



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Pedro Henrique Pereira Graziano

A velocidade e a resistência do narrar nos romances de Alessandro

Baricco e Caio Fernando Abreu

São José do Rio Preto
2021

PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO

A velocidade e a resistência do narrar nos romances de Alessandro

Baricco e Caio Fernando Abreu

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico – CNPq
CAPES

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste
Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
2021

G785v	Graziano, Pedro Henrique Pereira A velocidade e a resistência do narrar nos romances de Alessandro Baricco e Caio Fernando Abreu / Pedro Henrique Pereira Graziano. -- São José do Rio Preto, 2021 193 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Maria Celeste Tommasello Ramos 1. Literatura comparada. 2. Pós-modernidade. 3. Literatura italiana. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO

A velocidade e a resistência do narrar nos romances de Alessandro

Baricco e Caio Fernando Abreu

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico – CNPq
CAPES

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias
UEL – Londrina

Profa. Dra. Gisele de Oliveira Bosquesi
UFRGS – Porto Alegre – RS

Prof. Dra. Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
25 de fevereiro de 2021

Agradecimentos

À minha família, em especial a meus pais Roze e Wilson, e minha namorada Beatriz, que sempre estiveram ao meu lado e me apoiaram durante todo o percurso.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, por sua valorosa e dedicada orientação desde as Iniciações Científicas, na Graduação, há quase uma década.

A todos os colegas e professores ibilceanos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a minha formação como pesquisador, e em especial aos Profs. Drs. Arnaldo Franco Jr. e Gisele de Oliveira Bosquesi, pelas importantes sugestões de aprofundamentos e acréscimos, e pela leitura minuciosa da tese apresentada durante o Exame Geral de Qualificação.

A todos os membros da banca examinadora, que se dispuseram a realizar uma leitura atenta desta pesquisa, contribuindo para seu enriquecimento e melhoria.

Ao CNPq, pelo financiamento da pesquisa durante todo o período de doutorado, permitindo a execução da pesquisa.

À CAPES, pelo financiamento do período de Doutorado Sanduíche em Perúgia, na Itália, o que foi um grande diferencial para a execução do trabalho e à *Università degli Studi di Perugia*, nas pessoas dos Profs. Drs. Vera Lúcia de Oliveira Maccherani (Coordenadora do Acordo com a Unesp) e Stefano Giovanuzzi (Supervisor da pesquisa sanduíche), que me receberam com atenção e zelo e proporcionaram um aprofundamento ainda maior da pesquisa aqui apresentada. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo: O objetivo desta pesquisa é realizar um estudo crítico comparado entre os romances *Castelli di rabbia*, de Alessandro Baricco, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. O foco da análise é a relação que se cria entre os personagens em seus respectivos romances com a velocidade do viver e o grande fluxo de imagens e informações que constituem suas relações com o mundo. A partir desse paradigma, é analisada a forma de construção da narrativa e como ela atua como um elemento capaz de trazer uma forma de cadência e desautomatização nesse quadro de vivências breves e velozes. Para tal, levamos em conta as ideias do pensador Walter Benjamin como ponto de partida para um posterior aprofundamento nelas e análise de seus desdobramentos no fim do século XX, discutindo a formação de uma pós-modernidade e como esse cenário social e cultural atua na construção romanesca dos dois autores em questão. Criamos um panorama cultural a respeito do que se concebe como pós-modernidade e também da temática da barbárie, que será tratada como ponto central para o desenvolvimento das chaves de leitura adotadas. Para a elaboração dessa linha crítica, temos como base as reflexões de estudiosos como Peixoto, Scuratti e Perrone-Moisés, entre outros, que discutem sobre o final do século XX e colocam em pauta os agravamentos e aprofundamentos das características do que se conhecia como modernidade, destacando as condições observadas sobretudo entre os séculos XIX e XX. Em seguida, realizamos um estudo comparado elucidativo a respeito do romance de Alessandro Baricco, que trata de um mundo imaginário em que seus personagens lidam, textualmente, com o excesso de velocidade de modos metafóricos e a forma como o protagonista de Caio Fernando Abreu faz o mesmo na metrópole São Paulo. Estabelecemos pontos de aproximação entre as obras, discutindo o cenário de barbárie e a efemeridade de experiências nos dois romances, e também de afastamento, uma vez que a ambientação de ambos é distinta. Com o estabelecimento dos pontos comparativos entre os dois textos, investigaremos nossa hipótese central, que é comprovar como a forma como constroem a narrativa e como a análise dos textos pode se apresentar como o elemento central de uma leitura que direcionaria a uma possível condição de diminuição da velocidade do ritmo de vida nos dois cenários, uma vez que nos dois textos é possível observar personagens que contam e narram as próprias histórias, buscando, assim, ressignificá-las, atribuindo-lhes novos ritmos e novas experiências.

Palavras-chave: Alessandro Baricco. Caio Fernando Abreu. *Castelli di rabbia*. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Pós-modernidade. Walter Benjamin

Abstract: The objective of this research is to carry out a compared critical study between the novels *Castelli di rabbia*, by Alessandro Baricco, and *Onde andaré Dulce Veiga?*, by Caio Fernando Abreu. The focus of the analysis is the relationship that is created between the characters in their respective novels with the speed of life and the great flow of images and information that constitute their relationship with the world. Based on this paradigm, the form of construction of the narrative, as well as the way it would act as an element capable of bringing a form of cadence and de-automation in this context of brief and fast experiences is analyzed. To this end, we take into account the ideas of the philosopher Walter Benjamin as a starting point for further deepening them and analyzing their developments at the end of the 20th century, discussing the formation of a postmodernity and how this social and cultural scenario works in the construction romance of the two authors in question. We created a cultural panorama about what is conceived as post-modernity and also about the theme of barbarism, which will be treated as a central point for the development of the adopted reading keys. For the elaboration of this critical line, we have as a basis the reflections of scholars such as Peixoto, Scuratti and Perrone-Moisés, among others, who discuss about the end of the 20th century and discuss the aggravations and deepening of the characteristics of what was known as modernity, highlighting the conditions observed mainly between the 19th and 20th centuries. Then, we carried out a comparative study about the novel by Alessandro Baricco, which deals with an imaginary world in which his characters deal, verbatim, with the speed of metaphorical ways and the way in which the protagonist of Caio Fernando Abreu does even in the metropolis São Paulo. We established points of approximation between the works, discussing the barbaric scenario and the ephemerality of experiences in the two novels, and also of distancing, since the setting of both is different. With the establishment of comparative points between the two texts, the final focus of the analysis is how they build the narrative and how such an analysis can present itself as the central element of a reading that would lead to a possible condition of decreasing the speed of the rhythm of life in both scenarios, since in both texts it is possible to observe characters who tell and narrate their own stories, thus seeking to reframe them, giving them new rhythms and new experiences.

Keywords: Alessandro Baricco. Caio Fernando Abreu. *Castelli di rabbia*. *Onde andar  Dulce Veiga?*. Postmodernity. Walter Benjamin

.

Riassunto: L'obiettivo di questa ricerca è quello di effettuare uno studio critico comparato tra i romanzi *Castelli di rabbia*, di Alessandro Baricco, e *Onde andaré Dulce Veiga ?*, di Caio Fernando Abreu. Il punto principale dell'analisi è il rapporto che si crea tra i personaggi nei rispettivi romanzi con la velocità della vita e il grande flusso di immagini e di informazioni che costituiscono il loro rapporto con il mondo. Sulla base di questo paradigma, viene analizzata la forma di costruzione della narrazione, proprio come il modo in cui come agirebbe come elemento in grado di portare una forma di cadenza e de-automazione in questo contesto di esperienze brevi e veloci. A tal fine, prendiamo in considerazione le idee del filosofo Walter Benjamin come punto di partenza per approfondirle ulteriormente e analizzare i loro sviluppi alla fine del XX secolo, discutendo la formazione di una postmodernità, e come funziona in questo scenario sociale e culturale la costruzione romanzesca dei due autori in questione. Abbiamo creato un panorama culturale su ciò che è concepito come postmodernità e anche sul tema della barbarie, che sarà trattato come punto centrale per lo sviluppo delle chiavi di lettura adottate. Per l'elaborazione di questa linea critica, abbiamo come base le riflessioni di studiosi come Peixoto, Scuratti e Perrone-Moisés, tra gli altri, che discutono gli argomenti della fine del XX secolo, e discutono gli aggravamenti e l'approfondimento delle caratteristiche di quello che si conosceva come Modernità, evidenziando le condizioni osservate principalmente tra il XIX e il XX secolo. Poi, abbiamo effettuato uno studio comparativo sul romanzo di Alessandro Baricco, che tratta di un mondo immaginario in cui i suoi personaggi affrontano, testualmente, la velocità dei modi metaforici e il modo in cui lo fa il protagonista di Caio Fernando Abreu anche nella metropoli San Paolo. Abbiamo stabilito punti di approssimazione tra le opere, discutendo lo scenario barbarico e l'effimero delle esperienze nei due romanzi, e anche di allontanamento, poiché l'ambientazione di entrambi è diversa. Con l'istituzione di punti di confronto tra i due testi, l'obiettivo finale dell'analisi risale sulla costruzione della narrazione e come tale analisi possa presentarsi come l'elemento centrale di una lettura che porterebbe ad una possibile condizione di diminuzione della velocità del ritmo della vita in entrambi scenari, visto che nei due testi è possibile osservare personaggi che raccontano e narrano le proprie storie, cercando così di riformularle, conferendoli nuovi ritmi e nuove esperienze.

Parole-chiave: *Alessandro Baricco; Caio Fernando Abreu; Castelli di rabbia; Onde andaré Dulce Veiga?; Postmodernità; Walter Benjamin*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. CAPÍTULO 1: A FORMAÇÃO DO ESTADO DE BARBÁRIE NA SOCIEDADE	
2.1 <i>A barbárie segundo Walter Benjamin</i>	21
3. CAPÍTULO 2: A NARRATIVA NO MUNDO DA MODERNIDADE TARDIA	
3.1 <i>A arte nascida a partir da inexperience</i>	47
3.2 <i>A produção da arte espetacularizada como mercadoria</i>	57
3.3 <i>O aprofundamento dos conflitos modernos</i>	69
3.4 <i>A construção de um panorama pós moderno e as incertezas humanas</i>	95
4. CAPÍTULO 3: A BUSCA POR SI MESMO: O ENCONTRO DA PRÓPRIA VOZ NARRATIVA	
4.1 <i>A angústia cognitiva e a eliminação da identidade</i>	125
4.2 <i>O narrar como jornada de reencontro consigo mesmo</i>	140
5. CONCLUSÕES	184
REFERÊNCIAS	187

1. INTRODUÇÃO

Não são incomuns as discussões e constatações a respeito da velocidade com que a vida é levada atualmente. E esse discurso não é exclusivo dos tempos atuais: a rapidez com que se vive aumenta progressivamente, juntamente com os meios técnicos de difusão de informação, que são cada vez mais velozes e alcançam uma parcela cada vez maior da população global. Pode-se pensar em meios midiáticos físicos, como jornais, revistas, periódicos, panfletos, romances, e sobretudo, quando levadas em consideração as últimas décadas, os meios de informações digitais, como a televisão e seus telejornais, novelas, filmes, assim como a internet, que constitui a forma mais expansiva e rápida de difusão de informações já criada.

A forma como o mundo é percebido é determinada por esse ritmo acelerado, uma vez que textos, imagens e informações são decodificados por nossos sentidos sem cessar, de modo que aquele que vivencia tal realidade, sobretudo nos centros urbanos, onde há uma aglomeração intensa de tais fatores, é constantemente bombardeado por um turbilhão de estímulos sensíveis. Tem-se pouco tempo para processar de fato algo que se vê, que se ouve, que se sente, antes que o próximo estímulo seja recebido.

Partindo desta lógica de produção de estímulos exacerbada, podemos também falar da produção artística em geral, e a produção que será o assunto de maior interesse desse estudo: a literária. Produz-se arte num ritmo que vem se acelerando desde os últimos séculos, quando métodos de reprodução técnica foram desenvolvidos e difundidos. Artes gráficas podem ser reproduzidas de incontáveis formas, desde fotografias até reproduções digitalizadas. Atenhamo-nos por um momento à música como categoria artística: ela não depende mais da presença de seu executor para que seja ouvida. Se levadas em consideração as maneiras como se consome música desde o desenvolvimento tecnológico observado no fim do século passado, é possível observar uma ação sempre intermediada por alguma mídia: seja por meio de CDs, rádios, ou mais recentemente, reproduções em celulares ou computadores. Ou seja, temos cada vez menos o contato direto com a música, e cada vez mais um afastamento entre ouvintes e o objeto artístico.

E não tem sido diferente com a arte de contar e compartilhar histórias por meio da narrativa literária. Narrar sempre fez parte da jornada do ser humano; conta-se histórias, compartilham-se conhecimentos, acontecimentos, experiências. Sempre há histórias a serem contadas e ouvidas.

Entretanto, uma vez que a arte se torna progressivamente mais midiaticizada, ou seja, acessível a partir de mídias, contar uma história também passa a ser um processo midiaticizado em muitos momentos. Aquele que vive a segunda metade do século XX e começo do século XXI se habituou a lidar cada vez mais com narrativas, não somente por meio de livros, rádios, televisões, mas também por computadores, celulares e outros aparelhos eletrônicos. O narrar é instrumentalizado e difundido de forma sempre mais veloz. Quando próximo à passagem entre os séculos apontados acima, produzia-se livros, filmes, revistas, séries televisivas, e outras formas de contar histórias como nunca antes.

