

As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana

Ângela Maria Dias

A estreita relação que a literatura brasileira contemporânea tem mantido com a vida urbana vem configurando uma recorrente perplexidade diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil. Para além da crueldade da convivência nas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens e pelo cortejo dos males da desigualdade social, o real transparece como trauma.

Como já previra Rubem Fonseca, em 1975, no conto “Intestino Grosso”, a cena das cidades empilhadas do presente só pode apresentar, como alternativa à “fantasia oferecida às massas pela televisão hoje”, o avesso de uma “literatura de autor ou de mestre”, que seu personagem batizou de “pornografia terrorista”¹.

Mas se na vertente pornográfica dos atuais realismos, a crueldade, entendida como o inescapável ou o insuportável do real², está obviamente referida, o seu característico excesso de cena revela, paradoxalmente, um obsessivo empenho do narrador em confirmá-la, em agarrá-la, na sua extrema manifestação, para evitar que se esfume e desapareça. É como se a desmedida relatada da aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra-vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada, como um inseto, no quadro do entomologista.

Essa tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas, constitui a referência óbvia ao fenômeno referido da compulsão pelas situações-limite na vida social. Desde o aparecimento do *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sucedido por muitas outras narrativas da marginalidade e da exclusão – como o *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, o *Memórias de um sobrevivente* de Luiz Alberto Mendes, ou ainda o *Capão Pecado* de Ferréz – que o esforço testemunhal dos narradores, diante da

¹ Fonseca, “Intestino grosso”, p. 141.

² A concepção encontra-se desenvolvida por Clément Rosset, em *O princípio de crueldade*.

desumana inserção social vivenciada, patenteia-se na linguagem fluida, comunicável, de forte compleição jornalística, na obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos recortes de extremos da torpeza humana.

Aqui me ocorre a cena do assassinato e esquartejamento de um bebê, pelo marido enganado, no romance *Cidade de Deus*. Um assustador cro-mo de violência e rigor descritivo, em que nada escapa à câmara do narrador-máquina, obsessivo no registro dos movimentos do assassino e das reações da vítima. A essa obstinação verista do discurso corresponde, nas narrativas de Dráuzio Varella e Ferréz, o espelhamento entre fotos e a narrativa. Nelas, à transparência da linguagem soma-se o comprovante das fotos, autenticando e reafirmando o depoimento. Em auxílio das palavras, o registro fotográfico imobiliza cenas e espaços adversos, tipifica rostos e expressões, impedindo que sua materialidade pudesse restringir-se à imaginação do leitor e impondo-a como cristalina verdade para sempre fixada, no reforço do que o discurso verbal poderia sugerir ou afirmar.

As fotografias, ao concretizarem “o retorno do morto”, como dizia Barthes³, interrompem a duração e paralisam o real como fetiche. A volúpia de captação do real, o terror de que escorra pelo ralo, a obstinação em apreendê-lo na eternidade imóvel do visível tendem, então, a empobrecer a dimensão ficcional da experiência e a transformá-la em inventário classificatório de tipos e espaços de exceção: da mesma forma que o quadro de insetos preservados pelo entomologista, no seu laboratório.

A compulsiva teimosia pela apreensão do real, por mais que tente positivá-lo, não impede que ele escape. A conexão com o vivido da experiência histórica, bem como as precauções tomadas na sua objetivação narrativa não evitam o sentimento de absurdo diante daquela existência recuperada. Daí o círculo reiterativo e a insistência na repetição dos mesmos temas, motivos e caracteres nesta vertente da ficção testemunhal, que a todo o momento reafirma, como factual e autônomo, o real problemático que pretende expor na vitrine.

Não que tais narrativas não tenham interesse, além do inegável valor documental e crítico diante dos contextos periféricos sobre que se

³ Barthes, *A câmara clara*, p. 20.

debruçam, ou ainda que, no seu conjunto, não apresentem diferentes rendimentos narrativos, em face dos recursos utilizados. Importa, aqui, apenas assinalar a sua especificidade, ao favorecer o visualismo imediatista do relato e, em decorrência disso, ao pressionar o olhar da recepção para o referente extraliterário. E não se trata de uma consequência obrigatória da imbricação entre imagem e discurso, já que, mesmo no caso dos livros ilustrados, encontramos significativas diferenças em termos de resultado ficcional.

Uma comparação entre o *Mez da gripe* de Valêncio Xavier e o *Capão Pecado* de Ferréz certamente tenderia a explicitar a dialética imaginativo-memorialista, motivada pela integração das imagens com o texto, no primeiro relato, frente à neutralização verista do discurso, em favor da autenticação fotográfica, característica do segundo.

