mirror* – dos computadores e TVs, mas naquilo que já apontara Antônio Cândido (2011): no universo da imaginação, da fabulação. E que melhor lugar senão o sonho?! A tela que inspira e traz o significado a essa personagem é o que representa o próprio contemporâneo, bem como a própria ideia de romance, um espaço em que a linguagem tem livre acesso. Tal espelho modifica tudo o que toca com suas “caldas de fogo”, que movem-se em movimentos não-lineares, não padronizados, mas

livres, o que nos lembra da busca e do desejo pelo “[...]silêncio do grito dionisíaco” (RODRIGUES, 2001, p. 33), mencionado anteriormente. O reflexo desse espelho representa mais que a realidade mórbida e estática – até as paredes, diferentemente do plano físico, ganham vida e forma ao serem refletidas por ele. O desejo pelo espelho a atravessa de tal forma que, em um desabafo, a personagem declara: “O absurdo, meu Deus, não é ter que se olhar no espelho, mas querer nele habitar” (RODRIGUES, 2001, p. 50). Poderíamos interpretar esse fragmento próximo ao que colocamos sobre o espelho ser um portal. Aqui, nesse mundo dos sonhos, o espelho seria o elemento necessário para o acesso ao espaço que a personagem tanto deseja. De certa forma, podemos afirmar, ainda, que a literatura é, também, esse espelho. O desejo de habitar no espelho, que a personagem possui, estaria ligado em ser o elemento que seria refletido nesse espelho: aquilo que seria capaz de refletir na literatura o que lhe é perceptível de seu tempo, cumprindo o papel do “ser contemporâneo”, que Giorgio Agamben explana, comentado no primeiro capítulo.

Outro ponto importante que marca a narrativa está no momento do texto em que

Da janela do quarto, que ela dificilmente fechava, podia-se ver a rua deserta. Nas janelas dos prédios piscavam luzes, uma longa fila de luzes resplandecia o espaço silencioso da rua naquele momento. O céu estava azul e coberto de estrelas. O interior estava escuro. Apenas os reflexos das várias luzes penetravam à janela [...]. Pôs-se de pé e, fazendo grande esforço para não cair, cambaleou até a tomada elétrica. O quarto encheu-se de luz. “Que bebedeira!” [...]. Sentou-se na cama, a luz incomodava seus olhos e fazia-lhe doer a cabeça. Apoiou com as mãos o lado esquerdo da face, fechou os olhos. Em seguida, assaltou-a uma série de visões incoerentes, embora familiares, transportando-a para a liberdade que só os sonhos conhecem. ‘Sim, neles eu posso recomeçar’, ouvia, em sua imaginação. (RODRIGUES, 2001, p. 50, 51).

Destaquemos aqui, segundo as informações presentes na citação acima, a presença das luzes, bem como a da escuridão. Por meio da voz do narrador, o texto nos mostra o incômodo da personagem com a luz do quarto, mas também sua necessidade e insistência em olhar para a escuridão. G. Agamben (2009) coloca o ato de observar o contemporâneo como um ato de desafio, árduo e doloroso. O fato de ter que abster-se de si, a fim de tomar distanciamento do seu tempo para que no ato de afastar-se, consiga-se, em contrapartida, aproximar-se por meio de um olhar analítico, cria uma singular relação com o próprio tempo através de uma dissociação e um anacronismo. Quando olhamos para o céu à noite, as estrelas resplandecem em contraste com uma densa escuridão. Os cientistas afirmam que o escuro que vemos necessita de uma explicação. Assim, a contemporaneidade age da mesma forma: para entender não o que já nos é revelado pelas luzes, mas o que, de fato, está encoberto pelas trevas. Nisso Agamben reforça que o ser contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. É aquele que consegue – sabe – ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

A partir dessa perspectiva sobre a luz e escuridão, podemos entender a insistência da personagem em se manter no escuro, em sempre buscar nas sombras as ferramentas para recriar a realidade. O fechar dos olhos não se refere ao ato de ignorar o seu próprio tempo, mas o de, na escuridão – e principalmente na escuridão dos sonhos, como é o caso – mergulhar no imaginário a fim de representar o próprio tempo, entendendo não somente a este, mas a si, também, como figura identitária em plena transformação e construção, encontrando respostas libertárias que a identifiquem como ser e como objeto do artístico. É importante também observar que a personagem não nega a luz que, num gesto de esforço, tudo revelou – no caso a bagunça que o quarto se encontrava –, mas entende que a partir desta poderá construir-se, modelar-se, transformar-se e, principalmente, recomeçar na observação da/na escuridão. Do caos pode emergir a transformação necessária. O fato de a personagem olhar a bagunça do quarto por intermédio das luzes pode ser também refletido, metaforicamente, para o mundo em que vivemos. Pelas informações que o texto nos traz, podemos dizer que a ideia aqui seja a de não deixar que os problemas, a bagunça e a concretude do nosso mundo, apresentado por meio das “verdades”, sejam empecilhos para a construção de uma realidade por meio da arte, representada pela ideia do sonho e da fabulação.

O texto *A Casa Mora na Infância*, último desse *Instante 2*, continua refletindo sobre essa ideia da importância da fabulação. A narrativa, em primeira pessoa, monta a ambientação que começa a ser descrita com base nas características do apartamento em que a personagem morava. A sensação a que o texto nos leva é a de que a visão da personagem sobre seu espaço o associa a uma prisão, como mostra a citação:

Morava em um prédio de apartamentos antigos, em uma rua estreita de calçadas corroídas pelo tempo e por todo tipo de insetos. O apartamento era minúsculo. Da janela com grades, podia-se ver outros prédios e os quintais de algumas casas que teimavam em resistir. Todas as tardes, religiosamente, segurava as extremidades laterais da janela e tentava divisar os segredos dessas casas que se oprimiam entre os inúmeros edifícios. (RODRIGUES, 2001, p.52)

Percebe-se que, na citação mostrada, a personagem já nos leva a refletir sobre um embate travado entre “apartamento” e “casa”. Como a citação dá a entender ao leitor, arriscamos em dizer que o intuito aqui seria a de expressar a ideia de um lugar transitório, um espaço formado a partir de muitos, que é a imagem dos edifícios, em contraposição à casa, que indicaria um espaço individualizado, onde se pode criar raízes, onde se tem liberdade de explorar próprio quintal. Os “quintais”, nesse sentido, podem expressar a ideia de um espaço que possibilitaria a criação, a alteração e o inventivo. Os apartamentos, mais especificamente os edifícios, por sua vez, são limitados quanto a isso, pois possuem um espaço já instituído por outros. Não pode ser identificado a partir de uma demarcação subjetiva de um morador, pois é

usado pelo todo. Geralmente são espaços com piscinas e área de lazer que visam apenas a diversão e, não muito distante, a exibição de corpos. Ao olhar tudo isso de um “apartamento”, a personagem mostra que faz parte desse sistema, mas seu desejo é de regressar a esse espaço da fabulação. O apartamento, assim, é associado a um espaço programado, delimitado para a vida nas grandes cidades do mundo capitalista, um lugar de acomodação do trabalhador objetificado.

No decorrer do texto nos deparamos com uma atmosfera mais tranquila – quem sabe a mais tranquila que a personagem teve até o momento – construída a partir de um retorno ao passado que leva a personagem relembrar da casa de sua infância.

A única casa que eu realmente conhecia morava na minha infância. As paredes tinham pernas longas que alcançavam o teto. Este era formado por vários braços que se alongavam e se entrecruzavam o centro, bem no alto – próximo do céu. Recordávamos os galhos das árvores cortadas ao tronco, de ponta cabeça, onde brincávamos – meus irmãos e eu – de pique-esconde ou de floresta encantada. (RODRIGUES, 2001, p. 52)

A atmosfera narrativa e a lembrança da personagem leva-nos a sentir certo conforto nesse ponto da obra. Poderíamos destacar, aqui, que a recapitulação dessa memória estaria ligada à necessidade que a personagem tem desse “espaço-refúgio” (GULLÓN, 1980), que, por ser esse espaço pequeno, restrito, mas familiar e protetor, possibilitava-lhe o ato de fabular, de fugir de um plano material e enveredar por um caminho imaginário, alheio ao mundo material e físico, sendo aquele característico da fase infantil. Nesse sentido, essa casa da infância é esse “espaço-refúgio” por lhe trazer tal segurança. Em contrapartida, o espaço em que a personagem se encontra no plano físico, que está em contraste com essa lembrança, é o “espaço-incógnita” (GULLÓN, 1980), que seria esse espaço amplo e desconhecido, um lugar em que tal personagem tem que lidar com uma vida dura e rotineira, necessitando de escolhas pessoais, características da vida adulta, para um esclarecimento de sua consciência de mundo a partir das descobertas que faz ali. Assim, se o “espaço-refúgio” da personagem é essa casa da infância, resgatada de forma limitada por meio da memória, podemos afirmar que seu “espaço-incógnita” é, então, a grande cidade, ou, para um olhar micro, seu próprio apartamento. Nesse espaço duro e servil ela deve tomar certas decisões, assumir certas responsabilidades e riscos, muitas vezes pesadas.

É importante destacar que existe certa relação entre a lembrança que se faz aqui no presente texto e na lembrança que se fez no texto anterior. Anteriormente, vimos que, ao lembrar de um sonho da juventude, a personagem teve acesso a um espelho que transformava tudo o que era refletido, de certa maneira ampliando os significados de uma realidade rotineira

e dura e abrindo possibilidades para um universo muito mais rico e significativo. Poderíamos dizer que o próprio ato de recorrer ao sonho pode ser interpretado como o ato de recorrer àquele “espaço-refúgio”, o que seria uma forma de fugir da dura realidade e descobrir formas de reconstruir o real. No presente texto que discutimos, *A Casa Mora na Infância*, percebe-se que, ao recorrer a esse espaço, o narrador, na sua infância, não precisava de um espelho para desfigurar, criar e recriar esse espaço de fabulação: seu espelho eram lhe os próprios olhos, a própria mente. Temos instituídos, então, três momentos do ato de fabular para essa personagem: um primeiro estaria na infância – onde essa fabulação se apresenta de forma fácil e acessível recorrendo à via onírica; um segundo estaria na adolescência – possível de se ter acesso somente através de um espelho que aparece por meio do sonho; e, por fim, um terceiro na fase adulta – aqui o ato da fabulação tenta se constituir a partir do resgate de experiências passadas, limitadas pela memória da personagem. No texto, podemos observar, ainda, a personagem fazer referência à duas casas, como mostra a citação:

Nesta, éramos os únicos moradores. Na outra residiam ratos, baratas e aranhas. As aranhas faziam redes de todos os tipos e tamanhos. Teciam fios de alto a baixo no teto. Os fios, às vezes, cruzavam os inúmeros braços e desciam até as cabeceiras de nossas camas. Tínhamos, constantemente, irritações em nossas peles, provocadas pelas teceadeiras. Mamãe nos benzia: “Que que corte? Cobreiro brabo... Que que corte? Cobreiro brabo... Que que corte? Cobreiro brabo”. Repetíamos com ela três vezes. Depois a oração que só ela sabia. A oração era enigmática e seus segredos nunca nos foram revelados. (RODRIGUES, 2001, p. 52, 53)

Ao olharmos para o texto, pode ser entendido que essas duas casas, as quais a personagem e sua família moravam, fazem referência ao mesmo lugar. A diferença da primeira casa para a segunda é que uma estava no plano da fabulação, enquanto a outra no físico. Entende-se, então, que as crianças recriavam sua realidade – mais especificamente a casa – como forma de fuga às imperfeições e aos intrusos que nela existiam.

A narrativa ainda faz referência às irritações que as crianças sentiam na pele por causa das aranhas, irritações essas que sua mãe chamava de “cobreiro”. A título de informação, a Herpes Zóster, comumente conhecida como “cobreiro” ou “cobreiro”, é uma irritação na pele causada por uma infecção viral, que seria, também, a reativação da catapora no organismo, sendo necessário o uso de analgésicos e medicamentos antivirais para combater a dor, reduzir a duração das lesões e evitar futuras complicações. No entanto, ao observarmos a citação, vemos que a mãe das crianças opta pela “benza” a fim de acabar com o “cobreiro” e não aos medicamentos que são necessários.

Aqui abrimos espaço para uma digressão pessoal, pois ela tem a ver com o assunto acima. Pelo fato de eu ter crescido em uma família em que o benzimento sempre foi comum, pude ter contato com algumas orações e rituais, entre elas a do “cobreiro”. Os mais velhos de minha família diziam que o cobreiro crescia como uma cobra – por isso também era conhecido

por “cobrão” – e, antes que a cabeça encontrasse a calda, ele deveria ser “cortado”. O ritual era feito com uma faca, que era empunhada por quem comandaria a benza, a saber: o benzedor (a). Há duas orações, uma preparatória e outra que é essa, à qual o texto se refere. Após a primeira oração, o benzedor se posiciona frente ao enfermo e pergunta: “o que eu corto?”. Aquele que está com o “cobreiro” responde: “cobreiro bravo”. A pergunta é feita por três vezes, sempre com a mesma resposta. Em seguida o benzedor deverá dizer: “assim mesmo eu corto, a cabeça e o rabo. Sapo, sapão. Aranha, aranhão. Cobra, Cobrão. E todo bicho de má nação. Que não cresça e nem apareça, nem emende o rabo com a cabeça”. Ao tempo que essa parte da oração começa, o benzedor raspa a faca no lugar do “cobreiro”, repetindo a oração, também por três vezes. Fechamos aqui a digressão, lembrando a força que tem para as crianças esse conjuro de uma pessoa mais velha e experiente.