Tendo como base o contexto cultural e social mencionado acima, foi feita a escolha de realizar um estudo comparando duas obras que abordam a realidade de rápida difusão de textos e imagens. Os romances *Castelli di rabbia*, do autor italiano Alessandro Baricco, nascido em 1958, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, do gaúcho Caio Fernando Abreu, nascido em 1948 e falecido em 1996, em decorrência de complicações pela AIDS.

A presente tese segue na esteira de uma sequência de pesquisas que vêm sendo desenvolvidas a partir da graduação, primeiramente em nível de Iniciações Científicas sem e com bolsa, que foram posteriormente por nós aprofundadas em nível de Mestrado, a respeito da obra de Baricco. Até então, vinha sendo analisada a perspectiva fantástica de sua obra, sendo levados em consideração os fatores insólitos na construção de sua narrativa. Durante o desenvolvimento e o estudo dos temas em questão, vimos em nós despertado o interesse por nos aprofundarmos ainda mais e analisar aspectos que se afastem do modo literário fantástico, como o define Remo Ceserani (2006, p. 43).

O foco da leitura será a velocidade, que vinha até então sendo estudada como aspecto mágico e maravilhoso, trazida ao mundo de concreto da metrópole do fim dos anos oitenta em comparação à forma insólita como os elementos que fazem referência à maneira veloz como o mundo se desenvolve até então levada em consideração. Foi assim que houve o encontro com os textos de Caio Fernando Abreu, que vinha desde os anos setenta abordando a violência de uma sociedade em que as vivências seriam rápidas e banais demais. Tal movimento nos levou a uma espécie de leitura intertextual entre a obra de Baricco e a de Abreu e percebemos as homologias e divergências.

A autora brasileira Leyla Perrone-Moisés, que será citada posteriormente com algumas de suas obras críticas, em sua coletânea de textos *Flores na escrivania*, de 1990, escreve um ensaio a respeito da comparação entre textos, no qual defende:

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada nova obra é uma continuação, por consentimento, ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

Desta forma, temos como objetivo estabelecer um diálogo crítico entre a obra dos dois escritores, de modo que possamos encontrar pontos de continuidade e até mesmo de ruptura entre as duas formas de trabalhar. Ainda neste mesmo ensaio, a autora defende que “comparar é ver semelhanças e diferenças” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Os romances apresentam temáticas que se aproximam no que diz respeito sobretudo à questão do narrar como forma de resistência à velocidade na sociedade do fim do século XX, como será explicitado ao longo desta tese. Ao mesmo tempo, também é possível observar uma série de pontos que explicitam desconexões entre as obras, principalmente no que diz respeito ao espaço e à ambientação das narrativas e à maneira como os protagonistas encaram o ato de narrar como uma forma de resistência, aquilo que explicitaremos ao longo do texto.

É importante que desde já esclareçamos a maneira como trabalharemos os conceitos de espaço e ambientação ao longo desta pesquisa. Orientamo-nos a partir do conhecido *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette (1995), uma obra comumente referenciada e bastante comum no campo das análises literárias devido à amplitude e aplicabilidade dos conceitos elencados pelo autor. Com isto em vista, estabeleceremos como *espaço* apenas o espaço físico, o cenário em que se desenrola a ação narrada. Por outro lado, a *ambientação* dirá respeito à maneira como se constrói a tensão entre o ambiente no qual se narra e o conflito dramático apresentado. Os dois conceitos serão utilizados em diferentes contextos ao longo da tese, o que nos leva à necessidade de um esclarecimento inicial.

Além disso, com base em outra gama de conceitos do mesmo teórico, é de grande importância retomar alguns preceitos de diegese que se mostram relevantes para a leitura das duas obras. A diegese diz respeito à história narrada. Trata-se da perspectiva dos próprios narradores quanto ao texto, isto é, a posição que ocupam e o nível de consciência que têm quanto à diegese. No caso das duas obras, temos narradores-protagonistas, ou seja, ao mesmo tempo em que são os responsáveis por contar a história, também fazem parte da diegese. Genette (1995, p. 243), ao descrever tal modalidade narrativa, traz o

conceito de narradores homodiegéticos, isto é: são “co-referenciais com uma das personagens da diegese”.

Nos dois casos, confundem-se as figuras protagonistas e os narradores das obras. O fato de a narrativa perpassar a voz daqueles que a vivem permite a ressignificação de todo o processo narrativo. Jun Rail é a narradora e criadora da história que se passa em Quinnipak, da qual ela própria participa, sendo a esposa de Dan Rail, uma das figuras mais influentes da cidade. Apesar da homodiegese, sua visão quanto aos acontecimentos do enredo se dá em terceira pessoa, na forma extradiegética. Em seu narrar, é capaz de conhecer os pensamentos e conflitos internos de cada um dos personagens. Com tal construção, Baricco cria um quadro atípico em seu romance de estreia: o narrador é ao mesmo tempo intruso e onisciente, o que se dá por meio da extradiegese, e se inclui na história que narra, o que pode ser notado por meio da homodiegese.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, temos também um narrador homodiegético, que narra aquilo que aconteceu no processo de busca por Dulce Veiga. Sua posição quanto ao discurso narrativo, entretanto, é intradiegética: seu ato narrativo se dá a partir do interior dos eventos narrados. Tudo aquilo que é descrito tem como ponto de partida as percepções sensíveis do narrador, o que gera um ponto de afastamento entre as duas obras.

O que objetivamos na presente pesquisa é, a partir da apresentação de leituras críticas de pontos convergentes e divergentes verificados por nós nos dois romances, elucidarmos os processos narrativos empregados pelos dois escritores no sentido de detectar homologias e oposições, para estabelecer uma visão crítica a respeito do papel do narrar como obra de arte em seus respectivos contextos de produção literária.

No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, foram observadas confluências temáticas com o que vinha sendo trabalhado com o autor italiano, mesmo que possa ser observado um afastamento, sobretudo quanto ao espaço em que se desenvolvem as fábulas. Ainda que haja tal ponto de afastamento, em ambos os romances há protagonistas que buscam contar suas próprias histórias, suas narrativas a partir de suas experiências e vivências particulares a respeito de como foram afetados pelo ritmo acelerado daquilo que viveram, de modo que procuram reordenar suas experimentações em suas narrativas. A ideia de aproximar os romances dos escritores parte, portanto, do desejo de compreender a sociedade do fim do século XX, na qual já era possível observar níveis consideráveis de midiatização de informações, tendo em vista o desenvolvimento tecnológico e industrial do período.

Ao nosso ver, tanto Baricco quanto Abreu falam, a seus modos, sobre a revitalização do sujeito que quer contar uma história, tratando o ato de efetuar a narrativa como uma empreitada para recuperar o “eu” perdido em meio à realidade altamente veloz. É esta a hipótese central de nossa tese, que procuraremos comprovar por meio da análise que empreenderemos.

Consideramos também que a reflexão a respeito do mercado cultural pode ser considerada como um aspecto bastante comum na obra dos dois autores: frequentemente podemos notar o contato com uma grande quantidade de referências culturais como cinema, literatura e música ao longo do romance do autor gaúcho. Quanto a Baricco, esta multiplicidade pode ser observada em sua postura como autor e artista.

O autor italiano, nascido em Turim em 1958, além de romancista, é também radialista, músico, crítico literário roteirista de teatro e de cinema, tendo conduzido alguns projetos de expressão como *Lezione 21* (2008), e *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), esse último uma adaptação para o cinema de um de seus textos teatrais mais conhecidos, *Novecento* (1994). É diretor da *Scuola Holden*, uma escola especializada na produção de diversos gêneros textuais que servem à indústria cultural, que promove o trabalho criativo de textos que vão de roteiros de cinema até a produção de histórias para jogos eletrônicos. Baricco desempenha um papel bastante ativo no cenário cultural italiano, realizando *tours* em que divulga e reflete a respeito de suas atividades artísticas em geral e suas obras por meio de palestras ou espetáculos ecléticos nos quais ele e artistas diversos contracenam em trechos de obras conhecidas, executam trechos de obras musicais, e, em seguida refletem a respeito da composição das obras juntamente com a plateia, no formato de conferência dialogada.

Foi-nos possível assistir uma de suas apresentações em Florença, na Itália, em fevereiro de 2019, ocasião em que o autor realizou uma releitura cenográfica de seu texto *Novecento*, momento em que foi possível refletir a respeito de aspectos importantes de sua obra que também são levados em consideração nessa pesquisa, como a relevância do narrar como elemento de catarse e valorização da literatura como arte. Também é conhecido por discutir temas filosóficos e trazer esta discussão para os meios televisivos e jornalísticos, contextos em que normalmente não há esse tipo de abordagem comumente. Dentre suas obras, algumas das quais premiadas, destaca-se, como já mencionado, *Novecento* (1991), além de *Oceano mare* (1993), *Senza sangue* (2002), *Tre volte all'alba* (2012). Dentre os muitos ensaios críticos que publicou, um deles, a respeito da barbárie na sociedade, que será amplamente abordado nesse estudo, intitulado *I*

barbari: un saggio sulla mutazione (2006), que teve sua continuidade publicada em 2018 com o título *The game*, obra que também será evidenciada nesta tese.

O romance de estreia de Baricco, e também obra integrante do *corpus* dessa pesquisa, *Castelli di rabbia*, foi publicado em 1991, rendendo ao autor o *Premio Campiello* de Literatura no mesmo ano. O enredo do romance tem como espaço de desenvolvimento da trama a cidade imaginária de Quinnipak, na qual diversos personagens têm como objetivo resistir às transformações violentas de suas realidades, construindo planos e protagonizando uma busca que poderia levá-los a um refreamento de seus ritmos de vida. Toda a história é narrada por uma das personagens do romance, Jun Rail, que cria a realidade imaginária de Quinnipak enquanto sofre constantes abusos sexuais no porão de um navio que atravessa o oceano entre a América e a Europa, de modo que Quinnipak configura ficcionalmente, como será discutido posteriormente, um contrapeso ao sofrimento que a protagonista e narradora vive em seu cotidiano.

Na narrativa criada por ela, podemos destacar personagens como seu marido, Dan Rail, que deseja construir uma ferrovia para poder sentir o peso da velocidade, que configura uma novidade no universo da narrativa; como o Sr. Pekisch, um músico que diz ter perdido a nota musical que o define como ser humano por ter acesso a notas demais, e realiza diversos experimentos para tentar recuperar sua nota perdida; ou o personagem Pehnt, um garoto que deseja nunca crescer, uma vez que crescer significa para ele deixar Quinnipak e viver no mundo real; além de outros personagens periféricos que serão mencionados por nós à medida em que seja necessário para nossa análise.

Trata-se, enfim, de uma narrativa a respeito da busca que cada um dos personagens empreende, tentando encontrar a si mesmos e a algo que tenham perdido ou mesmo que tenham medo de perder. O enredo gira em torno desta busca em meio ao caos do excesso de velocidade e de informações do mundo. Os personagens procuram pela própria voz perdida nesse contexto, havendo constantes construções metafóricas que remetem à perda da voz ou a seu abafamento, ocasionado por uma realidade barulhenta e sufocante.

Ao longo de sua trajetória, Baricco se mostrou grande leitor e apreciador de Walter Benjamin, autor que será empregado como base para a construção do raciocínio que guiará tanto o ensaio do autor italiano quanto esta tese. A ideia do narrador e da arte de narrar como elementos que entram em declínio acelerado durante a modernidade é um tema fulcral em seu ensaio *O contador de histórias* (2015). Esta relação com Benjamin, por sua vez, foi essencial também para a escolha do romance de Caio Fernando Abreu para nosso estudo comparado.

Caio Fernando Abreu, ao longo de sua agitada e inquieta vida, sempre foi um grande contador de histórias. O autor gaúcho, nascido em 1948, na cidade de Santiago – região do Rio Grande do Sul, no Brasil, ficou bastante conhecido por sua obra contística, tendo publicado textos de grande alcance mercadológico, dentre os quais se destacam *O oesvo apunhalado* (1975), *Morangos mofados* (1982), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), e finalmente a obra escolhida para ser trabalhada como *corpus* literário, *Onde andaré Dulce Veiga?*, publicada em 1990.

Além de sua obra literária, tem participação ativa também em uma série de veículos de comunicação ao longo de sua carreira: trabalhou em revistas como *Veja*, *Manchete*, *Pais e filhos*, além do jornal *Zero hora*, *Opinião*, *Folha da manhã*, além de outros. Foi premiado duas vezes com o Prêmio Jabuti: pelos livros *Triângulo das águas* e *Os dragões não conhecem o paraíso*, em 1984 e 1988, respectivamente. Também foi premiado pela coautoria de uma peça de teatro, escrita juntamente com Luiz Arthur Nunes: *A maldição do vale negro*, de 1989.

Falece em 1996, vítima do vírus da AIDS, aquilo que foi um dos fatores de maior repercussão ao final de sua carreira. Traz a doença como tema em uma série de contos e também no romance com o qual trabalhamos na presente pesquisa. Seu reconhecimento chegou ao ápice perto do desfecho de sua vida: sua luta contra a doença foi amplamente televisionada e noticiada por veículos de comunicação.