Entretanto o impasse diante do presente absurdo igualmente transparece quando a busca da alteridade na representação literária incide sobre o imaginário da indústria cultural e sua inesgotável mitologia de celebridades. A desrealização do outro, sua anônima caracterização sempre mediada pelo véu das imagens, a qualidade intercambiável das escolhas tipificadas e previsíveis e o embotamento geral daí resultante combinam-se na construção do clima clichê de *Sexo*, de André Sant'Anna, publicado em 1999. Aí, também se incorpora a “pornografia terrorista” do conto de Rubem Fonseca, de 1975 e, seguramente, de uma maneira mais elaborada em termos de figuração literária.

A linguagem monótona, inchada de paráfrases e apostos, exacerba o acento coletivista – já encontrado na dicção comunicativo-coloquial das narrativas de acento naturalista acima mencionadas – com uma pobreza construída pela nomeação perifrástica de quase todos os personagens, sem nome próprio, e pela abundância de interjeições de dor e prazer, desfiadas nas cenas repetitivas de sexo. Como já observei a respeito, talvez o traço preponderante de *Sexo*, como literatura terrorista, seja a “encenação maquínica da imanência do desejo mediada pelos fantasmas do mercado virtual das imagens”⁴.

A ditadura da imagem, ao produzir um real em que personagens, como fantoches ou sombras, arremedam as aparências lustrosas da mídia, pelo

⁴ Dias, “Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant'Anna”, pp.71-85.

efeito hiper-realista que cria, pode ser tanto a réplica de um narrador crítico e enojado com a vulgaridade corrente, como a cínica mimesis de um descrente com o mundo corrompido, que se compraz em apostar no caos. De certa forma, o que dá graça ao romance é esta corda bamba que alude à bipolaridade, tematizada por Peter Sloterdijk, entre as posturas “cynical” e “kynical”⁵.

Por outro lado, a mesma incapacidade de enxergar além do aparente pode ser revirada em um outro tipo de narrativa. É quando a crueldade do real é radicalmente relativizada por um tipo de narrador capaz de um cetismo tão visceral, quanto a qualquer saída, que chega a dispô-lo a uma espécie de jogo com a circunstância, como se nada mais restasse a ser feito.

Neste caso, o diversionismo acontece em várias modalidades, desde a loucura, passando por sonhos, alucinações, delírios ou ainda por um memorialismo desestabilizador, até o escapismo de viagens em busca de uma alteridade nunca propriamente conhecida.

Na contramão do anterior “bovarismo da cultura de massa”⁶, entendida como dispositivo de produção de recordações e vivências, e de seu protagonismo na ficção de André Sant’Anna, aqui a oscilação entre narrar e ser narrado é assumida agonicamente pelos narradores-personagens.

Esta ficção alimentada permanentemente pelo regime autocrítico ganha, em consequência, um inevitável perfil auto-investigativo. Como já o reconheceu um desses narradores, no romance *A cidade ausente* de Ricardo Piglia, “todo relato é policial”, por várias razões. Ou porque a reversibilidade entre falar e ser falado é obsessivamente avaliada pelo narrador, num auto-exame infinito e circular, ou ainda porque tudo aquilo que escapa à deriva hegemônica de uniformização da experiência merece ser criminalizado; o fato é que a incerteza entre confissão e testemunho, imaginação, lembrança ou mera ilusão terminam invadindo o real e diluindo irreversivelmente suas fronteiras.

Esta é a atmosfera típica do melhor da produção de Rubem Fonseca e certamente a peculiaridade mais relevante dos narradores da obra de Sérgio Sant’Anna. Seus protagonistas, desdobrados na letra de um estilo dúbio e controverso, desfiavam memórias de experiências intrigantes, cujos

⁵ Sloterdijk, *Critique of cynical reason*.

⁶ A expressão é de Ricardo Piglia, no artigo “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”, p. 53.

limites entre o normal e o aberrante deslizam, variando com a perspectiva adotada ou com a entonação narrativa a ser privilegiada. A ambivalência de tons e matizes utilizados, entre a perquirição intelectual e a inquietação com a estranheza de cada vivência, manifesta em tais relatos uma espécie de simultaneidade de papéis em que um mesmo protagonista pode ser o monstro e a vítima, culpado ou inocente.

Os personagens de Sant'Anna, neste sentido, habitam a mesma cidade fantasmagórica dos criados por Piglia, e igualmente acreditam que “tudo é possível, basta encontrar as palavras”, já que dissolvidos na incerteza e acostumados ao “camusiano” hábito do desespero, passam a ocupar-se com o jogo da linguagem como memória absurda de um trauma que teimam em eludir.