Ao voltarmos para a citação, percebe-se que esse mesmo ritual, a benza do “cobreiro bravo”, é realizada pela mãe, que é a benzedora. É interessante que o narrador tem o cuidado de relembrar exatamente como as palavras eram proferidas pela mãe da personagem: “Que que corte?”, ao invés de “quer que eu corte?”. Isso possibilita ainda mais a aproximação do leitor à memória que é narrada ali. Costurando, dessa forma, a ponta que deixamos solta linhas atrás, existe um embate que é travado entre fé e razão. Como apontei, a cobreira é uma infecção que precisa ser tratada, porém a mãe da personagem possuía, em sua memória, em seu âmago, a solução para aqueles eventuais problemas que aconteciam com as crianças. Seu remédio baseava-se nesse deslocamento do plano físico para buscar o sobrenatural em um outro plano, que precisava, também, da fabulação, mais especificamente por intermédio da fé da mãe e das crianças que tinham que confiar no conjuro. Assim, a personagem ao se lembrar dessa casa, esse espaço-refúgio infantil, e lembrar também desses deslocamentos que a própria mãe lhe proporcionava, reforça seu desejo em regressar a essa morada, associada àquela sensação de liberdade e êxtase que ela estava em busca, em que fugir da realidade não demandava lucro ou capital. A oração da mãe seria, então, um conjuro contra tudo de ruim que pode invadir esse reino encantado da infância! Nós todos vivemos isso e a personagem expressa! É preciso não menosprezar a força desse conjuro. Assim, vemos que a recorrência àquele espaço de proteção é bastante significativa nesse momento de fragilidade da personagem.

O *Instante 2* termina com o fim dessa memória da casa da infância da personagem, trazendo-a para o presente, no qual ela se encontrava desempregada. Insistiu ainda em ir à escrivania, buscando a “casa” e o “teto disforme” que a levavam para um lugar onde a fabulação se contrapõe ao real, e isso lhe custou cada vez mais a própria desconstrução, as paredes da alma.

Instante 3

O *Instante 3* é constituído por quatro textos, a saber: *A Espera*, *Estigmatismo*, *(Re)Encontro* e *Desejo*. Esse conglomerado de textos, que formam o capítulo, terá como foco, de maneira geral, a crítica às diferenças e injustiças sociais que o capitalismo e o consumo criaram nas cidades. Ainda levaremos em conta que, mesmo não tendo acesso ao nome da personagem principal, trata-se da continuação narrativa que fora desenvolvida desde o início da obra.

O texto *A Espera* configura-se como uma construção narrativa que se dará a partir de uma seleção para uma possível oportunidade de emprego. O mínimo salário, a corrupção, a exploração, o abuso de autoridade, dentre outros pontos terão espaço nesse texto. O Iluminismo, por sua vez, será várias vezes referenciado aqui, seja diretamente ou metaforicamente. A crítica principal, usando o termo, seria de reivindicar, de certa forma, a felicidade que fora prometida em tempos de progresso. A ideia de “espera” será bem desenvolvida pela extensão do texto, que se fará um dos maiores textos (senão o maior) que compõem toda a obra. O texto começa, então, com uma tensão no ar. Aparentemente a lembrança da “casa da infância”, do texto anterior, deixou-a frustrada por “tentar alcançar o teto”:

Acordou tarde, não porque tivesse dormido mais tempo, mas por ter tentado subir ao teto à procura da melhor palavra. Estava mal-humorada, irritável, um azedume perpassava do interior ao exterior. Circulou com aversão o olhar pelo lugar. O apartamento apresentava um aspecto de abandono. (RODRIGUES, 2001, p. 57)

Essa tentativa de “subir ao teto à procura da melhor palavra” pode ser interpretada a partir das colocações que foram feitas no texto anterior. Como vimos, o teto da casa da infância, a partir do olhar das crianças, podia assumir formas alheias àquelas do plano físico. Por tentar buscar a escrita, a personagem ansiava chegar nesse espaço onde a fabulação, a criação, de um viés onírico, lhe dessem as letras e palavras para criar uma realidade alheia àquela em que ela vivia. Indignava-se com seu país, e como destacamos anteriormente, o texto se caracteriza como uma forte crítica social e política. Na citação vemos que a personagem vê o “apartamento” com um “aspecto de abandono”, e compara isso ao seu país: “desconjuntado, coberto de pó e lhe fazia lembrar o país” (RODRIGUES, 2001, p. 57).

O nome do texto – *A Espera* – se refere ao momento em que a narrativa acontece durante a espera na fila de uma agência para seleção de pessoas para um possível emprego, e a título de informação, de órgão público. Após marcar seu lugar na fila, resolve tomar um café com uma conhecida, chamada Estela. Nesse momento da narrativa, é interessante observar a grande crítica levantada na conversa das duas personagens. Estela, indignada, levantando algumas conspirações sobre a honestidade da seleção, diz “ – Não acredito nessas seleções – fala

baixinho – No fundo, eles colocam sempre quem tem padrinho político...” (RODRIGUES, 2001, p. 57). A narrativa continua na fala de Estela mostrando a dificuldade que estava de se conseguir uma vaga sem apadrinhamento, questionando assim se poderia ou não sobrar uma vaga:

- Até pode, mas o grande número de candidatos... Não digo os desqualificados. Falo de quem tem curso superior, especialização, mestrado e até doutorado. Olhe ali aquele moço elegante de manga longa azul. Aquele todo bonitão! – Apontou com o queixo. A outra confirmou balançando a cabeça – Pois é, ele é doutor em sociologia.
- Em sociologia, meu Deus, em sociologia? Que ironia! Um filósofo na fila de desempregados...
- Não disse... Ouvi dizer que até filósofo, médico, engenheiro, advogado vieram se inscrever. Minha filha, sem padrinho não há nenhuma chance!... (RODRIGUES, 2001, p. 58).

A crítica aqui, então, não estaria somente na injustiça causada por aqueles que tem um padrinho e podem assumir o lugar de outras pessoas, sem título ou capacitação. A crítica maior estaria em que, mesmo com formação e preparação para o mercado de trabalho, o emprego se fazia escasso. É por isso que Estela também decide falar com um amigo, mesmo sabendo da injustiça que causaria a outras pessoas: “Eu sei de tudo isso, querida, mas se eu não uso os recursos que me oferecem, outros usam! Não concordo com essa situação, no entanto...” (RODRIGUES, 2001, p. 58).

A presença de um político no recinto – que a personagem central chama de “ratos privilegiados” (p. 59), causa alvoroço e, ainda, admiração de muitos. “O político já veio interceder em benefício de algum candidato que, provavelmente, não irá nem mesmo enfrentar a fila interminável!” (p. 59). Durante a espera, surge na mente da personagem central a possibilidade de montar a própria empresa. Vendo-a muda e pensativa, Estela pergunta se ela gostaria de ser ajudada por um político e, se sim, Estela intercederia por ela. Negou-se em compactuar com o sistema. Todo o desfecho a partir disso se dá para mostrar a futilidade da política na qual essa personagem está inserida, fazendo-nos refletir sobre questões do nosso contemporâneo.

Temos um ponto nessa narrativa que fala sobre a dupla vida do encarregado da entrevista que a personagem central faz. Aparentemente casado, o encarregado parece ter um caso com um outro homem. Certamente por questões políticas, não podia assumir sua sexualidade senão perderia o prestígio do emprego na administração pública. Assim, durante a entrevista, quando o telefone toca ele sussurrava, afastando-se da personagem:

- Ligue depois, querido! Agora não posso falar... – calava. Não posso!... – tornava a calar e – tudo bem, compre o que quiser..., mas cuidado!... Se ela descobre... – E, do outro lado, alguém parecia histérico e ele repetia:
 - Tá, tá bem, querido! Eu ligo...
- A histeria do outro provocava no encarregado da seleção uma excessiva movimentação.

– Eu ligo, você sabe que eu ligo! – disse, por fim, afeminando por completo a voz. (RODRIGUES, 2001, p. 62, 63).

No fim, tudo que conseguira da vaga de emprego, em meio a uma entrevista que o telefone do encarregado tocava mais do que as palavras que tentavam ser ditas pela personagem, fora um pedido de “espere”, e ainda “se necessário, será avisada pelo telefone” (p. 63).

O texto *Estigmatismo* apresentará essa personagem se dobrando à massa que é formada na cidade, resultado de todo um trabalho cultural de poder. A personagem está desolada com a frustrante e difícil vida na cidade, que lhe consome a cada dia, não escapando ao menos a própria sombra que é refletida pelo Sol. Uma paráfrase sobre o “silêncio hamletico” se somará à narrativa, a fim de que a personagem traga para o texto discussões sobre seu valor nesse mundo em que vive e sua insistência em continuar tal percurso.

Nesse texto, o que gostaria de destacar é a forma poética apresentada. Como comentamos anteriormente, o texto usa de recursos da poesia concreta, que são incrementados pouco a pouco em suas formas dionisíacas, ou, em outras palavras, em sua (des)construção estrutural. Em comparação aos outros, além da utilização da aliteração, como uma figura de linguagem, a última estrofe parece se desfragmentar aos poucos. Nos fonemas marcantes dessa aliteração, destacam-se: /ã/ (nasal baixa), /k/ (velar oclusiva), /b/ (bilabial oclusiva), /s/ (dental fricativa) e por fim /f/ (labiodental fricativa). A partir desse texto veremos que isso se torna cada vez mais intenso. Vejamos a citação a que fazemos referência aqui:

Na rua, na praça,
Desfaz-se a lua,
Inverte a dança,
Reflete mudança
E a massa alcança
Aliança!

Balança...
Cansa, massa, cansa!
Balança, cansa,
Cansa, balança
Falsa-Farsa
Faça
Far
sa
F...
Valsa

(RODRIGUES, 2001, p. 67)

Nesse jogo de sons e palavras, as letras parecem estar em uma dança de sentidos, e a “falsa-farsa” estaria não somente na peça que esse “trava-língua” tenta instituir no cérebro do leitor, mas também no interpretar que, mesmo o poema sendo uma forma de representação, “ou a farsa”, ele reflete muito do real. Ou seja, a crítica carregada no poema não está presa somente a ele, mas cria sentidos que corroboram com a realidade, por isso poderíamos interpretar como “falsa-farsa”.

Se anteriormente temos a personagem se dobrando à massa, somando-se à ordem do fluxo da multidão, perdendo um sentido próprio diluindo-se no todo, no texto *(Re)Encontro* teremos uma fala dela do meio dessa multidão de corpos. Suas abordagens, aqui, serão em relação à inércia existente no meio das massas, à falta de crítica e de subjetividade:

Eu só desejei, depois daquele instante obscuro, regressar à casa. Não a que havia deixado às margens do rio ou a que morava em minha infância, mas àquela que a selva das luzes solitárias teimava em consumir. Tentei o vôo das borboletas, embora soubesse que condenada estou ao confinamento cego das lagartas. Refleti, com insistência, sobre o mover silencioso e inerte das massas como provável recusa do social. Elas foram reduzidas em simples dados estatísticos. Os indivíduos que cruzavam as ruas dissolveram-se uns nos outros, resultando uma mistura orgânica em que o único modo de aparência é o da sondagem. Despertá-las?! A informação não consegue revitalizar a memória de um povo. Só o lirismo dos verdadeiros poetas pode acordar o indivíduo que dorme profundamente na célula nuclear das massas. Por isso, é preciso correr risco...

É preciso correr o risco de desaprisionar
Das amarras do patriarcado.
Tornar-se sujeito.
Romper o silêncio
Da “zona sem cultivo”.
Desenhar as imagens distorcidas
Do mundo pelas metades,
Nas paredes dos labirintos.

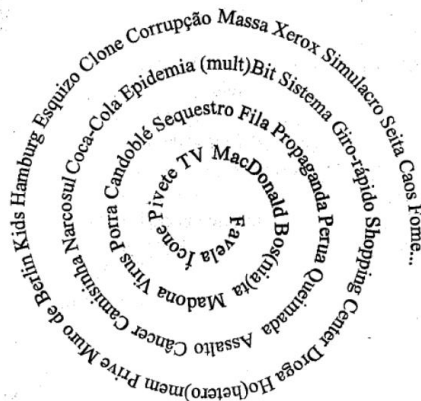
(RODRIGUES,

2001, p. 68).

Na citação pode ser observado o desejo do narrador pelo emergir do senso crítico em outros indivíduos. Aqui pode ser observado esse narrador que se preocupa em “acordar o indivíduo que dorme profundamente na célula nuclear das massas”, fazendo com que, assim como ele, outros também possam “correr o risco de desaprisionar/Das amarras do patriarcado”. É importante lembrar que a ferramenta utilizada por esse narrador a fim de acordar as massas e tornar-se crítico, é a própria literatura, visto que diz: “A informação não consegue revitalizar a memória de um povo. Só o lirismo dos verdadeiros poetas pode acordar o indivíduo que dorme[...]”. Essa “informação”, a que se refere, é àquela que compõe a cultura de mídia, ou seja, os *outdoors*, os cartões, as propagandas, as vitrines: são os textos do cotidiano que compõem a era hipermoderna (LIPOVETSKY, 2004), que contribuem para um capitalismo que está diluído em meio à cultura desse contemporâneo da personagem. Essa “informação” cria uma cultura de massa, composta por diversos indivíduos com pensamentos e formas de agir similares. É por isso então que a personagem aponta que os indivíduos se dissolveram uns nos outros, “resultando uma mistura orgânica em que o único modo de aparência é o da sondagem”, ou seja, a única forma de observar a subjetividade de cada indivíduo seria nesse acordar do meio da massa fazendo-se possível a observação daquilo que está por dentro dele: sua cultura, suas particularidades, seus anseios e desejos, entre outros. É, então, a partir dessa literatura, que não possui um “pai epistemológico”, que tal narrador sugere a ideia de se tornar sujeito da própria linguagem, da própria história, em romper o silêncio causado pela informação.