O romance aqui trabalhado, última obra publicada pelo escritor em vida, é narrado em primeira pessoa, pois temos um protagonista que é o narrador da própria história, e que também empreendeu uma busca por si mesmo tentando encontrar uma identidade que parecia perdida. O cenário da aventura desse personagem é a cidade de São Paulo, um cujos aspectos de ambientação se afastam do que se observa na Quinnipak, de Baricco. Neste ponto, de forma introdutória, cabem algumas considerações feitas por Umberto Eco em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

Tal obra tem um papel notório quanto à discussão a respeito da relação que se estabelece entre o mundo literário e o extraliterário, ao qual o filósofo italiano (1994, p. 89) dá a nomenclatura de *mundo real*. A São Paulo ficcional e Quinnipak apresentam uma série de diferenças estéticas e narrativas, uma vez que a ambientação do romance italiano se dá em uma cidade que não faz referência direta a nenhum elemento do *mundo real*, enquanto a cidade imaginária de São Paulo, como se pode intuir, alimenta-se do imaginário que seu autor nutre quanto à capital do estado de mesmo nome. Ainda que

haja essa diferença, é necessário ressaltar a relação que existe entre mundo literário e mundo real:

Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. E, com efeito, aqui há uma enorme variedade – formas como a fábula, por exemplo, a todo o instante nos levam a aceitar correções em nosso conhecimento do mundo real. No entanto, devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real. (ECO, 1994, p. 89)

Segundo o que Eco descreve no trecho acima, não há regras bem definidas sobre a quantidade de elementos que a narrativa pode ou não “emprestar” do mundo real. Desta forma, ainda que o leitor possa ter uma relação de maior proximidade com a São Paulo do romance brasileiro, ambas as cidades são igualmente ficcionais e devem ser lidas como tal.

É notório que a vidraçaria de Dan Rail de *Castelli di rabbia* não coloca o leitor em xeque da mesma forma como o faz com o leitor de *Onde andaré Dulce Veiga?*, visto que este elemento narrativo não foi “parasitado”, como definido por Eco, tratando-se de uma criação original de Baricco. Entretanto, mesmo que no romance brasileiro seja citado “[...] um casarão caindo aos pedaços, numa travessa no Bexiga, quase embaixo do viaduto” (ABREU, 2012, p. 45), este Bexiga não é o mesmo que de fato existe na capital paulista. O Bexiga romanesco tem seu próprio conjunto de regras e o próprio viaduto, ainda que tenha se valido de elementos do mundo extraliterário em sua formulação.

Ainda que haja uma predominância deste tipo de recurso textual no texto brasileiro, também em *Castelli di rabbia* eles existem: o *Crystal Palace*, elemento responsável por uma das grandes construções alegóricas do romance, projetado, no texto ficcional, por Hector Horeau, liga-se, na realidade, a uma construção que de fato foi erguida na Inglaterra na primeira metade do século XX. E, analogamente ao que acontece no romance, também foi destruído por um incêndio. Novamente, entretanto, é importante frisar que, apesar das coincidências factuais, temos dois *Crystal palace* diferentes. Com a finalidade de exemplificá-lo, Eco cita a reação de um leitor quando percebeu incongruências entre a Paris de um de seus romances e a cidade capital da França. Tal leitor, em uma oportunidade, disse a Eco que na noite em que a cena do romance é descrita, na mesma rua, houve um incêndio, o que aparentemente foi ignorado pelo texto

ficcional. O escritor é questionado sobre como seria possível que o narrador da obra tenha passado por esta rua naquele horário sem se dar conta do incêndio:

Mas esse leitor – embora afetado por uma espécie de paranóia branda – não estava inteiramente errado. Eu o levava a acreditar que minha história se passava em Paris “de verdade” e até indicara o dia. Se no decorrer de uma descrição tão minuciosa eu tivesse dito que a Sagrada Família de Gaudí é vizinha do Conservatoire, o leitor teria razão de se agastar, pois, estando em Paris, não estamos em Barcelona. Tinha mesmo nosso leitor o direito de sair à procura que realmente ocorreu em Paris naquela noite, porém não constava de meu livro? (ECO, 1994, p. 83)

Sendo assim, feita a ressalva sobre como a ambientação de ambas as obras se dá de forma ficcional, ainda que com momentos de “parasitismo” quanto ao mundo real, podemos prosseguir elencando os fatores de análise e de leitura mais relevantes que compõem os dois textos.

Em *Onde andar*á Dulce Veiga? há um protagonista cujo nome é desconhecido, que, no início do romance, consegue um emprego num jornal, o que ele próprio enxerga como algo extraordinário, dada a pacatez de sua vida. Em seguida, ele é incumbido de escrever a respeito da cantora Dulce Veiga, que foi bastante famosa na década anterior, mas que estava desaparecida desde então. Tal busca leva o personagem-narrador, enquanto procura por sua cantora desaparecida, a mergulhar numa jornada por si mesmo no cenário metropolitano de São Paulo. Conforme encontra pistas sobre Dulce, estas o levam a descobrir mais a respeito da própria identidade perdida na cidade, assim como sobre sua relação esquecida com a artista.

A fábula, ou seja, a trama do romance, tem lugar na São Paulo ficcional criada por Abreu. Após conseguir o emprego e ter atribuída a tarefa de encontrar Dulce Veiga, tem seu trajeto cruzado por uma série de personagens que orbitavam em torno da cantora em sua época de sucesso: ex-marido, conhecidos, e até mesmo sua filha. Locomove-se pela cidade na tentativa de encontrar a ex celebridade, que a cada nova pista parece se distanciar mais, conforme veremos ao longo desta pesquisa, até finalmente encontrá-la vivendo no interior do país, longe dos grandes centros e da fama de outrora, naquilo que seria uma espécie de retiro que a personagem imputa a si mesma.

Em contrapartida, no romance italiano, existem diversos núcleos narrativos que se desenvolvem em torno de personagens específicos, numa espécie de espiral narrativo cuja origem é sua narradora. Alguns dos principais núcleos narrativos são: Dan Rail, dono

de uma vidraçaria na cidade de Quinnipak, depois de retornar de uma de suas exóticas viagens com destinos desconhecidos, traz consigo uma criança, de quem até então não se ouvira falar, afirmando ser seu filho. Em seguida decide construir uma ferrovia apenas para ter o prazer de experimentar a velocidade. Existe o núcleo narrativo de Pekisch, um músico, e Pehnt, o garoto que o acompanha, que desempenham uma série de experimentos a partir dos quais procuram identificar notas musicais desaparecidas.

Estes dois seriam os principais eixos das narrativas, mas acabam esbarrando em outros personagens com passagens notórias: Hector Horeau, um homem solitário vindo de Londres, busca ajuda de Dan Rail para construir um palácio de vidro, seu objetivo central. A viúva Abegg, com quem vive o músico Pekisch, vivencia o luto de seu falecido marido. E finalmente temos o núcleo familiar de Dan Rail: seu filho e sua esposa. O filho, Mormy, mostra-se uma figura enigmática que parece destoar de todo o ambiente de Quinnipak, não sendo nem mesmo capaz de se comunicar com os demais habitantes. Já Jun Rail, como se descobre ao final do texto, é a narradora da história, aquela que criou tais narrativas e desenvolveu as personalidades dos protagonistas. Todas as narrativas convergem no fim do romance ao fracasso e a desfechos frustrantes, dialogando com os sentimentos da protagonista-narradora da história.

Entretanto, ainda que haja um grau de afastamento entre as duas narrativas, sobretudo quanto à forma como se desenvolvem os textos e quanto às construções textuais, há um notório elemento em comum entre os dois textos: o fato de os protagonistas serem os narradores das próprias histórias enquanto se aventuram numa jornada de resistência face a uma realidade que lhes é hostil.

Assim, objetivamos discutir a respeito da força da figura do narrador num mundo em que contar uma história se torna algo cada vez mais raro. Buscamos, dessa forma, investigar a força destes narradores em seus textos e como são capazes de ressignificar a si mesmos e a suas histórias a partir do ato de agirem de forma ativa no narrar.

Para o desenvolvimento de nossa investigação, como mencionado, discutimos a respeito das transformações vividas pela sociedade sobretudo no final do século XX, contexto em que aquilo que Benjamin previa, ou seja, o empobrecimento de experiências compartilháveis e a mercantilização da obra de arte, tornam-se fenômenos mais facilmente observáveis devido ao desenvolvimento técnico da sociedade de consumo de forma geral. Aquilo que se conhecia como modernidade parece atingir um novo patamar, segundo os novos moldes de desenvolvimento social e tecnológico.

Para tanto, teceremos no próximo capítulo uma discussão crítica a respeito da nomenclatura utilizada para definir tal período, assim como os fatores que o levam a um nível de distinção ou de notório aprofundamento em relação à modernidade. São por nós levados em conta reflexões presentes em textos e obras de diversos estudiosos que discutem os rumos da modernidade no fim do século XX, pois esperamos criar uma relação íntima entre o quadro urbano e social sobre o qual discorrem os teóricos e a fragmentação do narrar flagrada pelos dois romancistas abordados.

As principais obras que serviram de base para nossas análises e reflexões foram: *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard; *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Frederic Jameson; *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*, de Nelson Brissac Peixoto; *Simulacros e Simulações*, de Jean Baudrillard; *Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord. Além desses, nos baseamos também em reflexões de estudiosos italianos para estabelecer um ponto de contraste, como as reflexões presentes nas obras: *La letteratura dell'inesperienza: scrivere romanzi al tempo della televisione*, de Antonio Scuratti; *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, de Raffaele Donnarumma e *La condizione neomoderna*, de Roberto Mordacci.

Objetivamos não apenas tecer um estudo crítico a respeito dos romances, cenários sociais e autores aqui mencionados, mas também estabelecer uma discussão a respeito da importância do narrar e do fazer literário na sociedade profundamente mergulhada num oceano de imagens e textos que fluem continuamente e que poderiam inebriar os sentidos dos leitores. Um de nossos focos foi estudar como os focos tematizam o narrar como forma artística relevante para uma possível mudança na perspectiva como o sujeito lida com o mundo ao seu redor, desautomatizando aspectos relevantes da vida que acabariam se tornando supérfluos numa realidade em que a tendência seria viver de forma rápida e superficial.

A ânsia constante gerada na sociedade e nos potenciais leitores de consumir e de compreender tal realidade serão analisadas como ponto de ruptura entre o sujeito e uma possível identificação com o mundo que o cerca, e como a construção de experiências por meio do narrar poderia atuar como contrapeso a este paradigma. Com isto em vista, nosso foco será criar um estudo comparado nunca antes feito entre os dois escritores, que, por sua vez, não possuem uma fortuna crítica ampla como outros. Sobretudo Baricco, romancista que continua a escrever nos dias de hoje.

Esperamos, portanto, contribuir para os estudos comparados, trazendo à luz novas perspectivas de análise de obras literárias produzidas no fechamento do último século, tanto no Brasil quanto na Itália.

Orientam nossa análise, com a finalidade de comprovar nossa hipótese, as seguintes perguntas: em que medida os romances trabalhados são permeados pelas questões relacionadas à modernidade tardia? Em que medida o ato de narrar em tais romances caracteriza uma forma de ressignificação da arte nesse contexto artístico?

Enfim, partindo destes questionamentos, buscaremos comprovar o fato de que a forma como o conceito de narrar e a própria técnica narrativa empregada nos romances possibilita a percepção de que a obra de arte pode atuar como elemento de desaceleração e desautomatização da atenção e do pensamento nessa sociedade que fecha o século XX e inicia o século XXI.

Ao longo dos capítulos que seguem, as perguntas serão constantemente utilizadas como ponto norteador para o desenvolvimento da argumentação crítica e teórica. Desta forma, buscamos encontrar as respostas necessárias sempre levando em consideração o que oferecem os dois romances, baseando-nos nas reflexões teóricas já apontados para comprovar nossa hipótese de que nas obras que fazem parte de nosso corpus existem convergências e divergências nas ambientações das narrativas ficcionais, assim como na narração em primeira pessoa; neles os protagonistas buscam contar suas próprias histórias, suas narrativas a partir de suas experiências e vivências particulares a respeito de como foram afetados pelo ritmo acelerado daquilo que viveram, com o fim de reordenar suas experimentações. Acreditamos que tanto Baricco quanto Abreu falam, a seus modos, sobre a revitalização do sujeito que quer contar uma história, tratando o ato de efetuar a narrativa como uma atitude que almeja recuperar o “eu” perdido em meio à realidade velocíssima.

2. CAPÍTULO 1: A FORMAÇÃO DO ESTADO DE BARBÁRIE NA SOCIEDADE

2.1 A *barbárie* segundo Walter Benjamin

O primeiro passo para discutir o papel do narrar a partir dos dois romances em questão seria falar a respeito do mundo no qual foram concebidos. Como dito brevemente, a população mundial, sobretudo nos centros urbanos, no período em que os romances foram escritos, vive uma realidade caótica em que há um excesso de informações e um consequente e notório fluxo de imagens. Dessa forma, mostra-se importante, para que criemos uma boa compreensão desse paradigma, discutir as ideias do autor e pensador alemão Walter Benjamin, conhecido por refletir a respeito da sociedade dos séculos XIX e XX, período durante o qual, ao longo da Segunda Guerra Mundial, o pensador se percebe cercado por nazistas e recorre ao suicídio, finalizando sua vida no ápice de um movimento violento, assunto a respeito do qual discutiu durante grande parte da vida.