Entretanto, por mais significativas que sejam as diferenças entre as tendências delineadas, todas apresentam uma espécie de constante: a dramatização do princípio de crueldade como perspectiva existencial e diretriz de organização formal. Num primeiro sentido, o mais óbvio, a crueldade pode ser entendida como violência sádica ou agressiva, característica das imagens perversas do consumo e da promiscuidade pornográfica que nos rodeiam.

O segundo sentido do princípio de crueldade – como eixo para um exame da produção artística contemporânea – procura estender a acepção desenvolvida, no livro de mesmo nome, pelo filósofo Clément Rosset. Assim, a chamada “crueldade do real” reside no “caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável desta realidade”⁷, o que, paradoxalmente, apresenta duas conseqüências. Por um lado, torna a realidade inevitável e impossível de ser atenuada ou afastada. Por outro, gera nos homens “o pensamento de uma insuficiência do real”, ou o sentimento de que sua decifração só se dará com o apoio de instâncias exteriores a ele – “Idéia, Espírito, Alma do mundo” – já que tal realidade é vista, ao mesmo tempo, como inesgotável e escassa. Esta desvalorização do real imediato é, então, considerada por Rosset como sintoma do “‘princípio de realidade insuficiente’ que constitui o *credo* comum a toda denegação filosófica do real”⁸.

⁷ Rosset, *O princípio de crueldade*, p.17.

⁸ Id., ib.

Por extensão, esta atitude negadora e suspeitosa diante da realidade encontra-se na base de todo o pensamento tecnocientífico, de todas as teorias-mães dos aparelhos tecnológicos e da espectralidade que eles produzem. Como tão bem o reconhece Vilém Flusser, quando nos fala da fotografia:

As fotografias em preto-e-branco o provam, são cinzentas: imagens de teorias (ópticas e outras) a respeito do mundo. (...) As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside o seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos⁹.

Neste sentido, é exemplar a correlação estabelecida pelo filósofo entre o “maniqueísmo pré-fotográfico”, inerente à lógica aristotélica, em seus binarismos esquemáticos, e os atuais “maniqueísmos munidos de aparelho”¹⁰. Assim, depois do século das ideologias, e dos dilemas de seus maniqueísmos, hoje, segundo Flusser, vivemos a era selada pela máquina fotográfica, em sua precursora transcodificação de teorias em imagens, ou seja, respiramos sob os efeitos dessa magicização do pensamento.

Entretanto, a própria dimensão virtual da existência contemporânea, contraposta à experiência vivida, incentiva e fomenta outros olhares sobre a alteridade, além do propriamente cruel. Olhares que, ao se incluírem na cena da crueldade como destinação, vão exercê-la de maneiras mais sutis, sem, contudo, abolir o distanciamento ou a “fobia de contato” entre os atores sociais.

Cada um destes olhares específicos, ao encarnar um distinto ponto de vista, implica a fundação de um estilo peculiar, na medida em que perspectivas desempenham o papel ativo de formas simbólicas.

Assim, pela hipótese que apresentamos, os olhares contemporâneos sobre a alteridade podem revelar-se em três modalidades: a da crueldade propriamente dita, dolorosa e sem escapatória, a do exotismo, distante e estetizada, e a da melancolia, indiferente e narcísica.

A modalidade do olhar exótico é aquela que atualiza o “dandy”, aplicando seu empenho estetizante na compreensão do outro. É quando o

⁹ Flusser, *Filosofia da caixa preta*, pp. 38-9.

¹⁰ Id., p. 16.

cinismo, ou a ironia, diante da alteridade dá lugar à atual culturalização bem pensante da miséria e do desenraizamento. A estetização da penúria e da privação é, hoje em dia, moeda corrente em muitos eventos artístico-midiáticos bem sucedidos.

A esse respeito, o neoprimativismo chique do *Eu, tu, eles*, o filme de Andrucha Waddington¹¹, constitui a “reconversão simbólica” da “força imagética e do apelo telúrico” da idéia de Nordeste. Numa sóbria aquarela de cores e tons – ocre, terra, amarelos e dourados – combinada ao efeitismo detalhista da paisagem e dos amplos espaços desolados – o descampado *clean* da seca, a floresta dourada da cana –, a obra concilia a fidelidade fotográfica da reconstituição com uma absoluta suspensão do caráter problemático do contexto e da situação.

Não é por outro motivo que Artur Xexéo, em crônica da época, observa o contraste da concepção:

O figurino, o perfil dos personagens, a cenografia, a música – tudo indica que aquilo é mesmo o Nordeste. Mas o argumento – irresistível – poderia ser ambientado em qualquer lugar. (...) poderia ocorrer em Joinville com personagens de ascendência alemã. Ou num condomínio da Barra da Tijuca, com personagens influenciados pela vida em Miami. Mas acontece no Nordeste¹².