Na citação de Cida Rodrigues, ao ser destacado o termo “zona sem cultivo”, pode ser interpretado segundo a ideia de cultura forjada pelos iluministas. Bauman (2013), como vimos no capítulo anterior, aponta que o Iluminismo usou a cultura como arma colonizadora a fim de se ter domínio sobre outros povos e civilizações, levando o progresso a partir do abandono do místico e religioso, em troca da razão e ciência como forma de alcançar a felicidade a partir da modernidade. “Romper o silêncio/Da ‘zona sem cultivo’”, então, é mostrar para aqueles que ainda tentam colonizar e domesticar as massas que, entre os indivíduos submersos no fluxo e na informação, existem histórias e culturas a serem contadas, não por outras mãos, ou por um tipo de epistemologia imposta, mas na liberdade e pluralidade que cada indivíduo tem a “desenhar”, contando a outra parte do mundo que não foi contada.

Ao continuar, o texto de Rodrigues nos apresenta a seguinte imagem-texto:



Criar... criar, na cegueira histórica,
Espirais deslumbrantes.

É preciso viver a amnésia do dia-a-dia,
Num presente perpétuo,
Numa perpétua mudança.
Girar rápido, veloz, ultra-veloz...
Tornar-se uma árvore sem raiz.

É preciso recomeçar do nada.
Descortinar a face do mundo.
Retirar o véu que cobre a musa das artes.
Tocar seu corpo
E sentir o sopro de sua carne em êxtase.
Embriagar-se em suas salivas quentes.
Desejá-la crua,
Profundamente nua.
É preciso arrancar as máscaras

(RODRIGUES, 2001, p. 69).

De imediato, o que podemos começar destacando é a evolução da forma concreta de tal poesia em comparação aos outros textos. Percebe-se que, em comparação às anteriores, essa é a que mais dialoga com esse dueto entre texto e imagem: a hipnose a partir do texto. Na citação, percebemos que o indivíduo que narra tenta transformar sua escrita da mesma forma que sente o mundo no qual está inserido. Nisso, o fluxo de palavras se transforma em espirais, quase que como um efeito hipnótico, retomando algumas críticas anteriormente já mencionadas pela

personagens sobre as desigualdades sociais, destacando-se nesse cenário a palavra central do espiral – a “favela”, palavra que inicia a espiral – e que mesmo em meio aos bombardeios da cultura midiática, à cultura do consumo, que “induzem os indivíduos a identificar-se com as ideologias, posições e as representações sociais e políticas dominantes” (KELLNER, 2001, p.11), seu estado ainda permanece de “Caos” e “Fome”, palavras essas que finalizam a espiral. O que dá a entender é que toda essa cultura do consumo, toda a roda capitalista, se desenvolve a partir da exploração da classe menos abastada – representada aqui pela palavra “favela”. Isso reforça o que já apontamos sobre Quijano no primeiro capítulo, que coloca o nascimento do capitalismo a partir da exploração da mão-de-obra escrava para se consolidar a partir da América. Assim, por mais que, depois da palavra “favela” possam aparecer nomes de multinacionais e de toda forma de conteúdo que componha o contemporâneo dessa personagem, o fim, na verdade, é a “fome”, dando ênfase na disparidade na “balança” – termo esse recorrente no texto anterior – onde o rico fica mais rico e o pobre mais pobre.

Na espiral também vemos o que citamos antes, de Kellner e Hall. Ainda que o mundo desse indivíduo tentasse ganhá-lo com ferramentas do visual e do auditivo, usando o espetáculo para seduzi-lo e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições, tal indivíduo resiste por meio de uma escrita denunciativa, não negando ser influenciado e transformado pelos estímulos de seu mundo, mas usando-as a fim de “criar na cegueira histórica/Espirais deslumbrantes”. Assim, tal indivíduo, tal como outros na obra, dão indícios da fragmentação cultural existente em seus espaços e de sua presença nesse mundo plural. O ponto importante nesses apontamentos é que tais indivíduos apresentados por Cida Rodrigues não negam essa fragmentação, muito menos rejeitam ser transformado por ela, porém sugerem uma transformação de forma consciente e crítica, a fim de findar com as imposições e fronteiras há muito erguidas por apenas um lado da história.

Outro ponto que podemos destacar é a recorrente ênfase sobre a subjetividade no fazer artístico, sem as estruturas e os padrões outorgados por outrem. Esse processo de “Retirar o véu que sobre a musa das artes” possibilita “descortinar a face do mundo”. É possível que essa seja a principal ideia do presente texto: a desalienação do ser e sobre a própria forma do texto.

O *Instante 3* encerra com o texto *Desejo*. A narrativa toma um rumo erótico, que será construída a partir das lembranças da personagem sobre sua primeira relação sexual. A linguagem narrativa, aqui, é muito bem arquitetada e envolverá, junto a essa lembrança da personagem, a sensualidade da cidade e de suas imagens, bem como o êxtase que a própria literatura – o que ela chama de “linhas” ou “letras” – é capaz de causar. Nesse ponto do texto é importante destacar algumas características que levam a personagem a entrar nesse “transe” em

que as lembranças tentam invadir o “real”, misturadas aos seus desejos. O texto começa mostrando que a personagem ainda pensara na entrevista que tivera com o encarregado: “A voz do encarregado assiste, agora em meus ouvidos... em meus poros. Grávida estou, embora eu não consiga compreendê-las bem.” (RODRIGUES, 2001, p. 71). Então, uma “aranha negra” cruza o pálido de sua sala “das paredes até o teto”, enroscando-se ao seu “macho, deixando-o, alguns instantes após, inerte” (Ibidem, p. 71), mostrando à personagem um ato de amor ardente. A partir disso, então, seus sentidos ficam mais sensíveis: “Transportaram-na à lembrança do primeiro amante. Retornar à casa da adolescência não lhe era difícil: possuía o poder de ir e vir no tempo.” (Ibidem, p. 71). Percebemos, então, que existe uma certa frequência em que as coisas do natural têm o poder de fazer com que os sentidos da personagem fiquem aguçados, possibilitando a ela essa “viagem no tempo” por intermédio de lembranças específicas. Foi assim, também, no texto “*O Araguaia*”, no qual vimos, também a recordação de um homem, possibilitada por influência do “rio”. A linguagem aqui é feita de forma que a narrativa se torna um espelho: mesmo já tendo acontecido no passado, as sensações são revividas na mesma intensidade no presente, como mostra a citação:

O tempo ia longe dos fatos, todavia a sensação permanecia no agora, ali bem junto de seus lábios, de sua face, de seu corpo umedecido por invisíveis chamas. Repentinamente, um frio percorreu-lhe a espinha e espalhou-se e espalhou-se pelo resto do corpo. Arrepiou-se... Os mamilos eriçaram-se... (Ibidem, p. 71).

Nota-se, aqui, que existe uma divisão no espacotempo, a qual comentaremos melhor no capítulo posterior, em que a mente da personagem está presa no passado – na lembrança do ato sexual em sua adolescência –, enquanto seu corpo revive as mesmas sensações no presente.

Na tentativa de livrar-se dos ardores que lhe eram acometidos na parte física, resolveu ler um livro. Nesse ponto percebemos que a literatura, mais do que a própria lembrança do sexo, lhe causa ainda mais desejo e prazer. A partir de um poema de “Ovídio”, e sem que percebesse, a personagem começa a se “tocar”, sugerindo-nos um ato de masturbação, o que poderíamos dizer que seu desejo pelas letras era-lhe tão intenso quanto os desejos da carne, de forma que lhe fracionava os espelhos da alma:

Tocou a própria pele, com as mãos, suavemente, como se pudesse, com isso, reviver, para si, vários seres diferentes em um tempo diverso e em um só corpo. Encolheu-se toda e, por um momento, sentiu-se a vítima da aranha-negra. Apoderou-se dela um desejo interno por aninhar-se em seu próprio ventre – tornar-se fruto de si mesma. Contorceu-se instintivamente e um som felino preencheu o espaço, percorreu seus músculos intestinais, subiu ao peito e atingiu, por fim, os lábios líquidos, semi-abertos. Inundou-se: a água humanizada domou seu sexo e fracionou sua face em uma pluralidade de espelhos que ela não conhecia. (RODRIGUES, 2001, p. 72).

Nesse sentido, podemos sim explorar a possibilidade desse “sexo”, ou dessa “masturbação”, no tempo presente, porém não podemos afirmar isso como concreto visto que

o texto também nos sugere essa “viagem no tempo” a partir do texto de “Ovídio”. O que nos sugere o que temos proposto seriam alguns trechos específicos que nos possibilitam tal interpretação, tais como: “[...] um desejo interno por aninhar-se em seu próprio ventre – tornar-se fruto de si mesma. Contorceu-se instintivamente e um som felino preencheu o espaço, percorreu seus músculos intestinais” e “[...] a água humanizada domou seu sexo”. Essa última frase pode ser interpretada como o orgasmo que cessa o sexo. A partir desse momento o texto desliza para a poesia, por meio do que temos chamado de “lógica coral”, recorrendo a Flora Sussekind, onde, ao final, se torna também possível tal interpretação, que transita entre passado e presente:

Molhados de torturantes beijos
 Os nossos corpos se impregnavam
 Do indizível...
 Donde num orgasmo in
 Tenso,
 Tudo provém
 E para onde Tudo
 Retorna...

Desejo! (RODRIGUES, 2001, p. 74).

Percebemos então, durante o decorrer da narrativa essa descoberta da personagem não somente sobre os desejos de sua mente – fato esse que vem sendo construído desde o início da narrativa – mas, e especificamente nesse texto, o desejo de seu corpo, que equipara o desejo pelo sexo ao desejo de escrita, ou o desejo das letras.

Ainda na forma poética, a personagem constrói imagens em seu subconsciente da cidade, desnuda, dos prédios em construção, do “Percurso do engenheiro-arquiteto/Que faz massa e construção[...]” (Ibidem, p. 74) que se equiparam à construção da própria personagem. Porém, ao fechar o livro de “Ovídio”, as palavras do encarregado fazem-na lembrar da face que a cidade, de fato, se apresentava. Aqui temos uma crítica à sociedade desse seu contemporâneo, no tempo que ela diz: “O êxtase não deveria ser masculino nem feminino. Antes fosse trans... Deveria ou não deveria? xy, xx = xyxx” (Ibidem, p. 75). Nisso percebemos que a palavra “sexo”, recorrente no texto, ganha outro significado: o de masculino, feminino, “trans”, e outros possíveis. A personagem, problematizando sobre questões de sexualidade, percebe-se “[...] meio homem, meio mulher” (Ibidem, p. 76) e isso “[...] transmultiplicou-se feito borboleta. Não mais seguiu esquemas. Perdeu o rumo das coisas e de si mesma. Sentiu-se formada por redes diversas, por seres diversos. Era, em síntese, uma colmeia de distintas formas geométricas.” (Ibidem, p. 76). É importante perceber que, aqui, o texto nos lembra do que já mencionamos sobre Hall e Kellner: sobre a interferência da mídia, e de certa forma de determinado grupo de poder, gerando discursos fixos. A personagem parece retomar a consciência de seu lugar social,

capaz de “tecer” o próprio destino sem a hierarquização social e sexual proposta por muitos – também tendo como exemplo os acontecimentos na entrevista. Assim, ela vê na aranha-negra um simbolismo que tomara para si, gerando o seguinte texto que desliza, novamente, para a forma poética:

Tecer
 Tecer linhas cruzadas
 Romper
 Romper o “Século das Luzes”
 E viver!
 Viver nas
 Sombras
 Fracionar
 Fracionar a multiplicidade
 do Único
 E descobrir-se
 No Caos!...
 Afastar...
 Afastar o Sol do meio-dia
 O Sol que queima os cérebros —
 Os cérebros míopes
 Míopes
 Das diversidades

(RODRIGUES, 2001, p. 76)

Assim, vemos na citação a menção ao “Século das Luzes”, reforçando a herança, nesse contemporâneo da personagem, de ideias e costumes pré-estabelecidos por um grupo social, que, a pretexto de valorização da razão, cultivava questões de visão única, inibindo as possibilidades e a diversidade de pensamento. Nesse sentido, a palavra “sombra”, que aparece na citação, não se refere ao desejo de “viver escondido”. Aqui o “viver nas sombras” se refere ao viver sem uma forma pré-estabelecida. Um desejo de assumir diversas formas e significados a partir da descoberta: “descobrir-se no caos!”.