A trajetória teórica de Benjamin é perpassada por diversos momentos que englobam ensaios a respeito da sociedade que se forma entre os séculos mencionados e o processo de urbanização crescente, juntamente com suas consequências, discussões a respeito da linguagem e de seus usos, além de questões relacionadas à espiritualidade. Assim, damos aqui destaque àquilo que diz a respeito do declínio da obra de arte e as razões para tal, que, segundo o autor, encontram-se na forma como se desenvolve a sociedade urbana e seus meios de produção.

Falar de Benjamin é sempre uma tarefa desafiadora, pois muito a respeito dele já foi dito, e, ainda assim, suas ideias descrevem o que se vive cotidianamente nos cenários urbanos de uma forma que não pode ser ignorada, o que encoraja a tentativa de trazer nova luz ao que o pensador alemão produziu. Em um de seus mais conhecidos ensaios, que também discutiremos na presente tese, “O contador de histórias”, relaciona o declínio do narrar ao advento do romance como gênero literário, o que confina o compartilhamento de histórias a um instrumento. Esta é uma das grandes bases a partir das quais se seguirão as análises críticas a respeito dos textos teóricos abordados e também dos romances *Castelli di rabbia* e *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Alguns dos preceitos benjaminianos são base para que seja possível empregarmos outras ideias de autores que escreveram posteriormente, seja mais tarde no mesmo século ou já no século seguinte, visto que são ideias que dificilmente poderiam ter se desenvolvido da forma como se verificou sem que antes o alemão escrevesse toda a gama

de livros e ensaios que foram publicados, ou mesmo que não puderam ser concluídos a tempo, mas dos quais temos vislumbres devido a trabalhos de recuperação.

Baricco, que tem como uma de suas formações a graduação em Filosofia, declara-se abertamente leitor e admirador dos estudos de Walter Benjamin, tendo até mesmo realizado uma série de apresentações pela Itália nas quais lia e tecia considerações que atualizavam alguns textos do estudioso alemão, como conferências/apresentações. Além de tais apresentações, também escreveu ensaios a respeito das reflexões teóricas de Benjamin, um deles se tornou mais notório, é seu ensaio *I barbari: un saggio sulla mutazione*, publicado em 2006, e sua sequência, de 2018, intitulada *The game*.

Um de nossos objetivos é analisar as duas obras, ou seja, os romances *corpus* por nós abordados, e verificar como ambas trazem à tona algumas das problemáticas levantadas por Benjamin durante seu período de produção intelectual. Tal motivação do preceito de que, como explicitamos ao longo da introdução, o narrar e a ação de contar uma história, podem estar diretamente associados, assim como defende o alemão, (2012, p. 32) à formação de uma identidade que se dá a partir da experiência atrelada a tais atos. Além disso, destacamos a importância de manter nossa linha de leitura atrelada à hipótese de pesquisa inicial por nós levantada. Tais hipóteses dizem respeito à maneira como a sociedade de consumo exacerbado se manifesta ao longo dos romances, e como as duas obras se valem do recurso narrativo como uma maneira de mitigar os efeitos negativos trazidos por tal manifestação.

Assim, iniciamos considerando que o ensaio de Baricco é um texto de linguagem acessível que relaciona questões complexas da vida urbana de sua contemporaneidade às mazelas do declínio da experiência sobre as quais discorria pensador alemão. O ensaio enfoca também algumas das aflições que podem ser percebidas durante a obra de Abreu que aqui analisamos, que descreve a violência urbana a partir da ótica do cidadão que se encontra perdido numa sociedade com a qual já não se identifica. Ao nosso ver, o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, em certa medida, vive alguns dos traumas que também vive o *flanêur*, figura detalhadamente descrita e analisada presente no ensaio benjaminiano quando descreve o mundo dos textos de Baudelaire. Trata-se de um sujeito que vaga pela cidade, e a cada esquina sofre um novo desencontro consigo mesmo e com o sentido de sua própria vida:

A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O flâneur é

um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. (BENJAMIN, 2015, p. 51)

Esse *flâneur*, figura que para os propósitos de nossa análise atua como uma espécie de introdução antes da apresentação dos dois protagonistas de forma mais aprofundada, é o sujeito que vaga pelas ruas metropolitanas e vivencia seu modo de vida que submete o sujeito a uma massificação, aproximando-o, como descrito no trecho citado, a um bem material, ou seja, algo que já não seria dotado de uma força de agir própria, como uma mercadoria.

O tema da multidão é constantemente retomado por Baudelaire ao longo de sua poesia e também em sua obra crítica, e no fragmento por nós apresentado, Benjamin retoma esta imagem com o objetivo de corroborar sua tese a respeito da massificação do sujeito na cidade. Ainda que de maneiras particulares, cada um dos protagonistas, além de outros personagens dos romances *corpus* de nossa pesquisa, mostram fazer parte, em alguma medida, do processo de massificação e de despersonalização que Benjamin traz à tona em seu estudo sobre o poeta francês. O processo de perda da humanidade pode ser relacionado ao ensaio de 2005 anteriormente mencionado de Baricco, no qual o escritor fala a respeito da formação de uma unidade bárbara na sociedade, tanto no que diz respeito ao ser humano, ou seja, o leitor, aquele que lida com os mais variados tipos de textos, quanto ao próprio texto, isto é, a obra de arte em sua formulação literária.

Logo nas primeiras páginas de seu texto, Baricco (2005, p. 9) inicia sua discussão sobre a barbárie falando a respeito da eliminação da distância entre objeto e observador, e este é um dos pontos centrais de sua argumentação. Se levada em conta nossa realidade, tal argumento se torna bastante palpável: as imagens produzidas midiaticamente chegam até nós em velocidades alucinantes, o que não permite nenhuma forma de distanciamento entre leitores e texto. O contato mostra ser, desta maneira, frequentemente imediato e veloz. Um dos vários exemplos capazes de ilustrar tal cenário é a transmissão de um telejornal, em que incontáveis notícias são veiculadas de modo encadeado, o que lhes atribuiria igual grau de importância, como adianta Leyla-Perrone Moisés em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*:

Zapeando de uma guerra a um concurso de beleza, de uma catástrofe natural a um bombardeio de civis, o espectador tende

a colocar todas as histórias no mesmo nível de importância de interesse, sem se deter para refletir. Por dar uma forma e uma significação ao que é narrado, o romance tem uma função crítica. Ao contrário dos meios de comunicação, que tendem a formar um receptor passivo e insensível, o romance solicita atenção, reflexão e compartilhamento. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 110-111)

A intensa sobreposição de pensamentos e ideias ocorre não apenas quando se fala de manifestações midiáticas, mas também no domínio da arte a eliminação da distância entre observador e objeto pode ser amplamente observada. Pode-se pensar, por exemplo, no caso de um museu, como Baricco cita em seu ensaio (BARICCO, 2008, p. 17). Em uma galeria de arte existem diversas obras que são exibidas em sequência, uma após outra em longos corredores ou grandes salões. Pode-se observar, muitas vezes, com distâncias de poucos metros, uma pintura da idade média, uma estátua renascentista e uma escultura do antigo Egito. A distância cultural e temporal entre os objetos passar a ser, nessa perspectiva, consideravelmente enfraquecida quando são levados a exposições em museus. O contato do observador com cada uma destas obras muitas vezes é tão veloz quanto a passagem da imagem veiculada na televisão, que não demanda mais que poucos segundos de atenção do telespectador.

Walter Benjamin, em seu conhecido estudo *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, especifica que a eliminação da distância entre objeto e observador é aquilo que leva a obra de arte à destituição do que o teórico chama de *aura* (2012, p. 25). Segundo ele, a aura está relacionada à ritualística de produção de um objeto artístico, que pressupõe algum grau de distância entre observador e produto artístico: “O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 28-29). Em tempos em que obras são reproduzidas majoritariamente por meios técnicos, já não haveria distância.

Ao passo que antes do desenvolvimento e da multiplicação em grande escala de reprodutores midiáticos, para que se apreciasse qualquer tipo de música, era necessário que houvesse um artista e um público, num encontro presencial. Já em tempos mais recentes, há obras musicais, cinematográficas, cênicas, plásticas sendo reproduzidas nos mais variados ambientes sem que nenhuma ou quase nenhuma atenção lhes seja atribuída, isto é, em muitos casos são expostas ao público, mas sua apreciação se dá de forma superficial.

Desta forma, o processo de internalização e percepção do objeto artístico ocorre, segundo o pensador, superfluamente. O *flâneur* do qual fala Benjamin (2015, p. 62) ao retomar Baudelaire, é o sujeito que vivencia e se mistura com essa arte que se manifesta a partir de reproduções. Dessa maneira, além da música, o mesmo aconteceria com filmes, fotografias, textos, livros, romances, poesias. Uma vez que todos esses objetos passam a fazer parte de uma sociedade de consumo, seu objetivo final deixa de ser a devoção estética ao objeto artístico, que requer um trabalho lento e profundo, e passa ser o consumo rápido e fácil, que privilegia aquilo que é mais facilmente utilizável ou digerível. Já no século XX Benjamin afirma:

Trazer para mais próximo de si as coisas é igualmente um desejo apaixonado das massas de hoje, como o é a tendência dessa de suplantando o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução. Diariamente, torna-se cada vez mais irresistível a necessidade de possuir o objeto na mais extrema proximidade, pela imagem, ou, melhor, pela cópia, pela reprodução. (BENJAMIN, 2012, p. 29)

Ainda citando o mesmo autor, ele diz, ao discutir a eliminação da distância entre obra e receptor: “Pode-se resumir essas marcas distintivas com o conceito de aura e dizer: o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático; seu resultado vai muito além da esfera da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 23). Podemos notar, assim, que já no paradigma social do momento em que produziu seu texto crítico, o escritor alemão teria sido capaz de detectar a mutação pela qual a sociedade passava ao falar sobre o fim da arte aurática, aquela que depende de um contexto de reprodução e que se afasta de qualquer noção de imediatismo.

Antes de retomarmos a discussão principal levantada por Baricco, cabe-nos recorrer mais uma vez à gama de conceitos-chave empregados pelo pensador alemão. É necessário falar sobre o conceito de experiência legítima vinculado à obra de arte. Ao longo de seus ensaios, o estudioso defende que a obra de arte dotada de aura seria aquela que carrega consigo a capacidade de aconselhar, de compartilhar algum tipo de experiência. Uma vez que não houvesse mais distância, e o contato entre homem e arte fosse superficial e veloz, já não seria possível falar de qualquer tipo de aquisição de experiência legítima aportada pela observação do objeto, e é justamente a eliminação dessa experiência que resulta na barbárie:

Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela? A detestável mistura de estilos e de visões do mundo do século passado mostrou-se tão claramente aonde leva o uso hipócrita e simulado da experiência, que é uma questão de honra confessar hoje a nossa pobreza. Temos de admiti-lo: essa pobreza de experiência não se manifesta apenas no plano privado, mas no de toda a humanidade. Transforma-se, assim, numa espécie de nova barbárie. (BENJAMIN, 2015, p. 86)

Como dito, ainda há produção cultural. A produção cultural é um fator florescente durante o século XX graças ao desenvolvimento e à melhora dos meios técnicos empregados para tal. São criados meios que possibilitam a difusão de histórias e narrativas em condições até então inimagináveis, o que impossibilitaria a negação da existência de um patrimônio cultural desse século. O que o teórico alemão observa, entretanto, é que já não há meios de ligação profundos entre esta produção cultural e seus possíveis leitores.

As transformações sofridas pelas obras de arte sobre a qual falam Baricco e Leyla Perrone-Moisés num período próximo à passagem entre os dois séculos são similares àquelas das quais já falava Benjamin quando descrevia essa nova formação de uma barbárie. O próprio ritmo dessas sociedades leva o sujeito a desejar vivenciar esse tipo de experiência mais breve e menos profunda, uma vez que criar um grau de profundidade na relação entre leitor e texto significa o contato com um volume menor de obras.

Trazendo a discussão para o século seguinte (século XXI), fica claro que os fatores que Benjamin elenca como definitivos para a existência do cenário bárbaro estão ainda mais enraizados e seriam parte constituinte do modo de agir e de pensar da sociedade, talvez em níveis que o pensador da escola de Frankfurt jamais poderia imaginar quando descreveu tal cenário pela primeira vez. A arte, assim como qualquer tipo de informação que se vê durante um telejornal, nesta perspectiva, constitui-se sobretudo como um bem de consumo rentável, algo que tem um valor mercadológico ligado a si.

A produção literária, objeto artístico ao qual é dedicada maior atenção em nosso estudo, não escapa a esta submissão e aos interesses financeiros do mercado. Basta que se observe o fenômeno das vendas de *best-sellers* e escritores *pop-stars* que lotam as grandes livrarias e anúncios publicitários por toda a parte. A capacidade de aconselhar e trazer experiências compartilhadas da literatura, assim como de todas as demais manifestações artísticas, a partir da mutação gerada pela velocidade e pelo consumo, mostra-se ameaçada. Já não é interessante que o texto requeira um profundo grau de atenção e dedicação por parte do leitor. O leitor a que nos referimos é aquele que Baricco

(ver afirmações em 2008, p. 62) classifica como barbarizado: aquele que se mantém sempre na superfície, sem nunca ir além.