Ou seja, como numa exposição etnológica, o “sertanejo real de nossos dias”, o bóia-fria, é encenado com perícia morfológica, para que, através de seu palco de privação e escassez, de um lado, seja culturalizado como diferente, e, de outro, possa deliciar o espectador com o inédito da trama romanesca em que se envolve, oferecendo, de quebra, o colorido exótico e fascinante do lendário sertão brasileiro.

A terceira modalidade do olhar cruel, por sua vez, tanto pode aparecer combinada com as outras duas – a violenta e a exótica – quanto de maneira autônoma. Trata-se da perspectiva especificamente melancólica. A crueldade melancólica exprime-se pela indiferença, pela incapacidade da perda e do desejo. O dano narcísico que sustenta o melancólico funda-se na falta de amor frente a um objeto primeiro

¹¹ Partindo do eixo interpretativo da estetização da miséria, desenvolvo uma crítica do filme em “Brasil+500, o grande museu de si mesmo”.

¹² Xexéo, “Surpresa na tela do cinema”, p. 8.

que não soube ou não foi capaz de doar-se. Por isso, o melancólico é um enlutado sem a experiência do luto. Apenas capaz do remorso e da culpa por um crime malgrado e sempre recomeçado, já que visa um objeto ausente.

Não é outra a atmosfera afetiva da coletânea *O vôo da madrugada*, de Sérgio Sant'Anna. Transitando da fantasia e do sonho, por “nefandas” situações-limite, quase irreais em seu potencial dramático, ou ainda viajando na loucura ou em experiências assemelhadas à da dupla personalidade, o fato é que, em quase todos os contos, os protagonistas manifestam um decidido desejo da literatura. Em sua maior parte, explicitam a imperiosa necessidade de transformar o vivido em relato, por mais tenebroso ou estranho que tenha sido. Como se a tentativa do registro artístico elevasse o personagem da privação ou da baixaza ou, simplesmente, compensasse a insuficiência ou a implausibilidade da experiência vivida, ao inclui-la numa nova espécie de existência.

Esse atraente conjunto de relatos é arrematado por um último segmento que, diferenciando-se dele, pelo aspecto ensaístico predominante, ressalta, por assim dizer, uma característica sua marcante. São textos dedicados ao poder de atração feminino, em diversas telas de pintura. Todos dispõem comentários, impressões, associações livres desencadeadas a partir do olhar, da contemplação distraída e sem entraves, apenas exercida em sua quase materialidade de toque.

O poder de sugestão plástica deste olhar contaminado pela luz dos corpos que, contemplativo, busca recriar, constitui, a grande constante do livro, seu ponto de convergência. Ao constituir manifestamente, a fonte e o móvel de cada relato, a pulsão escópica do autor está inscrita em cada um dos alter-egos deste insólito conjunto de personagens-protagonistas da estranheza do duplo, em meio à constante de vidas solitárias e situações sem-saída.

A densidade táctil do olhar fascinado e distante de seus objetos aprofunda, neste conjunto de narrativas curtas, a constante da paixão melancólica, desfiada em meio a uma espera sempre insatisfeita, e, às vezes, combinada a um certo exotismo de esteta, o que, apesar da privação afetiva, agrava a indiferença diante do outro.

A cena da crueldade como destinação atual, pelos motivos expostos, constitui a moldura da investigação hermenêutico-comparatista, que venho realizando sobre as representações da alteridade, no corpus das múltiplas linguagens que integram a cultura contemporânea.

Hoje, não somente os livros geram cinema, ou as exposições, no afã totalizador das curadorias, apresentam textos diretivos, como tem sido corriqueiro. Cada vez mais, as escrituras acolhem imagens e são por elas plasmadas. Não apenas pela mera iconicidade descritiva, mas, sobretudo, nos melhores momentos, pela densidade plástica da paisagem que, mesmo distante do olhar, renasce, a cada vez, inscrita na espessura da letra.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. de Júlio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DIAS, Ângela Maria. “Brasil+500, o grande museu de si mesmo”, em VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred (org). *Nas fronteiras do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Mauad/FUJB, 2001.
- . “Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant’Anna”. *Estudos históricos*, nº 28. Rio de Janeiro, 2001, pp. 71-85.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONSECA, Rubem. “Intestino Grosso”, em *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- PIGLIA, Ricardo. “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”. *Travessia: revista de literatura*, nº 33. Florianópolis: Editora da UFSC, agosto/dezembro, 1996, pp. 47-59.
- . *A cidade ausente*. 2ª ed. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. 2ª ed. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- SANT’ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SLOTERDIJK, Peter. *Critique of cynical reason*. Trad. de Michael Eldred. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

XEXÉO, Artur. “Surpresa na tela do cinema”. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, agosto de 2000.

Recebido em dezembro de 2004.

Aprovado em abril de 2005.