Instante 4

Seguindo a lógica decrescente que anteriormente mencionamos, o *Instante 4* é formado por três textos. *A Metamorfose*, *Tecendo o Círculo* e *Vermelho Poço Negro* são textos que aplicarão a reflexão dessa personagem em uma tentativa de alcançar o indizível através de seu “risco”, fazendo uso do que a linguagem oferece. Os textos apresentarão uma dicotomia que estará dividida entre marcas que empreenderão tanto os aspectos do interior da personagem, incluindo seus acertos e falhas, como os da metrópole – o giro de mercado, a produção de massa e outros da grande roda capitalista.

O texto *A metamorfose* começa com a personagem, “[...] no dia 23 de fevereiro[...]” (RODRIGUES, 2001, p. 81), saindo para “engrossar as fileiras dos que, diuturnamente,

procuram emprego” (Ibidem, p. 81). Podemos ver aí que, pela falta de emprego, algumas coisas básicas lhe faltam em sua casa: “Como imaginar, por exemplo, essa mesa com frutas, queijos, leite, iogurtes, geleias... Terrível é imaginar a ausência do café preto.” (Ibidem, p. 81). Ao tomar seu café percebe que, dentro dele, há um grilo. Num instante, vários grilos começam a sair de todos os lugares, levando-a a sair em fuga do apartamento. Os sentidos, aqui, possuem um papel importante, de forma que a personagem começa a destacar, dos grilos, o cheiro que vinha a partir de uma baba amarelada expelida pelo animal. Em seguida, ouve uma coruja e rapidamente a narrativa “viaja pelo tempo”, misturando presente e passado. Vejamos a citação:

Na rua, ainda o cheiro do bicho. Meu corpo todo parecia tomado daquela baba. Contorcia-me o estômago. Na varanda de nossa casa, ouvia-se uma coruja cantar. Mamãe estremeceu-se toda, arregalou os olhos e pediu que fôssemos rezar.
 – Veja, criança, como esse animal tem um piar estranho. Vamos, vamos rezar. Joanhinha, não deixe as crianças por aí... Quando esse bicho pia é sinal de mau agouro! Eu ouvia tudo com muito medo. Hoje, não sei se tenho medo do que ouço ou do que vejo. As pessoas falam, proclamam uma coisa e fazem outra, completamente, diferente. Prefiro, às vezes, o monólogo, porque nunca sei o grau de verdade da palavra do outro. Corromperam o verbo. É lamentável. (RODRIGUES, 2001, p. 82).

Pode ser observado, então, que além da relação do passado e presente, na narrativa, que se fundem, podemos destacar também a relação dos sons que assombravam a personagem quando criança e os sons que a assombram na fase adulta. Quando criança, o medo, o incômodo, era causado a partir do canto da coruja, a qual a mãe dizia que era sinal de mau agouro. Já na fase adulta seu medo está exatamente no discurso das pessoas, que corromperam o “falar”, com discursos rasos e fúteis. É a partir desse e de outros questionamentos que a personagem discute sobre o cumprimento das funções básicas que algumas coisas possuem e, em sua vida, parecem não acontecer: “O grilo que não faz cri-cri, o telefone não toca, a carta que não chega...” (RODRIGUES, 2001, p. 82, 83). Ao apontar esses questionamentos e relacionar sua crise em conseguir alcançar o “risco”, internamente também quer afirmar: a escritora que não escreve. Toda essa relação de voz, de som, de fala, do silêncio da peste de grilo que invadiu o ambiente, o silêncio do telefone com a solução para seu problema com a falta de emprego, estaria ligada ao silenciamento da voz daqueles que deveriam falar, ou que tentam ao menos falar, e não conseguem. Isso é demonstrado pela figura da periferia, da qual a personagem faz parte e tenta, em meio às suas limitações, falar: “Endereço?... Tinha. Esse sim, apartamento 402, bairro antigo, pobre e de periferia... Periferia é sempre periferia: fim da linha, sobra... resto.” (Ibidem, p. 82). Sua crítica à hierarquização social, à oportunidade de serviço, de cultura, e outros, de reconhecimento social é relatada como uma forma de desabafo: “Reconheço minha incompetência linguística. Sei que ainda estou longe de chegar lá. Lá onde? Não me permitiram nem mesmo provar a minha incompetência! Tolice, bobagem, não me levem a sério, sou assim mesmo...” (Ibidem, p. 82). Nessa citação, é perceptível, também que a personagem, em alguns

momentos, reproduz as vozes de poder de seu contemporâneo, como no final da citação. Ao dizer “Tolice, bobagem, não me levem a sério, sou assim mesmo” ela replica os discursos que fizeram a ela e que, de certa forma, lhe foram embutidas no âmago, não somente por ser de periferia, mas também por ser mulher, fatos esses que ela luta para se livrar.

Tecendo o Círculo é o texto que será apresentado todo em forma de poesia. Com características experimentais, especificamente próxima ao que já conhecemos por concretismo, o eu-lírico irá explorar o campo semântico das palavras, bem como entonações silábicas em P / F / R, utilizando-se da aliteração como um recurso de figura de linguagem, construindo, assim imagens, por intermédio de letras. Antes de apresentarmos tais abordagens, cabe aqui mencionarmos Linda Hutcheon, que faz importantes apontamentos na obra *Uma teoria da paródia* (1985), o que nos possibilita entender a construção poética que o texto *Tecendo o Círculo* tem para apresentar. A paródia, em um contexto amplo, seria essa forma de imitação dos procedimentos de uma corrente artística. Nos apontamentos de Hutcheon, “[...] no contexto geral dessa interrogação moderna acerca da natureza da auto-referência e da autolegitimação que surge o interesse contemporâneo pela paródia [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 12). Assim, Hutcheon aponta que essa noção de paródia no contemporâneo seria usada no intuito de gerar uma intertextualidade e auto-representação, o que acabou dominando a atenção crítica desde o final do século XIX, intensificando-se no século XX, mostrando que “[...] a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. [...] é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1985, p. 13).

Nas colocações de Hutcheon, então, esse ato de apropriação da paródia, essas formas de representação no pós-moderno, teriam um intuito específico: “As suas formas paródicas, cheias de duplicidade, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica.” (HUTCHEON, 1985, p. 15). Em outras palavras, essa paródia no pós-moderno seria utilizada no intuito de usar elementos do passado histórico – e aqui no texto de Cida Rodrigues destaquemos a poesia concreta – a fim de problematizar questões constantes com novas formas de significação. Sobre esse recurso, Hutcheon reafirma que a paródia é a repetição com diferença, o que implica sempre distância crítica, marcando muito mais a diferença do que a semelhança: “[...] é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor” (Ibidem, p. 19). Assim, como o presente texto atinge esse nível da paródia, e aqui retomamos a poesia concreta, são importantes os apontamentos de Hutcheon para dar

ênfase ao procedimento estilístico projetado no texto. Retornemos, então, ao texto e vejamos a citação:

Sinto o gosto amargo
 Sinto o peito aflito
 Vejo que me apago
 Num vago conflito.

Estou no abismo do poço
 Meu corpo rodopia
 Miopia, mias
 Pias
 Pia
 P

Faço, faço e passo
 Fio, fio e fico
 Estou farto
 Estou frio
 Frio
 Fio
 F

Faço

rio passo

farto fio

fico

(RODRIGUES, 2001, p. 84).

Texto e forma ganham sentidos por meio dessa tênue relação, na qual um completa o outro. Pode ser percebido que, na citação, ao falar sobre fazer e estar em círculo, a imagem-texto, por meio de uma simulação, espelha o que o eu-lírico apresenta: um lápis/caneta desenhando o círculo. No entanto, no decorrer da poesia, uma palavra – ou uma forma – nos chama a atenção, como mostraremos a seguir:

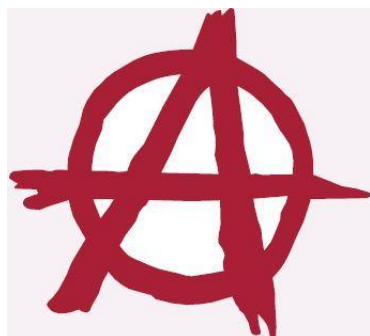
Quanto mais faço, mais e mais me despedaço
 Quanto mais caminho, mais e mais
 Estou no mesmo pedaço
 Que faço?
 Desfaço?
 Faço...

FRACASSO!!

(RODRIGUES, 2001, p. 85).

Na citação acima é possível observar na palavra “FRACASSO” um círculo que se sobrepõe à vogal “A”. Tal símbolo pode ser interpretado como o do Anarquismo, como mostra a figura:

Figura: Anarquismo



Fonte: <https://www.coladaweb.com/sociologia/anarquismo>

Em resumo, o anarquismo clássico defende a ideia de que o estado cria hierarquias sociais, porque ele concentra o poder de decisão sobre a vida de toda população em uma pequena fração ou, especificamente, de um pequeno grupo. Por esse motivo, das hierarquias, o anarquismo é contra toda e qualquer estrutura hierárquica social¹⁴. Assim, o pensamento não se volta contra as leis que regulariam o social, mas sim contra a estrutura hierárquica de dominação que definem os que estão no topo e os que estão na base. Nisso, Teotônio Simões argumenta: “os anarquistas não acreditam nem em democracia representativa, nem em parlamentos, nem em eleições para eleger ‘representantes’. Para eles, legisladores e governantes só têm um interesse: manter o poder para eles mesmos.” (SIMÕES, 1999, p. 07). Um exemplo, voltado para o âmbito religioso, seria a imagem do Papa, que está acima de qualquer outra entidade da igreja católica, de forma que todos os outros abaixo estão sujeitos a ele. Nessa lógica, o principal intuito do pensamento anarquista clássico com a extinção dessa estrutura hierárquica seria o da eliminação do capitalismo.

Próximo ao texto, poderíamos dizer que essa ideia, por mais utópica que seja, se aproxima dos desejos da personagem central. Sua crítica às estruturas de hierarquização de dominação social, bem como seu desejo de expressão artística sem leis para estipular o certo do errado, trazem sentido ao símbolo junto ao texto. Porém, convenhamos que o símbolo está no centro da palavra “FRACASSO”, induzindo-nos a interpretar que tudo não passa de desejo e, no final de tudo, o que resta é a adequação ao sistema. Assim, no texto, a personagem diz: “Quanto mais copio, mais e mais me despedaço/ Quanto mais rodopio, mais e mais/ fico a rodopiar, a copiar.../ Que desfaço?! Que faço?! Faço...” (RODRIGUES, 2001, p. 85). Ao se referir a esse movimento circular, a personagem nos sugere pensar não somente na roda capitalista em que ela, como um rato em sua gaiola, está fadada a rodopiar, mas também, no

¹⁴ Apontamentos realizados a partir das abordagens de Teotônio Simões sobre a forma do anarquismo clássico. Ver mais em: SIMÕES, Teotônio. *Anarquismo*: pequenas introduções às ideias libertárias. eBooks Brasil, 1999. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/anarquismo.pdf>>.

viés do que Hutcheon nos apresentou sobre a paródia, de retomar elementos do passado a fim de ressignificar as coisas do presente, e atribuindo a esses um novo valor.

Após enfatizar seu fracasso em tentar alcançar a forma, restando-lhe apenas esse retorno ao passado, e ainda assim essa dificuldade em ir além dessa “cópia”, a personagem dá entrada no texto *Vermelho Poço Negro*. No texto, será recorrente o que apontamos por “lógica coral”, o deslizar entre prosa e poesia. O ponto chave do texto é a crítica ao Iluminismo que, segundo a personagem, é quem gerou as esperanças para um futuro inexistente, sobre o qual ela afirma: “Confesso arrastar comigo o contraponto do silêncio, o fascínio do ideal de igualdade e de liberdade, resultantes do paradoxo das ‘luzes’, e sua consequente violência contra a minha própria humanidade.” (RODRIGUES, 2001, p. 87).

No decorrer do texto, a personagem continua a fazer críticas ao sistema capitalista e de consumo, afirmando sua capacidade de ter de se adaptar a esse tempo em que vive, o que retomariamos ao que Bauman chama de “modernidade líquida”, no ponto que ela diz: “Herdei, leitor, da chuva o dom de seguir as linhas tortas e invisíveis da terra.” (RODRIGUES, 2001, p. 89). Em seguida descreve sua prima rica: Mariana, um ser humano que está totalmente rendido ao sistema, que opta tanto pelo acerto, e nunca ao erro, ao ponto de ter o próprio filho forjado artificialmente, em “útero de proveta”. Nisso vemos o que já apontamos sobre a “hipermodernidade”, que consiste na intensificação das relações e da vida do homem de maneira geral, tendo por principal instrumento a tecnologia, agindo em seu favor, “[...]de um desenvolvimento desenfreado das tecnologias da informação; de uma precarização do emprego; e de uma estagnação inquietante do desemprego num nível elevado” (LIPOVETSKY, 2004, p. 28). Vejamos alguns exemplos a partir da seguinte citação:

Mariana, a minha prima rica, teve o luxo da produção independente: um “menino” branco de olhos verdes. Inseminação artificial em útero proveta.
 – Precaução... é melhor prevenir do que remediar. Se sua mãe teve câncer de útero, o mais seguro é retirá-lo. E depois, com a nova tecnologia...
 Não deu outra, Mariana preveniu-se sem pestanejar. “Um luxo, é a moda!”
 – Sexo, minha filha, você faz em nome do desejo. Agora, filho! Esse não, você faz com método... E tem mais, você escolhe conscientemente o código genético: a cor, o sexo... (RODRIGUES, 2001, p. 89, 90).