O escritor, em seu ensaio, cria a metáfora da onda e do surfista: a água remete à obra de arte com todo o seu potencial conteúdo, toda a sua carga de significação, e o bárbaro aquele que apenas surfa esta onda. Não vai além da superfície, e não apenas isso; tem medo de fazê-lo. Seu objetivo principal é manter-se na superfície por alguns instantes, para que logo após esteja apto a pegar outra onda. Assim sendo, o profundo dá lugar ao superficial; a genialidade ao vago e à rapidez:

O mediano é veloz. O gênio é lento. Naquilo que é mediano o sistema encontra uma circulação rápida das ideias e dos gestos: no gênio, na profundidade do indivíduo mais nobre, esse ritmo é destruído. Uma mente simples transmite mensagens mais rapidamente, uma mente complexa as desacelera. Zambrotta faz a bola rodar, Baggio a faz desaparecer. Pode até ser que o encanto, mas o que deve prevalecer é o sistema, não ele mesmo. (BARICCO, 2008, p. 22) (*Tradução nossa*)¹

Quando diz que “o gênio é lento”, refere-se à construção gradual de experiências legítimas (*erfahrung*) sobre a qual Walter Benjamin fala em *Experiência e pobreza*. As experimentações construídas a partir do “mediano” a que faz referência, ou seja, o texto veloz, são mais simples e distantes da formação de um sujeito complexo. Persiste, assim, a ideia do leitor que se mantém na superfície textual, o que, segundo ele, ainda no mesmo ensaio, é um traço da construção social do período, uma forma que existe justamente por ser privilegiada pelo caráter mutável do mundo:

Para que o desenho seja visível, perceptível, real, a mão que traça a linha deve ser veloz, deve ser um gesto único, não uma vaga sugestão de diferentes versos: é um único gesto, completo. Por isso deve ser veloz, e assim fazer das coisas experiência seria como passar por elas pelo tempo necessário para ter o impulso necessário para se chegar em outro lugar. Se o mutante se demorasse diante de tudo, com a paciência e a espera do velho homem com os pulmões, a trajetória seria desfeita, o desenho seria despedaçado. Portanto, o mutante aprendeu um tempo mínimo e máximo para se demorar diante das coisas. E isto o deixa invariavelmente longe da profundidade, que para ele agora

¹La medietà è veloce. Il genio è lento. Nella medietà il sistema trova una circolazione rapida delle idee e dei gesti: nel genio, nella profondità dell'individuo più nobile, quel ritmo è spezzato. Un cervello semplice trasmette messaggi più velocemente, un cervello complesso li rallenta. Zambrotta fa girare la palla, Baggio la fa sparire. Magari ti incanta, certo, ma è il sistema che deve vivere, non lui. (BARICCO, 2008, p. 22)

é uma incompreensível perda de tempo, um impasse inútil que destrói a fluidez do movimento. E o faz alegremente porque não está ali, na profundidade, que encontra o sentido: é no desenho. E o desenho é veloz, ou não é nada. (BARICCO, 2008, p. 40)²

O panorama descrito por Baricco, ao nosso ver, mostra-se mais profundo do que aquele de que falava Benjamin, visto que a difusão digital de imagens e de produtos se tornou o motor da sociedade ocidental, após as grandes Guerras. Em seu ensaio, o italiano se vale da imagem de “pulmões” para falar daquilo que o leitor que vive o processo de mutação experimenta. A experiência da leitura por aquele que não é mais “o velho homem com os pulmões” se mostra obrigatoriamente mais superficial, uma vez que não é preciso fôlego quando não se vai além da superfície.

Quando a obra de arte se torna um produto, passa então a seguir a lógica do consumo: um produto deve possuir um tempo máximo para ser consumido, e dessa forma o público consumidor procurará por mais material em breve. E uma vez que tudo é consumido rapidamente, mostra-se importante a imposição de um ritmo acelerado de produção artística de modo que haja sempre um novo produto a ser devorado pelos consumidores, como afirma Byers (2011, p. 12). A obra de arte não é mais, nessa realidade mercantil, um objeto feito para contemplação e dotado do que Benjamin (2012) chama de *aura*, que seria a essência da obra no momento em que é feita e apreciada pelos observadores.

Perrone-Moisés, em seu livro *As mutações da literatura no século XXI*, descreve o modo como a produção literária se torna um objeto artístico que perde seu aspecto de profundidade, aquilo que seria um desejo das vanguardas modernas:

A arte, na televisão e na internet, tornou-se entretenimento ainda mais abundante, fácil e rápido do que em seu tempo. E a literatura, como forma de arte, tem sofrido efeitos dessa situação. O sonho dos escritores modernistas era que a massa comesse o “biscoito fino” por eles fabricado. Infelizmente, a massa tem preferido os *cookies* industrializados. E a produção tende a adaptar-se ao consumo. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 32)

² Perché il disegno sia visibile, percepibile, reale, la mano che traccia la linea deve essere veloce, dev'essere un unico gesto, non la vaga successione di gesti diversi: è un unico gesto, completo. Per questo deve essere veloce, e così fare esperienza delle cose diventa passare in esse per il tempo necessario a trarne una spinta sufficiente a finire altrove. Se su ogni cosa il mutante si soffermasse con la pazienza e le attese del vecchio uomo con i polmoni, la traiettoria si disfarebbe, il disegno andrebbe in pezzi. Così il mutante ha imparato un tempo, minimo e massimo, in cui dimorare nelle cose. E questo lo tiene inevitabilmente lontano dalla profondità, che per lui è ormai un'ingiustificata perdita di tempo, un'inutile impasse che spezza la fluidità del movimento. Lo fa allegramente perché non è lì, nella profondità, che trova il senso: è nel disegno. E il disegno è veloce, o non è nulla.

A arte que se consome e que se cria no contexto a que nos referimos é o *cookie* ao qual a autora faz referência. Os meios de produção de arte como forma de entretenimento proporcionam um cenário cada vez mais frutífero para a criação de tal modalidade textual sem contornos bem definidos. Cria-se, desta maneira, um cenário no qual é possível relacionar algumas das ideias que vêm sendo desenvolvidas: as experiências compartilháveis consideradas pobres por Benjamin correspondem à experiência dos mutantes, figura alegórica empregada ao longo de todo o ensaio, e da barbárie da qual fala Baricco e ao produto de baixa qualidade e complexidade da ensaísta brasileira.

Tal pobreza de experiência também nos remete novamente a nossos dois romances *corpus*, assim como à primeira de nossas hipóteses de leitura: como procuramos elucidar ao longo do presente trabalho, a experiência empobrecida é um dos mais notórios fatores constituintes da experiência narrativa das duas obras. Tendo em mente que esta nova construção do narrar é característica dos tempos de alta mediatização, temos um primeiro sinal que vai ao encontro de nossa primeira hipótese: mostra-se forte e determinante a influência do período em questão na maneira como são narradas as obras. Sem que lhes fossem tolhidas certas liberdades e sem que lhes fossem imposto um novo conjunto de regras, não teríamos um narrar que caminha na direção da ressignificação do “eu”, como explicitamos mais adiante. Antes de retomar a análise dos romances de forma mais aprofundada, cabem algumas considerações a mais a respeito da produção literária e da influência de uma possível barbárie sobre tal prática.

Produz-se arte desta forma porque é consumida assim, e dessa maneira cria-se um ciclo que se retroalimenta, no qual o ritmo acelerado passa a ser capaz de ditar os formatos textuais produzidos e seus ritmos igualmente acelerados de leitura. Podemos relacionar, portanto, a arte como elemento majoritariamente ligado ao entretenimento das massas ao mercado de consumo de forma geral. Produz-se de forma intensa para que se possa suprir as necessidades de consumo, o que discutiremos de forma mais aprofundada no capítulo que segue. As concepções a respeito da situação do objeto artístico nesse novo panorama sobre o qual falam Baricco e Perrone-Moisés se conectam diretamente às descrições dadas por Walter Benjamin em sua obra a respeito da reprodutibilidade técnica, salientando o consumo como fator responsável pela manutenção de superficialidade:

Reclama-se a ele que as massas procurariam distração, enquanto que o amante da arte se aproximaria dessa com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria um objeto de sua

devoção. Isso deve ser examinado mais de perto. Distração e recolhimento encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nessa obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circulando-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia. (BENJAMIN, 2012, p. 111)

A lógica que o mercado imprime sobre os bens de consumo não permite a formação de espaço para análises profundas que requerem elevados níveis de atenção. Da mesma forma como um telejornal não pode se deter em um único assunto para abordá-lo sob diferentes perspectivas e criar um horizonte mais completo de discussão a seu respeito, a obra de arte feita para o mercado de consumo deve ser veloz e não deter a atenção do leitor por tempo demais. Esta maneira de lidar com o texto ocorre porque o leitor deve estar rapidamente pronto para adquirir mais material, de modo que quanto mais rapidamente o faça, mais rapidamente será tomado por um senso de necessidade de buscar outros textos. O estudioso norte-americano Tom Byers defende que:

Um sujeito não se torna um bom consumidor ao aceitar seu espaço miserável na Terra na esperança de uma eventual recompensa no paraíso, ou ao aprender a disciplinar seu corpo ao tédio, a manter-se quieto, e esperar pelo soar do sino (ou, posteriormente, pelo apito da fábrica). Um sujeito se torna um consumidor ao aprender a esperar constantemente, ainda que nunca de forma completamente satisfatória, pequenos níveis de gratificação. Em resumo: esse sujeito aprende a consumir assistindo televisão e usando a internet. [...] Telas não são simplesmente uma característica onipresente do tempo e espaço pós-modernos; são onde aprendemos que devemos saber fazer nossa parte na ordem econômica e social. (BYERS. 2011, p. 16)³

Tendo em vista o trecho acima, em que Byers descreve nossas telas como “escolas” de consumo, com as quais aprendemos qual é nosso papel como consumidor, podemos destacar que é, de fato, essencial para a lógica de consumo, que tudo seja breve. Mesmo o sentimento de satisfação gerado pela aquisição de algo deve ser momentâneo para que o sujeito possa vivenciar um novo anseio em consumir, e a melhor forma de

³ One does not become a good consumer by accepting one's miserable lot on Earth in hopes of eventual reward in heaven, or by learning to discipline one's body to boredom, keep quiet, and wait for the bell to ring (or, later in life, for the factory whistle to blow). One becomes a consumer by learning to expect constant, though never fully satisfying, low levels of gratification: in short, one learns consumption by watching television and surfing the net. [...] Screens are not simply a ubiquitous feature of postmodern time and space; they are where we learn that we must learn to do our part in the economic and social order. (BYERS. 2011, p. 16)

descobrir novos bens pelos quais criar expectativas é estar em constante contato com seus grandes meios de divulgação: as mídias eletrônicas.

Quando Benjamin (2012, p. 29) fala da obra de arte dotada de aura, assume que a criação do objeto artístico não tinha como objetivo principal atrair compradores ou consumidores. O artista que criava algo atrelava sua experiência à arte. Seu trabalho era lento e artesanal, assim como o ato daquele que interage com esse objeto artístico. O mais notório exemplo, que é mencionado não apenas nesse texto, mas ao longo de toda a sua produção intelectual, que o pensador dá a respeito desse fazer artesanal é a arte de narrar, que também é nosso foco. O filósofo fala dos tempos do trabalho manual, em que os trabalhadores, por passarem grande parte do tempo juntos, exercendo funções motoras que lhes permitiam conversar entre si, o que possibilitava uma legítima troca de experiências. As histórias narradas e compartilhadas eram tecidas de modo artesanal, lento e detido, o que não poderia jamais acontecer num mundo de imediatismos. Benjamin, em sua conhecida passagem em que elucida a experiência como fruto de vivências lentas, declara:

Este processo de assimilação, que acontece no mais fundo de cada um, exige uma disposição livre de tensões, algo que se torna cada vez mais raro. Se o dono é ponto culminante do relaxamento do corpo, a disponibilidade corresponde a esse ponto no plano mental. A disponibilidade é o pássaro onírico que choca o ovo da experiência. O sussurrar da folhagem na floresta espanta-o. [...] E com isso perde-se o dom de saber ouvir, e desaparece a comunidade do que sabem ouvir. Contar histórias é sempre a arte de continuar a conta-las, e esta perde-se quando as histórias não são preservadas. Perde-se porque já não se tecem nem se fiam os fios do tempo necessários para as ouvir. Quanto mais os ouvintes se esquecem de si, tanto mais fundo permanece neles o que ouviram. Quando deles se apodera o ritmo do trabalho, escutam as histórias de tal modo que adquirem naturalmente o dom de voltar a conta-las. E assim se tecem as malhas que acolhem esse dom de contar. Malhas que hoje em dia deslaçam em todos os cantos, depois de, há milênios, terem sido tecidas no seio das mais antigas formas do trabalho manual. (BENJAMIN 2010, p. 157)

Por meio do uso de linguagem figurativa, o pensador cria a figura figuras que descrevem o cenário que, segundo ele, são capazes por proporcionar o que chama de “experiência”. Para tal, declara que a disponibilidade atua como fator primordial, relacionando-a a um “pássaro onírico”. As imagens leves das quais se vale se opõem ao

ritmo pesado de trabalho, aquele que, de acordo com a passagem, interrompe o fluxo necessário para que haja a disponibilidade do ouvinte.