Nessa noção do “hiper” associado ao que a citação apresenta, Lipovetsky nos leva a observar que essa é uma sociedade da “[...] forma-moda e se apresenta como sociedade superficial e frívola, que impõe a normatividade não mais pela disciplina, mas pela escolha e pela espetacularidade” (LIPOVETSKY, 2004, p. 19). Assim, a personagem nos aponta que Mariana faz parte dessa “era telânica”, da “vitrine”, e por vezes se identifica com ela, porém, nesse conflito, entende seu lugar como esse “indivíduo contemporâneo” que precisa, ao tempo que aprecia, denunciar seu tempo. Isso se torna nítido na seguinte citação:

Às vezes penso que sou Mariana: uma imagem refletida nos espelhos dos shopping-centers. Sinto-me presa ao fascínio do que represento. Porém não quero olhar atrás do espelho nem impregnar-me pelo que vejo. Só quero a face que o espelho não consegue mostrar. Por isso, repito e hei de repetir milhares de vezes: não sou Narciso, não sou Mariana. (RODRIGUES, 2001, p. 90).

As afirmações aqui expressas pela personagem-narrador confirmam que, diferentemente de sua prima e do próprio Narciso, figura da mitologia grega que se apaixonou ao apreciar a própria imagem, a sua voz – e aqui apontamos a literária – e suas identidades seriam tomadas em base da autocrítica, e não pelo que o sistema lhe impõe. Isso nos mostra uma forma de resistência por intermédio da própria literatura que tal indivíduo engendra, apontando esse posicionamento de enfrentamento ao sistema que a todo instante tenta sufocar a personagem com suas ilusões cosmopolitas e seus discursos “provetados”.

Instante 5

Os dois textos que aqui se encontram, sendo *Crepúsculo das Luzes* e *Caos (Abso)luto*, seguirão uma lógica em que em um há uma delineação histórica na qual o próprio ser é o centro da narrativa e, no outro, a globalização, o consumo e a mídia, observados pela personagem, ganham voz por meio de um espelhamento narrativo.

No primeiro texto, essa lógica estaria exposta a partir da auto concepção humana sobre seu lugar no mundo em que vive, pela seguinte organização: o homem pelos olhos de Deus, o homem pelos próprios olhos e, por fim, o homem através do espelho. De imediato, o texto já nos mostra essa estruturação por meio da forma poética, como mostra a citação a seguir:

No princípio
Via-me pelos OLHOS
De Deus,
Que eu não via.

Passei a ver-me,
Depois,
Pelos OLHOS
Daqueles
Que de mim
Se distinguiam.

Agora,
Vejo-me nos OLHOS
De um Espelho
– Uma Imagem
Que comigo se identifica,
Mas que Não-Sou-Eu! (RODRIGUES, 2001, p. 93).

Essas fases na vida da personagem, no texto, são representadas por algumas figuras: o avô Anselmo, o pai Tomás e o Espelho. Nesse sentido, o avô Anselmo seria essa figura que levou a personagem a, no passado, se ver aos olhos de Deus, prerrogativa essa que defendia e anunciava de modo que, se “Preciso fosse, usaria a força para manter a ‘unidade religiosa’ em

sua família” (Ibidem, p. 94). Seu pai Tomás, um materialista, “[...] reunia os filhos [...], no salão da casa, para contar o que lera sobre a criação da espécie humana. Aproveitava o momento para discursar sobre a possibilidade de um ‘novo tempo’. O tempo do homem alcançar seu ideal no projeto da Revolução.” (p. 94). Observemos, então, que o tempo possui papel importante na presente narrativa, demarcando não somente as fases da geração anterior da personagem, mas também às dela própria. Nesse desenrolar, ao falar de si mesma, e da forma como se vê atualmente, o texto desliza da prosa para a poesia. Nesse espelho, tanto a lógica de identificação nacional, quanto a identitária são um espaço de construção: “Minha pátria são os homens/ Nem aqui nem de lá/ Sou o espaço total...” (Ibidem, p. 95). Por fim, a personagem encerra com afirmações que discutiremos no capítulo vindouro, dizendo “Sou a réplica, o híbrido.../ Eu sou uma (de)simulação! (Ibidem, p. 96).

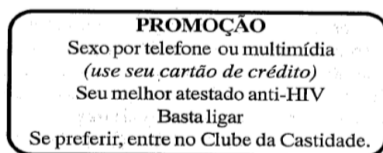
O texto *Caos (Abso)luto* faz jus ao nome que o intitula. Esse antepenúltimo texto da obra trará uma narrativa construída a partir das exposições do perambular a que esse indivíduo tem acesso. Assim, o consumo, o capital, os materiais da informação, sairão dos *outdoors*, dos cartões, das placas para adentrarem à confusa narrativa da personagem nas páginas do livro. Aqui, o ser e o objeto acabam se tornando um, dissolvidos na roda capitalista que tudo consome. A narrativa ganha forma na mesma “coralidade” que Flora Sussekind disserta e que mencionamos antes, porém aqui ainda teremos a presença dessas imagens do cotidiano da cidade, abrangendo todo o campo semântico da narrativa. A noção de hipermoderno, apresentada por Lipovetsky, e que anteriormente discutimos de maneira breve, é muito bem aplicada ao texto em questão. Aqui nesse texto, o encarregado da seleção, Estela e Mariana são citados por terem “[...] uma requintada biblioteca de sebo, repleta de livros raros e coloridos, que nunca foram por eles lidos.” (RODRIGUES, 2001, p. 101). Destaquemos novamente Mariana, a prima da personagem, que tem novamente lugar na narrativa, dando ênfase à cultura do luxo e da futilidade dessa sociedade hipermoderna e hiperconsumista, como mostra a citação:

Mariana possui uma invejável biblioteca. Livros que nunca serão lidos [...].
 – Odeio livros. Eles só servem como enfeites!... Tenho livros em alemão, inglês, francês, espanhol. Livros caríssimos. Nunca li um deles e confesso que eu não sinto falta. A verdade é que gosto de coisa com desenhos, como as revistas de modas, de receitas e de decoração. Prefiro um celular, uma secretária eletrônica com fax, carros importados, computadores via Internet, tv a cabo, micro-ondas, vídeo, disco laser, shopping center, desfiles... Adoro ver os manequins indo de um lado a outro, pra lá e pra cá, naquele gingado!... (RODRIGUES, 2001, p. 102)

Nesse sentido, podemos perceber no discurso de Mariana as colocações que Lipovetsky faz sobre a era do “hiper”, “telânica” e das “vitrines”. O texto enfatiza a objetificação do ser, que é transmutado de “humano” a “objeto” nessa lógica capitalista. Na citação acima, essa

afirmação é possível a partir do trecho que diz “[...] adoro ver os manequins indo de um lado a outro [...]”. Para Mariana, as modelos não são mais que meros instrumentos de demonstração de roupas, embora elas sejam muito mais do que isso, servem ainda como uma espécie de elemento hipnótico, como o relógio de bolso utilizado pelos hipnólogos, que vai “de um lado para o outro, pra lá e pra cá”. Assim, Mariana é uma dessas personagens que concretizam o que Lipovetsky aponta, afirmando que “[...] a lógica do consumo-moda favoreceu o surgimento de um indivíduo mais senhor e dono da própria vida, sujeito fundamentalmente instável, sem vínculos profundos, de gostos e personalidades oscilantes.” (LIPOVETSKY, 2004, p. 41).

Nessa noção do “hiper”, a narrativa de Cida Rodrigues nos apresenta o “hipersexo” ao ponto em que imagem e texto transam em uma mistura de linguagem, unindo elementos do midiático com os da narrativa, como mostra a citação:



(RODRIGUES, 2001, p. 103)

Mais uma vez, a narrativa dá ênfase ao “método seguro”, ao qual a mãe de Mariana comentara em textos anteriores. Esse grau de superlativo do ato sexual se transforma na mais segura forma do sexo por telefone. Isso sugere um esfriamento nas relações e vínculos de forma duplicada, especificamente nesse caso: não basta apenas ser um relacionamento sem vínculo com uma prostituta, ele deve ser feito por telefone. Há, ainda, a personificação do “hiperdinheiro” na figura do cartão de crédito, enfatizando mais um instrumento no mundo do hiperconsumo, facilitando as transações financeiras conforme a volúpia momentânea. A imagem também nos lembra os anúncios de propaganda carregando consigo um *vírus*, que hoje se tornaram comum na internet. Talvez isso possa parecer uma afirmativa um tanto anacrônica para a época em que a obra fora elaborada, no entanto, esse afastamento crítico de nós, como leitores, nos fazem criar essas relações da obra com o presente.

Assim, expectativa do leitor, ao chegar até aqui, é a de se deparar com uma personagem que encontra seu “risco” e encontra a si mesma, porém, ao terminar o texto, percebe que a vida dessa personagem, que representa um ser hipermoderno, é essa constante tentativa de se encontrar na vasta multidão, nas milhares de faces que lhe surgem de fora para dentro e de dentro para fora, e de levantar uma escrita, um risco, que lhe represente em uma concretude que, no mundo em que vive, é impossível de ser alcançado.

Instante 6

O texto *Êxtase* é o único a compor o *Instante 6*. Um poema desafiador, intrigante, e ao mesmo tempo, sensível e sensual. Trata-se da inquietação da personagem, em que o eu-lírico faz questão de personificar os objetos e sensações, e, em contrapartida, objetificar a personagem, que é levada a fazer o que tais sensações lhe obrigam. Assim como um viciado em drogas precisa manter constantemente a sensação de êxtase, a personagem está para esse “espectro afeminado”, que poderíamos ainda comparar como “a musa do contemporâneo”: a inspiração e, ao mesmo tempo, a necessidade de “riscar” que invade tal personagem. Temos, então, a afirmação: “O espectro repetia o ato / Agora / Espetava-lhe / As pontas / dos dedos / Obrigando-a a erguer-se / Do leito em êxtase: / SANGUE... / Sangue escorrendo / No lençol...” (RODRIGUES, 2001, p.110). A partir do que foi citado, pode interpretar que tal desejo, causado por esse espectro, ao ponto que lhe trazia êxtase, causava-lhe sofrimento, inclusive pelos verbos “espetar” e “obrigar” em conjunto com o substantivo “sangue”. O êxtase estaria em toda a sensação em ser deslocada para aquele lugar em que a imaginação se sobressai. Dor pelo fato de isso lhe roubar o sono, a tranquilidade, e por estar impossibilitada de apenas apreciar, sendo obrigada a obedecer às ordens desse “espectro” que a obriga a “riscar”. O sangue escorrendo no lençol estaria, então, inteiramente associado a essa labuta de noites perdidas na tentativa de ser instrumento às mãos de um espectro que nunca está saciado, deixando, também, a personagem nesse mesmo estado de dependência.

Instante 7 ou Cicatrizes do Risco

Alguns apontamentos sobre o texto já foram feitos no início desse tópico e, como bem sabido, esse é o último *Instante* da obra, bem como o último texto. Embora já tenham sido comentados alguns aspectos, ainda há muito a investigar nesse último texto que Cida Rodrigues apresenta em sua obra. O primeiro ponto estaria em observar que, antes do texto, há uma página em branco, um tanto sugestiva, a qual não nos cabe esclarecer no momento. Logo depois a profusão de letras e palavras se apresentam formando um funil. Um frenesi destoante de letras que criam sentidos múltiplos de interpretação. Poderíamos, ainda, associar tal texto à própria consciência da personagem. Depois de acompanhar toda sua trajetória na obra, nada mais nos seria estranho se pensássemos que a dificuldade de se concretizar seu risco seria exatamente pelo fato de sua mente ser esse caos que, de certa maneira, é um reflexo da fragmentação de seu campo cultural e identitário. Porém, o texto ainda nos sugere uma dicotomia ao olhá-lo. Apreciá-lo de cima para baixo, caberia a nós associarmos o texto a esse funil, que teria como resultado o sangue, a dor, o cansaço em ter de se utilizar palavras em um tempo que só se faz em imagens: nos cartões, nos *outdoors*, na TV, nos computadores. Porém, apreciá-lo de baixo para cima sugere uma explosão de palavras a partir do sangue, da dor e da dificuldade de ter

que ser contemporâneo e consciente, pois, como lembra Agamben no texto citado anteriormente, não é fácil ter a consciência de seu tempo. Pela lógica do texto, ambas as opções, segundo o que temos acompanhado sobre a personagem, podem ter espaço nessa narrativa: organizar essas letras, entendê-las de fato, leva a essa dor, a esse conflito, que o “risco” exige. De outro modo, somente através dessa dor, desse afastamento, é que encontraremos os “signos”, os “traços” necessários para fazer explodir as palavras, as imagens, de compreensão acerca de nosso tempo.

2.2. Teatro das sombras: indivíduo e espaço narrativo

Ao transitarmos pelos campos tanto da estética como da narrativa do objeto do presente trabalho, vemos a grande fragmentação que cada especificidade desta se apresenta, sejam nas múltiplas vozes da narração ou nas diferentes “Coralidades” (SUSSEKIND, 2015) da estruturação do texto, não poderíamos esperar menos nas discussões que o presente tópico se propõe: a observação dos indivíduos na obra de Cida Rodrigues.

É perceptível na obra que, no momento em que a personagem sai pela cidade, vagante em meio aos corpos das massas, outros indivíduos somam-se à narrativa que está sendo composta. No entanto, antes de observarmos mais de perto cada um deles, faz-se necessário fazermos a construção da própria personagem a partir de alguns apontamentos no texto, desse indivíduo em um profundo conflito travado entre seu interior e seu exterior. Isso nos possibilitará entender o percurso da personagem na obra, suas transformações ao percorrê-lo, e o aparecimento, então, dessas outras figuras de identificação que surgirão no decorrer da narrativa.

Nesse sentido, o primeiro ponto que abordaremos será a construção da personagem a partir do seu espaço narrativo. Como foi abordado no primeiro capítulo, a partir do momento em que a globalização e o capitalismo passam a atuar juntos, os campos culturais passam a ser disseminados e homogeneizados por todo o globo, veiculados pelos meios de comunicação e de acesso global, espalhando pelo globo essa rede de interconexões. Como resultado, a partir do momento em que essas interconexões invadem as sociedades, cultura e espaço passam a se fragmentar, proporcionando não somente a possibilidade de comparação entre culturas, mas também a formação de novas identidades a partir desse processo que, em igual medida,

fragmentarão os indivíduos. Durante o decorrer dos vários textos que compõem o romance, percebe-se um discurso que irá se deslocar em múltiplas vozes narrativas, que partem tanto do passado quanto do interior da personagem.

Nesse ensejo, tempo e espaço ganham notório lugar na construção do espaço narrativo na obra de Cida Rodrigues. Nisso, destaquemos aqui o que já temos destacado como *fluxo de consciência*. Para esses postulados, recorreremos ao que Anatol Rosenfeld (2006) destaca, primeiramente, sobre o tempo e espaço. Vejamos a citação:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 2006, p. 80).

Nesse sentido, a obra de Rodrigues é uma dessas que problematiza e questiona a construção do espaço e do tempo narrativo. Os espaços, aqui, são construídos – ou ao menos tentam ser construídos – a partir da construção subjetiva da personagem-narradora. O tempo, por sua vez, oscila entre presente, passado e futuro, como já vimos anteriormente, bagunçando a ordem cronológica do texto, reafirmando o que já mencionamos sobre Dalcagnè: um narrador suspeito exige um leitor compromissado. É, então, a partir desse caos cronológico, que a consciência narradora estabelece essa forma subjetiva no ato de narrar, no que aponta Rosenfeld:

Com isso, espaço e tempo, formas relativas da consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira [...]. Revelando espaço e tempo [...] como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente. (ROSENFELD, 2006, p. 81).

Assim se estabelece o fluxo de consciência, a partir do rompimento com o espaço e tempo narrativo, fazendo com que o monólogo seja feito internamente, pelo deslocamento desse outro “eu” psíquico, escondendo, por vezes, da narrativa o “eu” intermediário, ou seja, a personagem. Adorno levanta alguns apontamentos sobre esse tipo de narrativa de monólogo interior. Frente ao intenso individualismo que acarreta as sociedades – e aqui lembremos que apresentamos a noção de “individualismo” proposta por Lipovetsky – o indivíduo se fecha em seu mundo, desacreditado e desconfiado. Ao ponto que isso se projeta na narrativa, Adorno afirma que:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade de tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intériur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva [...] (ADORNO, 2003, p. 59).

Esse processo, então, de puxar o mundo para esse espaço interior, narrando o de dentro para fora, gera uma câmara de eco narrativo. Essa mescla na voz narrativa é perceptível tanto na estruturação, que não estabelecerá um padrão narrativo a ser seguido – sujeito às vontades desse “eu” interior –, bem como no processo que o “eu” interior assume a narrativa. Rosenfield completa essa ideia dizendo que “Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos.” (ROSENFELD, 2006, p. 84). . Entender esse monólogo de um ‘eu’ psíquico é complexo e complicado de se enquadrar à obra, e assim afirmamos pelo fato de que o presente texto não se estabelece, em sua totalidade, como um monólogo desse “eu” psíquico, nem está organizado totalmente como um fluxo de consciência constante. Pelo fato de estar dividido em *Instantes*, formando esse palco narrativo que se modifica constantemente, percebe-se que a voz narrativa, em dados fragmentos se manifestará de diferentes maneiras. Entre elas, e em alguns poucos momentos, teremos um narrador se dirigindo diretamente ao leitor, fato esse que colocaria em cheque a configuração como um monólogo se o texto fosse entendido em sua totalidade como um monólogo interior. Nisso reafirmamos o que já observamos sobre Garramuño e seus apontamentos sobre a “arte inespecífica”, o que torna difícil definir, aqui, um conceito que estabeleça uma totalidade formal categórica no ato narrativo e na diversidade de vozes presentes no texto. O que nos cabe, então, é tentar estabelecer algumas ligações a essas manifestações encontradas na construção narrativa de cada *Instante*.

Essa mescla de vozes narrativas poderia, ainda, ser associada ao que aplicamos sobre a estética da obra de Cida Rodrigues, que vem a ser a “lógica coral” (SUSSEKIND, 2015). Na linguagem estrutural da obra, essa “coralidade” a que Sussekind se refere, estaria em consonância ao deslizar das formas estilísticas e da linguagem no texto, como foi exposto anteriormente. Paralelamente, aqui, na narrativa, também se aproximaria pelo fato de gerar essa “câmara de ecos” de vozes narrativas, nos sugerindo as colocações do que esta autora chama de “lógica coral”. Vejamos o exemplo do texto *O Deslizar das Sombras*, a seguir:

Uma certeza em mim, naquele momento, ficou: as sombras daqueles que por mim passavam eram mais nítidas e verdadeiras que os próprios passantes. E tinham, também, o poder de se perder umas nas outras. / As horas passavam no seu relógio e

ela era o tempo. Tempo de correr. Tempo de colher sombras. O tempo eram suas palavras. (RODRIGUES, 2001, p. 25)

Observe-se, então, que a narrativa passa de um narrador autodiegético para um narrador onisciente, causando esse deslizar discursivo que resulta em uma multiplicidade de vozes narrativas. O texto, ao continuar, ainda faz outro deslocamento:

me à minha “nova moda”: a aparência da aparência. Assumo o que estou e mostro-me para, depois, buscar nos simulacros do tempo o que, provavelmente, sou. O tempo-físico a sufocava e o tempo do seu tempo a contrapunha

O corpo e a mente
São do Tempo antítese
Quando um floresce
A outra adormece
Quando o corpo em ar-
dentes chamas a alma aquece
A mente em inépcias
sombras entontece.

(RODRIGUES, 2001, p. 26).

Na citação vemos, então, a utilização dessas três características da narração a qual mencionamos anteriormente. Aqui, a parte que diz “Assumo o que...” o verbo indica um narrador em 1ª pessoa. Em seguida, em “O tempo-físico a sufocava” temos um verbo em 3ª pessoa, que narra a partir de um posicionamento exterior, e por fim temos o poema, que apresenta essa narrativa que pode ser interpretada tanto como 1ª pessoa como também como 3ª pessoa, porém de um posicionamento interno, como uma espécie de voz instrutora que aparece a partir desse mergulhar da personagem para dentro de si mesma, o que tentaremos aproximar à narrativa de fluxo de consciência. Assim, a problematização desse tempo e desses espaços narrativos estão inseridos

[...] no monólogo interior da personagem que se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do pesadelo. [...] Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Dessa forma, o leitor [...] tem de participar da própria experiência da personagem. (ROSENFELD, 2006, p. 83).

Ao voltarmos nosso olhar para a obra, percebe-se que o primeiro texto, *O Teatro das Sombras*, aparenta quase um nascimento da personagem na cidade, especificamente no ato de acordar em seu apartamento. O ponto que pretendemos tratar agora é exatamente a construção da personagem nesse primeiro texto, como ela é caracterizada para o leitor. Assim, ao observar a narrativa, percebe-se que o texto não nos dá características dessa personagem – sua cor, sua altura, seu *status* social. Ao contrário disso, temos apenas acesso ao que o narrador nos apresenta para essa possível figura de identificação, que se materializará a partir desse espaço descritivo narrativo. Desse modo, a personagem passa a ser construída a partir das sensações que nascem nesse momento do “crepúsculo” do nascer do dia, do silêncio de uma cidade

adormecida, do burburinho que acompanha o nascer do dia, das sombras que são espelhadas no prédio em que mora. Ao fazer isso, a personagem é transformada na própria figura do prédio, tornando-se um objeto de muitos “cubículos”.

No interior de um dos prédios, nenhuma luz arriscava ir além da primeira porta. Havia séculos que o Sol não habitava aqueles corpos mofados e frios. Apenas as sombras invisíveis subiam e desciam, numa dança líquida, as quatro paredes rangentes, com grades móveis, e os incontáveis labirintos de escadas. Ora, se a luz revitaliza os cérebros dos que buscam o azul, certamente não conseguiria, naquele lugar, suportar a cegueira infinita das sombras. A negritude invadia os espaços. “Multidões não têm onde morar! Querer ocupar lugar, faz parte do cotidiano dos seres”. [...] Eis que de repente, surge uma luz escorrendo, fio-a-fio, escada abaixo. Erga os olhos, leitor, e perceberá a fonte de tal luz! Notará que ela vem do interior de um dos cubículos, de uma porta que se abre no fundo do labirinto. (RODRIGUES, 2001, p. 14, 15)

Na citação podemos observar que a construção interna da personagem se dá a partir dessa comparação com seu mundo externo. É possível observar, ainda, como a visão da personagem é bastante crepuscular, o que indica e projeta uma visão niilista e crítica do mundo ao redor. Nesse sentido, seu exterior, especificamente seu prédio, passa a ser um reflexo do seu interior e desse conflito interno que se fragmenta entre sombras e luz, entre silêncio e burburinho, até o ponto em que não se pode distinguir se a narrativa se refere à personagem ou ao espaço do entorno. Ou seja, no ponto que a narrativa descreve os múltiplos cômodos existentes no prédio, não se sabe se está referindo-se a esse lugar ou à personagem, que possui em seu âmago esses múltiplos espaços que a compõem como um indivíduo em descoberta. Nesse sentido, a personagem, nessa fragmentação identitária em que é constituída, assemelha-se, ou é associada, à figura do prédio, com inúmeros corredores, escuros, sombrios, e inúmeros quartos e cubículos desconhecidos. A luz, que surge ao final, poder-se-ia comparar-se à tomada de decisão da personagem em assumir “a dor do risco”, em ser esse indivíduo contemporâneo (AGAMBEN, 2009) que tenta se afastar de seu tempo para, a partir disso, poder entendê-lo.

É interessante que, a partir dessa lógica de construção da personagem tendo como ponto sugestivo o próprio espaço em que ela se insere, a cada perambular desse indivíduo na cidade, os elementos externos se tornam construção interna. Nesse sentido, percebe-se que durante o decorrer da narrativa, cada espaço a que a personagem tem acesso soma-se à sua bagagem de identidade, ao ponto de ir da figura do “prédio” para uma figura muito mais abrangente, complexa e indecifrável: a própria “cidade”.

Sou andrógono e polimorfo.
Sou o fluxo das partículas dis-
Tintas de uma Unidade
Sou a fala de cada UM
E não sou única.

Trago comigo as marcas
Corruptoras das Verdades Iluministas:
Totalitárias... Totalitárias...

Esfacelo-me e metamorfoseio-me
 Em inúmeros indivíduos
 Que não conheço...

Indivíduos?..
 Máscaras distintas e nômades.
 Corpos ardentes
 Que habitam em uma multipli-
 Cidade de Casas...

(RODRIGUES, 2001, p. 40)

A citação, então, reforça ainda mais o que temos proposto sobre a transformação da personagem, que partiria da ideia de prédio para essa de cidade, a partir dessa sugestão que temos de um ser formado por essas marcas que são e estão em outros indivíduos, mas, ao contato, tornaram-se também suas. Outro ponto importante é a forma que o texto nos leva a observar essa perda de referência do sujeito e o espelhamento desse processo no discurso da personagem. Note-se que, no texto, sempre que a personagem sai de seu apartamento, nunca é para a casa de alguém específico. Observe-se, ainda, que a narrativa se dará a partir da construção dos significados em determinados lugares, como na fila de emprego, no ponto de ônibus, na rua. Esses locais públicos são definidos por Marc Augè como “não-lugares” (AUGÈ, 1994), o que exprime a ideia de recusa a apegar-se a referentes que possam servir como localizadores espaço-temporais, expressando, dessa forma, um indivíduo oscilante, deslocado, que transita por caminhos tortuosos de uma vivência condicionada a representar papéis, ou, como coloca o próprio narrador, manter a “aparência da aparência” (RODRIGUES, 2001, p. 26).

Para melhor entendermos a noção de não-lugares, de Augè, podemos apontar o que o autor constrói e afirma sobre o termo: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um *não-lugar*.” (AUGÈ, 1994, p. 73). A hipótese do autor está baseada no sentido que a modernidade que vivenciamos, e que temos aqui chamado de hipermodernidade com base em Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2004), é uma intensa produtora de não-lugares, ou seja, de espaços que não tem uma demarcação identitária clara. Esses lugares diferem daqueles formulados por Baudelaire sobre a modernidade, que comentaremos mais adiante. Nesse sentido, Augè nos apresenta alguns exemplos de não-lugares, como mostra a citação:

Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um

objetivo novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito. (AUGÈ, 1994, p. 73, 74).