A aura, ou seja, o invólucro que confere unidade ao objeto artístico, relaciona-se ainda a outro tema caro a Benjamin e que também será de grande importância como chave de leitura ao longo de nosso estudo: a alegoria. O pensador fala a respeito do tema em sua conhecida obra *O drama barroco alemão*, em que trata de uma série de temas relativos ao objeto artístico ao longo do início do século XX. Para falar sobre a alegoria, primeiramente fala do símbolo, que se trata da representação de um objeto ou ideia de forma plena, isto é, um elemento remete a outro sem que haja dúvidas quanto ao significado daquilo que se observa:

[...] a essência não aspira ao excessivo, mas obediente à natureza, adapta-se à forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve porque o primeiro, autolimitando-se, humaniza-se. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico. (BENJAMIN, 1984, p. 186)

Notamos, a partir do excerto, que Benjamin relaciona o símbolo diretamente à antiguidade: menciona os deuses e estátuas gregas, cujas formas são conhecidas pela representação do corpo humano de forma precisa. Também caracteriza o símbolo como um elemento resultante da “plenitude do ser”, descrição que, quanto mais nos aprofundamos na cultura de barbárie sobre a qual discutimos, mais distante se torna. A arte desprovida de sua aura, encarada como objeto sem a experiência que a conecta ao observador, não pode carregar consigo tal perfeição. Encaramos este processo de perda do significado como característico do período sobre o qual o autor escreve, como destacaremos com maior precisão no capítulo seguinte.

Em contrapartida, na realidade pós-símbolo, ainda existem ideias e objetos que retomam outros: são, entretanto, as alegorias. As alegorias, portanto, criam uma ligação entre objeto artístico e objeto extra artístico sem nenhuma forma de plenitude. A alegoria é, portanto, característica do objeto artístico que foi destituído de sua aura, ou da experiência que o liga diretamente ao leitor ou observador. Ainda no mesmo livro, para diferenciar o símbolo da alegoria, Benjamin afirma que:

[...] a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem de auto-suficiência desinteressada, que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. (BENJAMIN, 1984, p. 187-188)

Notamos que o pensador caracteriza a alegoria como um mergulho no abismo que separa o objeto de sua significação absoluta, enquanto o símbolo é visto como “verdejante”. Cria, desta forma, um jogo de imagens que distinguem os dois recursos. No contexto sobre o qual fala mais ativamente, os séculos XIX e XX, há um cenário que não permite mais o estabelecimento de símbolos: tais elementos ficaram restritos aos tempos passados em que a arte era permeada pela experiência daquele que a fazia e daquele que a contemplava. Uma vez que esta força de produção e de observação da arte se desprende do objeto, as relações estabelecidas só podem se dar por meio de alegorias. Tal ideia é aprofundada na passagem em que afirma:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja. (BENJAMIN, 1984, p. 198)

Benjamin associa a alegoria diretamente ao fragmento e à ruína, dois termos chave que serão retomados com frequência ao longo desta tese. O alegórico, portanto, é o resultado, como também destaca o autor, de um brilho que se extingue. Tal ideia se associa diretamente à noção da aura que se esvai. A aura é compreendida como aquilo que dá contornos nítidos ao objeto, delimitando sua compreensão e tornando-o preciso. Com a dissolução deste contorno claro, resta uma associação, como Benjamin diz, confusa e pouco clara.

Com tais esclarecimentos sobre a alegoria em mente, destacamos que as leituras associativas realizadas nos dois romances têm o alegórico como elemento central: as ideias que são trazidas à tona por meio do narrar em ambas as obras não passam a compor o conjunto dos textos de forma clara e objetiva. É preciso ativar uma série de associações

e recursos de leitura textual para que se possa retomar algumas das ideias estudadas a partir do conteúdo das narrativas.

A narrativa, em nossa realidade, sofre devido aos fatores que elencamos até então: uma espécie de instrumentalização na forma do romance, ou seja, uma faculdade natural humana criada no seio da convivência entre indivíduos para o compartilhamento de experiências passa a ser atrelada a um produto mercadológico de grande circulação. É difícil para um leitor passar tempo o suficiente com seus semelhantes compartilhando histórias e experiências, uma vez que toda a lógica de funcionamento do sistema social impele o sujeito à brevidade.

O que se lê geralmente tem caráter veloz e fugaz para que rapidamente uma experiência possa dar lugar a outra. O sujeito que vive cada um dos aspectos de sua vida de forma superficial não demonstra ser capaz de se aprofundar o suficiente em nenhuma situação para dela extrair algum tipo de saber legítimo que lhe possa ser eterno. Tal fato se explica uma vez que é incapaz de internalizar esse tipo de experiência, que se cria com base em volumes de informação que ultrapassam a capacidade cognitiva do leitor.

Outro pensador alemão, contemporâneo de Benjamin e Integrante da escola de Frankfurt, corrobora o ponto de vista acima ao tecer uma linha de pensamento que segue um percurso semelhante que aqui propomos: fala sobre o narrar como algo que, a princípio, não poderia ser desassociado da experiência do narrador, o que leva o romance a atuar como uma ferramenta que age na estranheza que se cria entre homens que convivem nesse cenário de superficialidade e de ausência de identificações aprofundadas entre si:

Pois quanto mais os homens – indivíduos e coletividades – ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas, e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passar a ser o esforço de captar a essência que, justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha. (ADORNO, 1996, p. 270)

No trecho em questão, é de grande notoriedade a expressão empregada por Adorno: “duplamente estranha”. Utiliza a terminologia para descrever a tentativa dos homens, que em nosso trabalho entendemos como “leitores”, de se encontrarem e de atribuírem algum sentido à ordem social que experimentam diariamente. Além do conflito

imediatos que se gera entre leitor e mundo, há também a situação dramática que se gera a partir da tentativa de lidar com tal situação conflituosa.

A nosso ver, é justamente esta dupla dramaticidade do conflito entre leitor e mundo um dos grandes motores narrativos tanto de *Castelli di rabbia* quanto de *Onde andaré Dulce Veiga?*. E o sentimento conflituoso é percebido por ambos os narradores: enquanto na obra brasileira isto ocorre desde cedo, na italiana o leitor só tem acesso a tal percepção no desfecho do romance.

Logo no início do romance de Abreu, no qual vamos mergulhar mais profundamente no capítulo seguinte, pouco após receber a proposta de trabalho que muda sua rotina, o narrador se olha no espelho e faz a seguinte observação: “Tudo bem, disse a cara no espelho, já que você prefere mesmo confundir experiência com devastação” (ABREU, p. 20). O sujeito que narra o romance tem consciência do desfecho da história, de modo que o comentário feito se torna ainda mais emblemático da forma como o protagonista vive sua trajetória. Retomando a terminologia adorniana, em sua “tentativa de decifrar o enigma da vida exterior”, lida constantemente com situações que, no lugar de identificarem qualquer forma de experiência, resultam em cenários de devastação.

Já na obra de Baricco, por mais que a percepção do conflito se torne explícita, numa primeira leitura, apenas ao final do romance, em uma segunda leitura, é possível perceber uma série de passagens em que a mesma “tentativa” que se verifica na obra de Abreu se faz presente. Os personagens, todos construções alegóricas para falar de um mundo dramático e que constantemente expõe o leitor a situações adversas, edificam seus “castelos” a partir da raiva gerada por estas mesmas situações. Sua busca por compreensão do mundo externo mostra ser uma tentativa da narradora de amenizar sua raiva ao encontrar uma significação para o que vivencia. Um exemplo claro de tentativa de trazer o mundo para dentro de si, ou de buscar trazer a imensidão do mundo para uma esfera menor para que seja finalmente absorvida, é o caderno em que o personagem Pehnt anota “grandes verdades do mundo”, com o objetivo de aprender algo novo a cada dia:

Certa vez eu disse a Pehnt... sabe, ele escreve diariamente naquele carderninho para saber todas as coisas.... eu lhe disse que tudo de belo na vida é sempre um segredo... para mim foi assim... as coisas que se sabe são as coisas normais, ou as coisas feias, mas existem segredos e é ali que se vai esconder a felicidade... para mim foi sempre assim... e eu digo que ele também o descobrirá quando crescer... vai lhe passar essa ânsia de saber... sabe, creio que ele conseguirá, que um dia partirá mesmo para a capital e se tornará um homem importante, terá mulher, filhos e

conhecerá o mundo... creio que chegará lá... afinal, aquele casaco já não lhe fica tão grande... um dia partirá... talvez parta de trem, sabe, o trem que agora vai ser construído pelo Sr. Rail. (BARICCO, 1999, p. 86)⁴

O trecho denota a frustração da impossibilidade de colocar o mundo no caderninho, mas não descarta o desejo de fazê-lo. O narrador deixa claro que ainda que tenha consciência de que não pode desfazer completamente a “dupla estranheza” de Adorno, é uma ânsia que compartilha com Pehnt.

As considerações feitas acima, em que relacionamos o pensamento de Adorno, que, por sua vez, sumariza as ideias que até então ilustrávamos a respeito da maneira como se produz e se consome arte, permitem-nos realizar nova aproximação entre as hipóteses que nos propusemos a investigar ao longo da tese. Os romances, logo em suas primeiras páginas, nos dão pistas de que, de fato, há uma forte relação entre o desejo de compreender a realidade que vivenciam, e o fazem por meio de suas narrativas. Temos, ainda, mais alguns pontos a serem levantados a respeito do narrar antes de, de fato, concluirmos que nosso primeiro objetivo de pesquisa foi alcançado, com a comprovação da hipótese.

Quando instrumentalizada, a narrativa deixaria de garantir o compartilhamento de experiência entre interlocutores, o que, por sua vez, faria com que houvesse uma escassez de possibilidades de que algum tipo de aprendizado legítimo, como bem esclarece Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira, em sua dissertação, na qual discorre sobre a expressão literária e o pensamento de Walter Benjamin, possa se desenvolver:

Expressão literária dessa perda da “experiência comunicável”, o romance, em seu surgimento, marca o início do declínio da narrativa antiga nos primórdios da era moderna, segundo Benjamin. Tema bastante caro a seu pensamento, a atrofia da “experiência” – enquanto vinculação de um patrimônio cultural – é articulada, no ensaio em questão, ao advento do romance como um espaço de busca pelo “sentido da vida”. Esse sentido teria sido perdido quando passamos a não ser mais capazes de transmitir experiências do passado e aprender com elas, como faziam o camponês e o marujo ao narrarem suas histórias e, assim, perpetuarem suas tradições. O contexto moderno é caracterizado, portanto, pela “pobreza de experiências”

⁴ Io l'ho detto, una volta, a Pehnt... sa, lui scrive quel quadernetto, ogni giorno, per sapere tutte le cose... io gliel'ho detto che la vita... gli ho detto, quel che di bello c'è nella vita è sempre un segreto... per me è stato così... le cose che si sanno sono le cose normali, o le cose brutte, ma poi ci sono dei segreti, ed è lì che si va a nascondere la felicità... a me è successo così, sempre... e io dico che lo scoprirà anche lui, diventando grande... gli passerà questa voglia di sapere... sa, io credo che ce la farà, che un giorno partirà davvero per la capitale e diventerà un uomo importante, avrà una moglie, dei figli e conoscerà il mondo... credo che ce la farà... davvero quella giacca non è poi così grande... partirà un giorno... magari partirà con il treno, sa, il treno che adesso costruirà il signor Rail... (BARICCO, 2007, p. 94)

resultante da ruptura radical com o passado cultural, como diagnosticado por Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933. (OLIVEIRA, 2009, p. 16-17)

Ao pensar nessa “pobreza de experiência” que a arte que se constitui a partir da lógica do mercado propicia, começa-se a falar do declínio, ou mesmo de um possível fim da literatura como manifestação artística capaz de estabelecer vínculos profundos e definitivos. Uma vez que existe um cenário de barbarização generalizada da sociedade, o que evidentemente inclui o fazer literário, esse passa a servir aos propósitos bárbaros que guiam toda a lógica de consumo, que por sua vez é um elemento definitivo para a compreensão do mundo atual. Benjamin ainda declara:

Pobreza e experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também o interior, que daí nasça alguma coisa que se veja. (BENJAMIN, 2015, p. 89)

Levando em consideração aquilo que afirma o autor quando declara o desejo de se desvincular de antigos valores, podemos destacar que o ensaio de Baricco assume uma postura bastante similar: a de que a mudança em direção ao raso é intencional. Segundo Benjamin, a pobreza de experiências não é acompanhada pelo desejo de retorno a um quadro de maior complexidade quanto às percepções sensoriais dos leitores. Observa o oposto: almejam despir-se do invólucro da “disponibilidade”, termo empregado no ensaio *O contador de histórias* para designar as condições necessárias para que um leitor possa lidar de forma aprofundada com aquilo que observa.