Nesse sentido, ao olharmos para o indivíduo de Cida Rodrigues, podemos perceber que se trata desse andarilho da cidade, porém não se equipara mais àquela figura de Baudelaire, o *flâneur*, exatamente por esses demarcadores espaciais que definem um espelhamento desses não-lugares no indivíduo em questão. A fim de melhor entender esses contrastes, vejamos alguns apontamentos de Walter Benjamin sobre essa figura, o *flâneur*, de Baudelaire.

Benjamin caracteriza como *flâneur* o andarilho de olhar panorâmico dos arredores parisienses apresentado pela poesia lírica de Baudelaire no século XIX. O perambular pela amplitude da cidade é possível a partir das transformações urbanísticas realizadas por Haussmann, trazendo as calçadas largas que facilitavam o ir e vir pelas ruas. Assim, Benjamin aponta que

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

Esse ser que observa terá sua imagem mudada a partir da mudança das lamparinas para a luz elétrica. Nesse novo cenário, a luminosidade opaca dá lugar à clareza. Assim, nada lhe foge aos olhos. Nesse ensejo, a figura do *flâneur* fica próxima à do detetive. Benjamin afirma que “[...] se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor.” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Esse indivíduo tem, ainda, certa habilidade em designar uma demarcação histórico-temporal aos lugares que antes eram do rural e hoje são do urbano, ou uma forma de observar as mudanças em sua forma geográfica e temporal, em outras palavras, o antes e o agora da cidade. Assim, em um primeiro momento, seu fascínio estará na apreciação das vitrines das lojas, das grandes multidões, nos sons da cidade, nos prédios e outros elementos; em um segundo momento seu olhar se voltará a observar a cidade, ainda sob esse aspecto investigativo, o qual Benjamin coloca como o “romance policial” (Ibidem, p. 39).

Traçando, então, um paralelo com esse indivíduo moderno de Baudelaire, temos por contraste o indivíduo da obra de Cida Rodrigues: este é um indivíduo que também está a observar a cidade, porém com características bem distintas. Diferentemente do observador panorâmico de Baudelaire, o indivíduo da narrativa de Cida Rodrigues se apresenta como um ser que não somente observa a cidade, mas que também faz parte dela e de seus processos. Retomando os postulados que apontamos sobre Augè, os não-lugares não são somente a rua em

que transita, o ônibus em que circula – e observa atentamente a cidade e os corpos por ele –, o telefone em que se comunica, o cartão de crédito, mas é também sua morada: a periferia, interpretada por Augè como um espaço destinado aos desempregados ou à perenidade que apodrece. Para essa personagem *errante* a periferia é como fim de linha, sobra e resto. São lugares resultantes da hipermodernidade, veias ou excremento da evolução do capitalismo, do luxo e do consumo.

Mencionemos aqui alguns apontamentos que o sociólogo Michel Maffesoli (2001) faz sobre essa “vagabundagem pós-moderna”. Nos apontamentos do sociólogo, a figura do nômade sempre esteve presente na história humana. Foi assim na pré-história, com as migrações por escassez de alimento, foi assim na idade média, na figura dos hebreus em busca da terra prometida por Deus, com os discípulos, para anunciar as boas-novas do evangelho de Jesus Cristo, com as navegações por descoberta e colonização, perdurando até os dias de hoje sob outras formas. Diferentemente dos anteriores, a partir da modernidade, Maffesoli aponta que homem tomou essa forma de um nômade solitário, perambulando pelos espaços urbanos sempre em busca e fascinação pelo novo, como vimos na figura do *flâneur*. À medida em que os espaços são modificados, e à medida que o capitalismo e o consumismo imperam sobre as culturas ocidentais, as identidades e as formas de identificação são, de igual modo, modificadas. Próximo ao que Augè coloca, o sociólogo afirma que a identificação de um indivíduo se dá a partir de seu lugar de base de estruturação social, e que, sobre esse, existe “[...] precisamente a tensão entre um lugar e um não-lugar.” (MAFFESOLI, 2001, p. 87). Para ele, esse indivíduo pós-moderno, mais do que qualquer outro, tem necessidade de um não-lugar: “[...] utopia que, curiosamente, lhe serve de fundamento.” (Ibidem, p. 87). A existência do *errante* – termo esse utilizado pelo sociólogo para esse indivíduo pós-moderno – em seu sentido etimológico, refere-se a uma saída para fora de si, uma fuga. Contrapondo, então, a figura do que Benjamin apresenta por *flâneur*, o *errante* não se equipara à figura que contempla a amplitude da cidade, mas seu viver é baseado tanto na fuga quando na tentativa de identificação que essa cidade dos espetáculos possibilita aos sujeitos. Estaria próximo ao que Lipovetsky (2004) chama de “agora-agora”, caracterizado pela oportunidade de se viver intensamente o imediatismo do mundo hipermoderno. Em outras palavras, essa habilidade de identificação da demarcação geográfica e temporal que o *flâneur* tinha difere daquela do *errante* pelas características de que um era um apreciador da *polis* parisiense e o outro da metrópole. Nesse sentido, para o *errante*, a cidade não é definida como um demarcador espaço-temporal nessa narrativa contemporânea, que é a obra de Cida Rodrigues, exatamente por essa incapacidade de se definir um antes e um depois desse espaço e, principalmente, por essa falta de preocupação com esses demarcadores históricos-temporais: esse tipo de narrativa é, então, travado no “agora-agora”. O *errante* é

figura fragmentada, formado não mais pela visão centrada de identidade, mas compreende sua formação a partir desses espaços de identificação, tanto dos lugares, como, e muito mais, dos não lugares. Assim, sobre o *errante*, Maffesoli aponta que:

Em resumo, o que não pode existir sem aquilo que “poderia ser”. A realidade em si não é mais que a ilusão, é sempre flutuante, e não pode ser compreendida a não ser em seu perpétuo devir. Assim, ainda que sendo necessário, o território é relativo [...]. Significa que o território não é um fim em si, não é suficiente para si mesmo, sob pena, justamente, de provocar o fechamento. E, por outro lado, o território só vale se põe em relação, se remete a uma outra coisa ou a outros lugares, e aos valores ligados a esses lugares. (MAFFESOLI, 2001, p. 88)

Assim, a partir da citação acima, percebemos que algumas das características desse ser *errante*, o ser absorto das ruas da cidade hipermoderna, está na ininterrupta procura de si. Essa procura nunca se fecha por auxílios dos lugares, visto que eles só terão valia se se remeterem a outro lugar, como no caso do *flâneur*, possível de estabelecer as diferenças existentes no antes e no agora dos espaçamentos geográficos da cidade, ou seja, se seus lugares. No contemporâneo, isso se torna impossível de ser alcançado por esse sujeito, visto que os lugares se tornam também não-lugares, e esses não lugares assumem formas e significados instáveis. São espaços que não têm sua identificação fixa por muito tempo, passíveis de total mudança ou desaparecimento. Nisso, Maffesoli afirma que

Através de nossos trajetos cotidianos elaboramos uma série de rituais que são como tantos marcos do espaço, mas que, ao mesmo tempo, são a expressão da fuga ou, pelo menos, os sinais de uma simulação do exílio. [...] Mesmo com tudo organizado é possível perder-se também. (MAFFESOLI, 2001, p. 91).

Esse trânsito entre os espaços, conseqüentemente entre as culturas – e aqui estaríamos próximo da lógica já exposta por Bauman, dos espaços de cultura que se liquefazem e se somam, bem como a cultura como uma opção momentânea – também é vivido por esse indivíduo hipermoderno em uma busca infinita. Como já mencionamos no primeiro capítulo, Byung-Chul Han nos apresenta a imagem do que ele chama de *turista*. A imagem de *turista* é colocada em contraposição à de *peregrino*, essa última designada por Han como uma figura pré-moderna do homem. Assim, no sentido que o *peregrino* definiria “[...] uma chegada *final* para uma *pátria* [...]”. Tinham uma *casa*, um *em-casa no aqui*” (HAN, 2019, p. 75, 76), o *turista* seria esse ser que “[...] habita, ao contrário, um espaço que se mostra sem assimetria entre *aqui* e *ali*. [...] não tem a ambição de chegar *por fim em algum lugar*, o lugar em que ele a cada vez está não é um *lugar*, um *aqui* em sentido enfático.” (HAN, 2019, p. 76, 77). Isso, então, nos lembra o que Bauman já apontou sobre esse indivíduo que ele chama de pós-moderno, que se sente em casa em qualquer lugar, pois com este, em cada situação, se identifica. Embora essa noção de turista hipercultural esteja intimamente ligada, também, aos *cybers* espaços, e isso

fuja um pouco da narrativa proposta, vemos que muitas dessas características condizem com a figura da personagem da obra em análise no presente trabalho.

Nesse sentido, frente ao que apresentamos sobre alguns exemplos de indivíduos que também são andarilhos da cidade, podemos afirmar que o indivíduo de Cida Rodrigues é tanto o que o trabalho, a sociedade e ambiente lhe pedem, como a recusa de se esfacelar dessa maneira imposta: ele é o permanente conflito. Um indivíduo que vive num profundo e complexo paradigma de ter que continuar em busca de si, sem saber o destino nem onde chegar. Nisso percebemos bem como se projeta, na estrutura do romance em análise, o conceito do gênero cunhado por Lukács (2000): o romance é a narrativa do percurso de um indivíduo problemático, ou seja, que não se identifica com as expectativas que pesam sobre ele, em busca de valores autênticos do ponto de vista dele. Num mundo dominado por certos valores e imposições, essa personagem entra em conflito por não se encaixar no que se espera dela – a inserção e a colaboração com o sistema. Nesse sentido, a necessidade de se ligar a algo a leva a *riscar*. Temos ainda outro embate que é travado entre esses “não-lugares” e outros de demarcação identitária da personagem: a casa.

Ao propor esse duelo travado entre o deslocamento e a localização, a personagem busca na imagem da casa um retorno, ou uma ligação com um passado, a algo que recupere um discurso de maneira estruturada, com coesão e coerência, como vimos anteriormente, um “espaço-refúgio”. Por estar mergulhada em uma sociedade do simulacro, tudo que lhe resta, nessa tentativa de ter um ponto de referência, simbolizado aqui pela imagem da casa, é a tentativa – exaustiva – de se ligar a lugares que lhe são acessíveis apenas por meio da memória de um passado que já não existe mais. Nisso, à medida que tenta ser representada na figura de lugares fixos, tudo que lhe resta são *flashes* desses lugares, tornando-os ainda mais “não-lugares”, pois não estão mais presentes no plano real, apenas se fazem concretos no plano da memória: os lugares não são mais os mesmos, assim como a personagem também não é. Ambos foram mudados e transformados pelo tempo e pela memória.

Destaquemos, ainda, ligado a essa ideia de perda das referências e próxima ao que Lukács diz sobre o herói problemático, a figura no indivíduo Narciso, apresentada por Lipovetsky (2004) como uma das características do pós-moderno. Para ele a era em que vivemos refere-se à autonomia, porém conquistá-la “tem um custo, com frequência, elevado, pois são acompanhadas por um crescimento inquietante da ansiedade, da depressão, de perturbações psicopatológicas comportamentais diversas. (LIPOVETSKY, 2004, p. 21. Esse é o cenário para o indivíduo Narciso, que se vê não mais pelo reflexo do espelho, mas, também, pelas telas e vitrines de seu tempo. Assim, na lógica do filósofo, “Narciso não é o indivíduo triunfante, mas o indivíduo fragilizado e desestabilizado por ter de carregar-se e de construir

sozinho, sem os apoios que outrora, eram constituídos pelas normas sociais e referências coletivas introjetadas.” (LIPOVETSKY, 2004, 21). Vemos no texto de Cida Rodrigues que existe certa recorrência ao termo. Nisso, percebe-se que ao tempo que a personagem se vê como esse Narciso – sem os apoios, como família, amigos, religião, e outros – também se identifica como esse ser em crise, fragilizado.

O ponto em que passamos para a abordagem das outras personagens, como indivíduos que também se fazem presentes nessa sociedade pós-moderna, estaria ligado à desumanização do ser e a personificação dos objetos, uma complexa inversão dos valores que é regida por um sistema que, como aponta a própria personagem que observa e vivencia esses acontecimentos, aprisiona as sociedades, gerando uma cadeia inquebrável onde os ricos ficam mais ricos, os pobres mais pobres, o “ser” é o nada – um instrumento –, e o dinheiro, o poder, tudo significam. Esse processo é causado pelo progresso e a crise da razão e da ciência, bem como de todos os seus projetos. É ainda marcado pelo fim das certezas da modernidade e a descrença nos projetos burgueses, o que, a essa altura da análise, já podemos afirmar que é característica da narrativa da obra de Cida Rodrigues. Poderíamos, ainda, recorrer à obra de Georges Balandier (1997), que aponta para um “tempo-necrológico”, que estaria próximo ao que temos discutido até aqui, ideias essas que estariam ligadas a um inventário de perdas e ausências, décadas pontuadas pelo

[...] fim do camponês e das cidades, da família, dos grupos (suprimidos pelas relações em redes) e das classes sociais, da política, da escrita (fim da galáxia de Gutemberg), dos códigos sociais transmitidos por gerações e gerações (os que governam o corpo e a sexualidade), dos valores e das crenças; fim do indivíduo enquanto sujeito capaz de liberdade. Fim último da série de fins, eis que se anuncia o fim do real, aviltado pela imagem e os ruídos da mídia, depois abolido pela ação de inúmeras simulações [...] (BALANDIER, 1997, p. 10)

Nesse sentido, esse tempo-necrológico estaria próximo à narrativa de Cida Rodrigues pelo fato de apresentar uma personagem que perdeu suas ligações com os grupos, com a família, com as crenças e até mesmo com a escrita, em que busca resgatar esses vínculos de maneira subjetiva. Assim, a personagem é esse indivíduo em meio às luzes do contemporâneo, como diria Agamben, que está suprimido pelo fluxo de informações, pela mídia, pela multidão de desconhecidos em busca de uma liberdade que só é possível por meio da memória, ainda de forma limitada, e da eterna errância, nos lugares, nos não-lugares e nos infinitos espaços de significação identitária.