O de paradigma de funcionamento da sociedade com o qual trabalhamos, denominado por Benjamin de barbárie, conceito do qual Baricco (2005) se apropria em seu ensaio, começa a se fazer presente a partir do período que se conhece como modernidade. Trazemos este último conceito, “modernidade”, apenas como forma de breve contextualização, uma vez que não se tem como objetivo uma discussão aprofundada a respeito do tema, a modernidade, como sugerida por Schuller (1989, p. 79), como o período que se inicia com o princípio do século XVI, quando há o início das revoluções intelectuais e artísticas renascentistas, e que perdura até a sequência das grandes guerras que abalaram o século XX, quando a arte passa a se manifestar por meio de vanguardas. Esse período seria aquele em que o sujeito passa a se isolar na vida urbana,

deixando de lado a lentidão e o trabalho artesanal do campo, e esse isolamento se reflete no estabelecimento da falta de capacidade de compartilhamento de experiências, que só é possível no seio da vivência coletiva, como defende, novamente Oliveira:

Com a constatação do declínio da experiência na modernidade, Benjamin observou sua substituição pela “vivência”, uma vez que a relação com o “sentido da vida” deixou de se dar imediatamente na coletividade e passou a ser procurada por cada indivíduo no âmbito privado. (OLIVEIRA, 2009, p. 9-10)

Há um aprofundamento daquilo que, durante a modernidade, Benjamin entendeu como sendo preceito da barbárie. O autor escreve em um tempo anterior ao advento da internet, elemento que imprimiu ainda mais velocidade ao fluxo de informações entre sujeitos. Quando essa quantidade de imagens gerada por propagandas e veículos midiáticos da metade do século XX chega às grandes mídias digitais no século XXI, há uma imensa potencialização da capacidade de difundir informação. Em um intervalo de poucos segundos é possível estar diante de textos ou de fotos provenientes de cada um dos continentes falando de perspectivas histórias, ideológicas ou políticas completamente opostas entre si, com interlocutores provenientes das mais variadas condições socioeconômicas. E a ausência de distância entre essas fontes e o leitor faz com que todas passem a ser parte de uma massa amorfa de informações que circulam diariamente no mundo digital.

Perrone-Moisés (2016, p. 17) levanta a questão, ainda que não de forma inédita, do fim da arte literária nesse cenário de caos informativo. Uma vez que tudo é demasiadamente veloz e superficial, inclusive a própria literatura, que já não é mais capaz de carregar consigo os grandes significados e os sentidos globalizantes, como o fez no passado, esse ramo da arte estaria chegando a um fim. Há pouco que ainda não foi dito, ou algo inédito, uma vez que vivemos no mundo do indizível, do incomunicável, da cisão absoluta entre semelhantes, que deixam de reconhecer a si mesmos no seio da convivência social.

Não há dúvidas de que a grande mutação relativa ao fluxo de informações no mundo e a velocidade com que experiências são vivenciadas também se reflete no domínio literário. O fenômeno dos *best-sellers* exemplifica bem o funcionamento da lógica em questão. São livros de fácil entendimento que não requerem elevados níveis de leitura e interpretação, e principalmente, podem ser consumidos rapidamente. Este tipo de produção literária se adequa perfeitamente à descrição do consumo artístico por parte

do público barbarizado ao qual tanto Benjamin quanto Baricco fazem referência em seus trabalhos críticos: os leitores que têm como referência não ousam ir além da superfície ou se deter em longas e pausadas análises, de modo que a obra literária que melhor se adequa a eles é justamente aquela que pode ser consumida a partir desse comportamento superficial. Perrone-Moisés, em seu livro de 1998, a respeito do grande fluxo de informações da internet, afirma que:

Parece-me difícil concordar com os otimistas, que vêem, na quantidade de informações circulantes no ciberespaço, uma riqueza de significados democraticamente disponíveis. A superabundância e a rapidez dessas informações não permitem, ao usuário, nenhuma seleção real; a perecibilidade quase imediata das mesmas impede qualquer visão de conjunto e qualquer crítica. A informação “cultural” é consumida como qualquer outra e, mais do que nunca, depende de modas efêmeras criadas pelo mercado. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 204)

É interessante notar, entretanto, o modo como Baricco vê a questão da produção literária em meio a ao cenário de intensas mutações e de barbárie. O ensaísta e romancista italiano, como já dito, trabalha com diversas facetas do fazer artístico e literário, e suas obras evidentemente se encaixam nesse quadro de barbárie do qual ele mesmo fala. Alguns de seus romances são *best-sellers*, e é um escritor popular que faz tours pela Europa discutindo arte e literatura, tendo alcançado a fama, dentre outros fatores, pela forma ativa como atua no cenário artístico italiano, uma vez que tem formação e exerce estudos em áreas diversas. Um dos traços da barbárie é justamente a espetacularização da figura do escritor, como afirma Perrone-Moisés (2016, p. 64): “Acontece que na sociedade do espetáculo a literatura passou a ser objeto de grandes eventos e os escritores se transformaram em celebridades mais conhecidas do que lidas”.

No caso dos dois escritores aqui estudados, houve, e ainda há, quanto ao romancista italiano, um nível de espetacularização de suas figuras. Baricco tem um perfil bastante ativo quanto ao fazer artístico e literário na Itália, e mesmo na Europa, excursionando com frequência pelo continente realizando releituras de obras, conferências críticas, além de possuir livros dentre os mais vendidos no país com frequência. Sua posição como autor dialoga diretamente com aquilo que traz à tona em seus textos críticos: os holofotes fazem com que se torne uma espécie de ídolo nesse cenário de mutações, já que seus textos ocupam com frequências lugares nas prateleiras que funcionam como mostruários de troféus bárbaros (BARICCO, 2008, p. 77).

Já Abreu, durante boa parte de sua trajetória como escritor, não teve o mesmo reconhecimento imediato e grande divulgação de sua obra. Desempenhou por muito tempo o trabalho de jornalista, ao qual não tinha grande apreço, como descrito na obra *Para sempre teu*, Caio F. de Paula Dip. Já a poucos anos de ser diagnosticado como soro positivo para o vírus do HIV, consegue notoriedade no cenário literário nacional e internacional, realizando uma série de viagens para a Europa para divulgar seu trabalho. Seus textos são traduzidos e divulgados, sobretudo na França, onde residiu por algum tempo. Entretanto, torna-se uma figura de notoriedade midiática proeminente após receber seu diagnóstico e expô-lo publicamente, gerando grande repercussão, uma vez que era mais um dentre um grupo de celebridades que vinham recebendo o mesmo diagnóstico. Sua carreira passa a ter grande destaque juntamente com seus textos, uma vez que a temática da doença estava presente em muitos momentos ao longo de sua obra, com destaque ao romance aqui trabalhado, no qual o protagonista tem suas angústias divididas entre a doença e o mal-estar urbano. Segue o trecho também do livro de Paula Dip:

Sobrevivente de muitas batalhas, ele levantou sua primeira e última bandeira: passou a ser porta-voz do grupo atingido por uma doença maldita e fazia questão de ser ouvido, pois era um escritor que tinha prestígio, prêmios e uma obra que começava a ser reconhecida internacionalmente. Por tudo isso, a partir do momento em que declarou ser portador do vírus da Aids, ele virou quase que uma celebridade instantânea. O telefone vivia tocando: choviam convites para dar entrevistas, comparecer a debates, palestras, congressos, feiras de livros. Era seletivo, detestava sensacionalismo, mas ao mesmo tempo sabia que era importante dar seu testemunho, não queria perder a oportunidade de colocar seus pontos de vista. (DIP, 2009, p. 434)

Dessa forma, de maneira similar à observada na carreira de Baricco, o escritor brasileiro passa a ter uma posição privilegiada no mercado e na conquista da visibilidade literária nacional. Tal posição de prestígio, da qual o escritor italiano desfrutava ainda hoje lotando teatros com suas palestras e leituras de obras por toda a Itália, de certa forma também se manteve no caso de Abreu, ainda que de maneira particular.

Retomando especificamente o estilo de escrita de Baricco, a princípio poderia ser categorizado como paradoxal: ao mesmo tempo em que sua produção artística é mercadologicamente favorecida por um estilo rápido e de fácil acesso, o que são traços literários que se mantêm na superfície das ondas, tem uma postura ativa pelo

reavivamento do fazer literário. Ao longo de seu ensaio, em momento algum o estudioso italiano se exclui do quadro de barbárie sobre o qual discute, assumindo uma postura ativa quanto ao mundo artístico ou literário. Baricco esclarece que não é uma figura capaz de observar o fenômeno da barbárie com distanciamento, uma vez que tal postura seria incondizente com qualquer sujeito que produza Arte em geral, e mais especificamente Arte literária nesse paradigma. Desde o começo de seu ensaio, enxerga-se como bárbaro na sociedade mutável e seu papel como agente responsável por mutações:

Acreditem, não há fronteiras, não há civilização de um lado e bárbaros do outro: há apenas o espectro de uma mutação que avança e corre dentro de nós. Todos somos mutantes, alguns mais evoluídos, outros menos. Há aqueles que estão um pouco atrasados, aqueles que não perceberam nada, os que agem por instinto e quem é consciente, aqueles que fingem não entender e os que nunca entenderão, aqueles que não se entregam e aqueles que avançam desenfreadamente. (BARICCO, 2008, p. 84) *(tradução nossa)*⁵

Toda a arte produzida no mundo a partir do qual Baricco escreve seria uma arte produto da barbárie em algum nível. Seja corroborando sua existência como criador de obras literárias populares em seu país e como produtor de textos, levando em consideração tanto seus romances quanto obras teatrais ou ensaios críticos que são facilmente consumíveis, ou levando-a em consideração enquanto elabora seu estudo crítico.

O romance, gênero literário de destaque desde os últimos séculos, é, por excelência um grande representante do elemento ao qual nos referimos, pois, como já dissemos anteriormente, trata-se da instrumentalização de uma faculdade profundamente complexa, a de intercambiar saberes e experiências. A barbárie não representa categoricamente uma muralha que se fecha em si mesma e não admite mudanças; ela própria pode ser caracterizada como o resultado de um conjunto de mudanças que têm se verificado ao longo de décadas em ritmo crescentemente acelerado. Devido a seu alto grau de mutabilidade, é um estado artístico e social que permite um alto nível de liberdade, de criação e de transformação. Com nossa compreensão da relação entre

⁵Non c'è confine, credetemi, non c'è civiltà da una parte e barbari dall'altra: c'è solo l'orlo della mutazione che avanza, e corre dentro di noi. Siamo mutanti, tutti, alcuni più evoluti, altri meno, c'è chi è un po' in ritardo, c'è chi non si è accorto di niente, chi fa tutto per istinto e chi è consapevole, chi fa finta di non capire e chi non capirà mai, chi punta i piedi e chi corre all'impazzata in avanti. (BARICCO, 2008, p. 84)⁵

romance e sociedade do século XX corrobora Goldmann, em seu conhecido texto *Sociologia do romance*, de 1967:

Acabamos de afirmar, com efeito, que o romance caracteriza-se como a história de uma pesquisa de valores autênticos de um modo degradado, numa sociedade degradada, degradação que, no tocante ao herói, manifesta-se principalmente pela mediatização, pela redução de valores autênticos ao nível implícito e ao seu desaparecimento enquanto se apresentem como realidades manifestas. É evidente que se trata de uma estrutura particularmente complexa, e seria difícil imaginar que ela pudesse ter nascido um dia da estrita invenção individual, sem fundamento algum na vida social do grupo. (GOLDMANN, 1967, p. 15)

É importante ter em vista alguns dos conceitos que elencam o gênero romance como grande representante e flagrante da decadência da qualidade da experimentação artística no período por nós estudado. Para tal, como observado, valemo-nos de pensadores como Lukács, Goldmann e Benjamin. De fato, notamos que Goldmann declara que o romance traz consigo fatores de um mundo degradado, e cita também a forte mediatização e perda de valores que fazem parte da constituição do gênero. Entretanto, não nos aprofundaremos mais quanto ao discurso teórico relativo ao gênero romance, visto que para os fins de nossa análise, o horizonte até então traçado fornece suficientes aportes críticos. Pudemos confirmar que tal forma de fazer literatura tem sua estética profundamente atrelada às problemáticas do período em que nasce e floresce.

Trata-se, finalmente, do gênero dessacralizado. Benjamin já nos adiantava tal cenário quando falava da dessacralização da obra de arte: uma vez que a obra de arte deixa de estar ligada a seu ritual de execução, ou seja, uma vez que já não carrega obrigatoriamente sua aura, podendo ser cada vez mais facilmente reproduzida por meios técnicos, uma grande gama de novas possibilidades se abre: “Com a emancipação das práticas artísticas individuais do seio do ritual, crescem as oportunidades de exposição de seu produto” (BENJAMIN, 2012, p. 37).