ENTRE LUZES E SOMBRAS: UM ESBOÇO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não tenho forma única. Despi-me do ontem e, agora, cubro-me por inúmeros véus, numa pluralidade de discursos e de cores.”

Cida Rodrigues

Depois desse percurso de análise da obra de Cida Rodrigues, em que buscamos ressaltar os aspectos mais importantes de um indivíduo confuso num espaço que ele não domina, precisamos agora retomar algumas questões para fazer, como diz o título, um esboço de considerações finais. Dizemos esboço, com o cuidado de não fechar o discurso sobre uma obra que se revela tão ampla em seus significados, os quais sempre se desdobram. No entanto, isso não é fugir de pronunciar o que pensamos a respeito desse percurso e o faremos com base no que nos foi possível observar na análise da obra.

Para empreender as análises, no primeiro capítulo vimos a construção da base teórica que nos amparou para muitas das discussões no capítulo em que focalizamos o objeto. Buscamos traçar um panorama sobre as principais mudanças existentes no social e no cultural, desde a modernidade até o que vimos por hipermodernidade, que tinham certa relação com a proposta da pesquisa. Nesse sentido, isso nos possibilitou entender que durante todo esse trajeto uma luta de poderes foi e é travada por influência do capitalismo e do consumismo.

Na *modernidade*, os iluministas buscavam essa ruptura com o místico e com a religião, apresentando novas formas de observar o mundo a partir da ciência e da razão. Pautados nesses discursos, o projeto dos iluministas gerou nos indivíduos uma esperança de um futuro melhor, apontando que somente por meio da ordem e do progresso o sujeito alcançaria a felicidade social e individual. Por intermédio de Bobbio, Bauman, Quijano e Eagleton, vimos que esse processo de modernização exigia muito dos povos, fazendo com que suas subjetividades fossem deixadas de lado a fim de instituir a proposta iluminista como um padrão rumo à vida moderna.

Na *pós-modernidade*, e por intermédio de Bauman e Jameson, foi possível entender que os campos de cultura passaram a andar em íntima relação com o capitalismo e com o consumo, mostrando que a própria cultura se tornou objeto de consumo, gerando o que hoje se conhece por indústria cultural. Destacamos ainda a presença de Kellner e Hall, que enriqueceram a pesquisa a partir do que eles discutem sobre a cultura de mídia e sobre essa nova forma de identidade formulada em tempos pós-modernos.

Sendo a *pós-modernidade* um período de transição, pudemos, por meio de Lipovetsky e Han, observar a intensificação da vida social a partir das mudanças tecnológicas e genéticas,

que levaram as sociedades a um outro padrão de vida social, que deram origem ao Narciso, aos *cybers* espaços, às novas formas de identificação, estendendo ainda mais os campos de cultura e de identidade. Esse período, segundo os filósofos, se caracteriza pelo grau superlativo da vida moderna: a *hipermodernidade*.

Essa lógica cronológica da modernidade, de certa forma, pode ser observada, também, nos apontamentos que fizemos sobre o romance. Apresentado como um fruto da modernidade, vimos que Bakhtin entende o romance como um berço para as mais variadas formas de representação literária, um gênero inacabado por função de seu plurilinguismo. Lukács, por sua vez, expressa uma visão do romance como uma continuação da epopeia, tendo por centro o indivíduo. Para ele, o romance se institui a partir da modernidade, ao ponto em que os deuses e os mitos da epopeia não faziam mais efeito para as necessidades dos indivíduos gerados a partir da modernidade. Assim, ele nos apresenta a passagem do “*herói comunitário*”, característico da epopeia, para a do “*herói problemático*”, figura central do romance. Nos apontamentos de Watt, vimos o romance como um instrumento de lazer, tendo por maior público as mulheres. Ao apresentar Defoe por *carro-chefe* do romance, Watt afirma que, além do público feminino de classe alta, o romance era também um movimento literário das minorias – aqueles com pouca escolaridade, camareiras e mordomos –, por se tratar de ser um gênero menos rebuscado que as obras clássicas e renascentistas. Destacamos ainda que, por ser comparado a forma de lazer, o romance foi muito perseguido pela crítica. Vimos, também, os apontamentos que Adorno faz sobre as *mass medias* e as novas formas de representação mimética do romance a partir da metade do século XX, bem como os apontamentos de Garramuño sobre a “arte inespecífica” e as considerações que Dalcastagnè faz sobre a narrativa contemporânea e a figura do narrador.

Concluimos, nesse primeiro capítulo que tanto as identidades como a própria forma do romance estão em íntima sintonia com sua atualidade e com os acontecimentos que se fazem nos espaços de cultura e sociais. Ambos se completam, gerando novas formas de resignificação para questões que são problematizadas no cotidiano e em dado momento histórico.

No segundo capítulo, que concentra a análise propriamente dita, destaquemos o tópico *Teatro das sombras: estética/linguagem literária*, o qual nos levou a essa trajetória para entender a obra de Cida Rodrigues por um olhar aguçado, elaborando nossas abordagens de análise na mesma estrutura de textos em que a obra é organizada. Assim, foram um total de vinte e três textos analisados, mais a capa, um importante paratexto, e cada um deles se manifestando com uma crítica ou uma narrativa de enfoque diferente. A cidade é o palco para os acontecimentos que se desdobrarão na voz de uma personagem em crise com seu tempo e com os espaços em que ela está. Tudo na cidade lhe é incômodo nessa vida solitária sem parentes nem amigos. Incomodada, essa personagem busca na solidão uma tentativa de escrever

no papel as letras que não se ordenam na mente. Anseia o retorno ao passado, porém tudo que lhe resta dele são lampejos de memória. Nesse sentido, ao analisar a obra, podemos perceber que se trata de uma personagem que está em conflito consigo e com o sistema injusto, ganancioso e fútil que governa seu tempo. Sua luta é em prol de acordar, por seu “risco” ou percurso na escrita que empreende, as massas geradas por esses sistemas de dominação, mas também de tentar encontrar as palavras e uma forma que representem a sua voz em um tempo em que a cultura do hiperespetáculo e da mídia chamam para si os holofotes. Seu escape é o de somar, à sua narrativa, as mais diversas formas de representação que fogem aos padrões textuais e se misturam com elementos de seu tempo.

Nesse sentido, ao observar a estética/linguagem literária do texto, vimos que é um objeto artístico formado a partir de uma miscelânea de formas textuais. Para entender esse recurso narrativo, recorreremos a Flora Sussekind com seus apontamentos sobre a “coralidade” que os textos da literatura contemporânea tendem a assumir. Na análise, pudemos concluir que a obra objeto da pesquisa é uma dessas que se aproxima do que Sussekind apresentou por “lógica coral”, caracterizada por um conjunto fragmentário de elementos que desliza entre prosa, verso e imagens retiradas da cultura do hiperespetáculo. Destacamos também, por meio da análise da obra, que a estética da obra está próxima ao que Sussekind chama de “dobradiça”, equiparado ao metadiscurso: uma câmara de ecos narrativos em que o narrador-personagem se coloca, gerando um “abismo ensaístico”. Foi possível concluir, também, que em alguns momentos a narrativa fica próxima ao que Jameson aponta por *narrativa esquizofrênica*, misturando as noções de espaço-tempo, e em outros se assemelha com o que pudemos concluir por *narrativa de fluxo de consciência*, também conhecida por ser um monólogo interior, possível de ser entendida graças aos apontamentos de Rosenfield e Adorno sobre o termo.

Todo esse cenário gerou um indivíduo que nos levou a diversas inquietações. Dentre aquelas geradas a partir da fragmentação desse indivíduo, tanto no que diz à linguagem dele quanto a própria noção de identidade, o que mais nos chamou a atenção foi a maneira que ele observa a cidade. Sobre isso levantamos e concluímos alguns questionamentos que transformaram a figura do *flâneur*, de Baudelaire, num ser *errante* – termo esse usado por Maffesoli – que é o indivíduo da obra de Cida Rodrigues. Nesse aspecto, foi possível levantar afirmações que, à medida em que esse indivíduo *errante* observa a cidade, também está em íntima relação com ela e por ela é transformado a cada espaço. Concluímos, ainda, que se trata de um indivíduo que está sempre à procura de algo, porém é uma busca ininterrupta por ele próprio não saber ao certo onde chegar. É um *turista* – termo utilizado por Han e com sentidos específicos – desses espaços da hipermodernidade inevitavelmente acaba gerando, em que Augè chama de *não-lugares*.

Concluimos, de maneira geral, que mesmo que a obra *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes* se trate de uma representação artística de virada de século – de XX para XXI, anterior, portanto à maciça exposição à internet que vivemos no presente – a narrativa parece criar novos significados de experiências vividas nos tempos de hoje. Sua maneira de representar as *telas* e a relação do indivíduo com elas, parecem sugerir certa premonição dos acontecimentos que se dariam tanto tempo depois. De fato, a aparição do *smartphone*, muito mais do que a do computador, fragmentou os espaços que já estavam em transformação, dando força às redes sociais que também se transformaram nesses *não-lugares* geradores de identidades alternativas. Porém, não poderíamos nos dar ao luxo de cometer um erro anacrônico e relacionar esses acontecimentos que se dão hoje com a obra em questão. No entanto, é louvável destacar a sensibilidade e a tomada desse posicionamento *contemporâneo* que a autora Cida Rodrigues precisou fazer – atitude essa árdua e dolorosa –, sendo capaz de ter um olhar sensível não somente para as questões de seu tempo, mas também o desenvolvimento dessas, de certa forma antecipando acontecimentos posteriores a esse tempo.

A título de informação, cabe destacar que em sua primeira tentativa de publicação a obra foi negada pela editora. As alegações eram de que a obra não se encaixava nas normas a que a comissão julgadora entendia por obra de literatura. Infelizmente não conseguimos ter acesso ao documento que contém o parecer da editora, baseando-nos apenas nos relatos colhidos da própria escritora que colaborou com informações via mensagem de texto. Assim, esses e outros acontecimentos dão ainda mais ênfase ao difícil e doloroso processo de ser *contemporâneo*, de observar o seu tempo de forma crítica e, por vezes, não ser acompanhado ou entendido por isso e pela forma subjetiva de se observar o mundo. Mostra, ainda, uma forma de resistência da própria literatura insistindo em existir. Uma literatura que se faz ainda mais resistência por ser cunhada pelas mãos de uma mulher que se esforça para olhar criticamente seu tempo, repensando e problematizando questões que vão além de sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. In _____ GRÜNNEWALD, José Lino (org.). Textos escolhidos: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Daura Maria Guimarães. *Cicatrizes abertas pelos riscos rodrigueanos*. Goiânia: PUC, 2014.

AIREY & O'CONNELL, Raje e Mark. *Almanaque ilustrado símbolos: origens, significados, utilização e revelações dos códigos secretos dos mistérios, magia e sabedoria de todos os tempos*. Trad. Débora Ginza. São Paulo: Escala, 2010.

ALVES, Rubem. *Do Universo à Jabuticaba*. São Paulo: Planeta, 2 ed., 2013.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *O discurso na poesia e o discurso no romance*. In _____ Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance*. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Teoria do Romance I: a estilística*. São Paulo, Editora 34, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG. 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C, Varriale et al.; coord. Trad. João Ferreira; ver. Geral João Ferreira e Luis Pinto Cacais. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, ed. 5, 2011.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHAUÍ, Milena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Finatec, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso*. São Paulo: UNESP, 2006.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- GULLON, R. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 12ª ed., 2015.
- HAN, Byung-Chul. *Hiperculturalidade: cultura e globalização*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1985.
- JAMESON, Fredric. *Sobre os “Estudos de Cultura”*. In: Novos Estudos, CEBRAP, n. 39, p. 11- 48, jul. 1994.
- _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru – SP: EDUSC, 2001.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia e empresa*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- _____. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarola, 2004.
- _____. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.

_____. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: O Globo, 1928.

NIETZSCHE, F.W. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 97 ed., 2005.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

RODRIGUES, Cida. *Cicatrizes do Risco; Crepúsculo das Luzes*. Goiânia: Visual, 2001, 113p.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Org. Charles Bally, Albert Sechehaye; colaboração de Albert Rindlinger. São Paulo: Cultrix. ed. 27, 2006.

SIMÕES, Teotônio. *Anarquismo: pequenas introduções às ideias libertárias*. eBooks Brasil, 1999. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/anarquismo.pdf>>.

SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. O globo, 2015. Disponível: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>.

_____. *Ficção 80: dobradiças e vitrines*. In _____ Papéis colados. Rio de Janeiro: EUFRJ, 2002.

WALLACE, David Foster. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.