Dessa forma, a partir desses preceitos levantados que dizem respeito aos dois séculos anteriores, podemos afirmar que seria possível trabalhar a produção literária da barbárie a partir de seu próprio conjunto de regras de funcionamento, como o faz, dentre muitos outros, Baricco, com o objetivo de desacelerá-la. O que, a princípio, soa como uma atitude conservadora em relação à arte, na realidade, segundo Perrone-Moisés, é um comportamento natural:

Os escritores de hoje têm uma visibilidade pessoal maior do que em épocas anteriores porque são incluídos na categoria de “celebridades”, e os mais “midiáticos” têm mais chance de vender livros, independentemente do valor de suas obras. Ao mesmo tempo, nos debates teóricos, assistimos à defesa da “literatura de entretenimento” (nas palavras de Arendt, “preparada para consumo fácil”), contra as exigências daqueles que ainda têm uma concepção mais alta da literatura. Esses são chamados de conservadores e elitistas. Ora, a conservação é uma atitude inerente aos conceitos de cultura, de arte e de educação. Trata-se de conservação não como imobilismo e fechamento ao novo, mas como conhecimento da tradição sem a qual não se pode avançar. Em termos culturais, conservar não é regredir, mas é uma atitude política, porque concerne à sociedade como um todo. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 33)

O comportamento conservador a que faz referência, portanto, não se liga à ideia de “imobilismo”, com constata a estudiosa. Trata-se, ao contrário, do reconhecimento da importância de certos aspectos da arte que podem ser vistos como relevantes. Haveria, a partir dessa perspectiva, tanto por parte de Baricco quanto de Perrone-Moisés, uma atitude que visa à preservação do caráter eterno da literatura. Entretanto, a postura dos autores não é imperiosa quanto a esse tipo de fazer literário. Não idealizam um posicionamento daquele que faz o texto como alguém que estaria acima da obra literária feita unicamente para atender a demandas do mercado, já que sem esse os escritores não sobreviveriam. O que fazem é exercer sua liberdade de rediscutir esse cenário.

Essa é, afinal, uma das grandes belezas da literatura: a liberdade. Como já mencionado, um dos fatos mais sintomáticos da nova forma como a arte literária passa a existir se trata justamente do gênero romance. Seu sucesso se deve justamente à sua fácil comercialização e seu caráter imediato. O leitor com seu romance em mãos passa a ter contato com o narrar de forma dinâmica: não é necessário que haja um interlocutor além do próprio narrador da obra. A partir disto, os autores que criam obras literárias nesse contexto de constante transformação se valem do gênero literário justamente como uma forma de exercer seu poder de criação, como defende Ronaldo Schuler em seu livro *Teoria do romance*:

O romance, quando bem sucedido, age livremente sobre o mundo para transformá-lo e apresentá-lo durável e novo à experiência do leitor. O autor de romances sustenta o mundo romanesco sobre a palavra persuasiva do narrador que, ao narrar, congrega livre e criativamente os homens. (SCHULER, 1989, p. 38)

Uma vez que o narrar circula na forma de objetos de fácil acesso, a liberdade de criação e de ação proporcionadas aos autores permite a existência de variadas formas e construções textuais, algo que o narrar nos moldes épicos, em que dependia de um narrador e um ouvinte, possivelmente não proporcionaria. O público, guiado pelo mercado, continua demandando textos velozes e fáceis de lidar, de modo que é natural que persista a produção desse tipo de texto em grande escala. Pensando no futuro da literatura, Baricco afirma que: “Mas ninguém, hoje, pode dizer algo. A terra tremerá, e somente depois, quando tudo se tranquilizar novamente no estabelecimento de uma bela nova civilização, olharemos ao redor: e será surpreendente ver o que ainda resta das paisagens de nossa memória” (BARICCO, 2008, p. 80)⁶ (*Tradução nossa*).

Ainda é difícil chegar a possíveis conclusões sobre o futuro da produção literária e do compartilhamento de experiências nessa nova realidade em constante formação e transformação. O que vem morrendo são antigas formas de narrar, não o fazer literário em si, como defende novamente Schuler (1989, p. 9): “O romance está morrendo? Morto está não o romance, mas a forma burguesa de narrar, responde Carlos Fuentes: o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social. Essa morte propiciou a revitalização de mitos, o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais”.

Levando em conta a perspectiva trazida à tona pelo estudioso, enquanto houver público leitor, haverá quem escreva para este público. Talvez as antigas formas já não sejam capazes de se sintonizar com o sujeito midiático, retomando aqui o que afirma Baricco (2018, p. 54). Isso não impede, porém, que escritores procurem reavivar o espírito desse tipo de texto literário que vem sendo superado. Talvez ainda haja algo a ser dito que venha se perdendo com a imposição da velocidade. Baricco expressa sua expectativa quanto ao que se poderá ver da nossa memória quando também essa fase for superada, assim como foram superados formas e pensamentos do passado e ainda existem registros da memória desses tempos. Ainda se discute o que pode ser recuperado desse passado e que poderá ser integrado quando nossa contemporaneidade for superada. Moisés conclui seu estudo dizendo que:

De qualquer modo, a literatura ainda não acabou. Pelo contrário,
dá mostras de grande vitalidade e variedade. Ela está em

⁶ Ma nessuno può dire, oggi, cosa. Tremerà la terra, e solo dopo, quando tutto si sarà fermato di nuovo nella bella permanenza di una nuova civiltà, ci si guarderà attorno: e sarà sorprendente vedere cosa è ancora là, dei paesaggi della nostra memoria” (BARICCO, 2008, p. 80)

mutação, como sempre esteve, com a diferença de que hoje essa mutação não tem um programa ou um rumo, como acontecia quando ainda era regida por academias ou, mais tarde, por manifestos de vanguarda. A literatura está sempre mudando porque ela é uma instituição que reinventa constantemente suas regras, e essas regras são estabelecidas na própria atividade dos escritores. No momento atual, em que todas as atividades humanas parecem desprovidas de paradigmas e de programas, as características que a definem são, mais do que nunca, precárias e instáveis. E é por isso que precisamos conservar não os modelos, mas os valores que a sustentaram no passado. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 264-265)

Perrone-Moisés, portanto, deixa claro que a literatura configura uma representação em constante mudança. Salienta que esta forma de manifestação artística tem a mutação em sua constituição desde sua criação. Portanto, ainda que contemporaneamente as mudanças sejam mais velozes e acentuadas que nunca, elas não configuram uma característica inédita do fazer literário.

O narrar que sofreu mutações não representa, portanto, o fim do compartilhamento de experiências. Pode representar, por outro lado, uma nova forma que tem como sua origem novos moldes de experimentação do mundo, o que se reflete na própria estética de novos textos e obras, como será discutido no próximo capítulo de nosso estudo. O próprio fato dos teóricos aqui elencados continuarem a tecer discussões e a levantar questões a respeito das novas problemáticas da literatura poderia trazer a ideia de uma nova vitalidade a essa forma de expressão artística. É viável falar de uma possível dissolução do texto e da arte que se baseiam na aura benjaminiana, que depende do seu aqui e do seu agora, envolvendo produtor e leitor em tempo real. Faz-se necessário, portanto, uma análise profunda e crítica a respeito das implicações dessa dissolução. Essas considerações a respeito desse mundo que se transforma ao longo da modernidade e que mergulha num novo paradigma, que diz respeito tanto ao cenário social quanto ao tipo de Arte, em especial de Arte literária que daí resultam, serão usadas como base para o desenvolvimento dos capítulos subsequentes dessa tese.

Ao longo deste primeiro capítulo, tivemos como objetivo principal nos valermos da discussão amplamente difundida da situação da literatura no fechamento do século XX. Pudemos trazer à discussão uma série de pensadores e autores que tratam o período como um momento de profundas mudanças e mutações, termo chave para a forma como compreendemos os conceitos aqui trabalhados. Tal discussão se mostra importante para a análise aprofundada dos romances por nós trabalhados que será desenvolvida ao longo

dos capítulos seguintes. Uma vez que pudemos detectar forte influência de fatores externos na produção literária do período, é possível criar um solo firme para a caminhada de análise dos dois romances. Ter o horizonte extratextual traçado, portanto, conclui nosso primeiro passo, a partir do qual temos maior liberdade para prosseguir, uma vez que uma série de conceitos chave já foram apresentados.

3. CAPÍTULO 2: A NARRATIVA NO MUNDO DA MODERNIDADE TARDIA

3.1 A arte nascida a partir da in experiência

Como temos afirmado até o momento, o contexto em que os dois romances estudados são publicados, o início dos anos 90, é um período em que se aproxima a conclusão de um século marcado por profundos conflitos sociais e grande nível de aprimoramento técnico em diversos setores, trata-se de um momento que leva os estudiosos a discutirem a respeito das nomenclaturas que melhor o definem.

Desde os anos 70, quando o filósofo francês Jean-François Lyotard publica seu texto a respeito da pós-modernidade, discute-se uma possível superação da modernidade que vinha sendo discutida por autores e teóricos que falavam a respeito das transformações observadas e estudadas até então. Assim, a velocidade à qual resistem os personagens de Abreu e Baricco é característica do período em que escrevem.

Para desenvolvermos mais detalhadamente tal aspecto, utilizaremos considerações acerca do assunto realizadas por alguns pensadores reconhecidos no âmbito da pós-modernidade, como Jameson (1985), com o seu *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*, Lyotard (1998), com sua obra *A condição pós-moderna*, um dos trabalhos introdutórios aos estudos do período em questão; Baudrillard (1979), que escreveu *Simulacros e simulações*, descrevendo novos modelos estéticos de sua época; Hutcheon (1991), com *Poética do pós-modernismo*, Bauman (1997), com a obra *O mal estar da pós-modernidade*, na qual descreve os panoramas sociais do período. Novamente levaremos em consideração aquilo que Walter Benjamin tem a dizer a respeito da sociedade e da violência com que se desenvolvem os meios de reprodutibilidade técnica durante os séculos XIX e XX.

Faremos uso de estudos de críticos italianos que descrevem o mesmo período levando sempre em consideração o grande volume de transformações que fazem parte da realidade do momento, como: Baricco (2008); Ceserani (1987); Mordaci (2017); Simonetti (2011), e outros autores que estabelecem uma relação entre esse movimento estético e o mundo do final do século XX.

Traçaremos, dessa forma, uma visão panorâmica dos conceitos e das ideias destes estudiosos e será estabelecida uma visão crítica do conjunto de conceitos, criando uma visão geral a partir da qual será possível chegar a algumas conclusões a respeito da produção artística e literária do pós-moderno ao mesmo tempo em que será destacada a

importância dessa configuração social para a formatação da estética dos dois romances estudados.

A compreensão de como se dá o aprofundamento das tensões sociais responsáveis por algumas das mudanças discutidas no capítulo anterior possibilita uma leitura dos dois romances a partir de uma visão comprometida com o próprio contexto de produção das obras. Tanto a *São Paulo de Abreu* quanto a *Quinnipak* de Baricco são cidades construídas a partir de pontos de tensão característicos do tempo em que vivem e escrevem. Levando em consideração que ambos apresentam, ao longo de suas carreiras, um perfil engajado quanto à produção artística e à relevância do fazer literário como fazer artístico, uma discussão que esclareça como se chegou ao quadro de mutação artística e social nessa passagem de década poderia facilitar a via de acesso à hipótese investigada nessa pesquisa: a de que o narrar tem um papel ativo como elemento capaz de desacelerar a leitura e a experimentação do mundo, além de estabelecer um ponto de reflexão desse mesmo sujeito leitor para que tenha ferramentas para compreender todo o fluxo de imagens e informações com o qual lida cotidianamente.

É importante, entretanto, ter em mente que a retomada de fatores sociais relativos à passagem entre os séculos como chaves de leitura para os romances não se dá de forma determinista. Para exemplificar isto, utilizamos o consagrado crítico literário brasileiro Antônio Candido, em sua conhecida obra *Literatura e sociedade* (2000), a respeito de uma possível leitura determinista de uma obra literária frente a seu contexto social, diz:

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade. (CANDIDO, 2000, p. 20)

Ou seja, tendo em vista tais considerações feitas pelo crítico literário, é preciso levar em conta o “entrelaçamento” que existe entre sociedade e literatura, mas sem que se “transponha o abismo” também proposto por Candido. Ainda que os elementos sociais e a maneira como alguns conflitos se intensificam nas décadas às quais damos destaque, utilizamos este cenário como aporte para a leitura das obras, e não como transposições imediatas entre texto literário e elementos extraliterários.

No mesmo livro, o crítico, ao falar sobre uma possível relação entre realidade e ficção, afirma que “A arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o

ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (CANDIDO, 2000, p. 61). Essa noção levou à decisão da inserção de um capítulo na presente tese que se refere quase inteiramente à discussão sobre fatores sociais do fim do século. Como analisaremos de forma mais profunda no capítulo seguinte, tanto a cidade imaginária do escritor italiano, quanto a cidade fictícia de concreto do escritor brasileiro apresentam uma “ordenação”, retomando o conceito de Antônio Candido, de ordem estilística capaz de trazer nova luz ao cenário artístico e social difuso que se vê refletido em seus textos.

Ao longo da primeira metade do século XX, antes ter sido levado à morte devido à experimentação dos horrores nazistas, Benjamin falava sobre a disseminação de experiências pobres, a partir das quais o sujeito não seria capaz de construir alguma forma de saber legítimo. O pensador descreveu esse fenômeno como o estabelecimento de uma nova barbárie, causada pela queda da experiência e da incapacidade do sujeito de contar ou ouvir uma história, aquilo que lhe permite aconselhar e construir sua própria experiência (BENJAMIN, 2015, p. 151). De acordo com o autor, a causa da incapacidade de compartilhar conhecimentos tem como motivação o fato de narrativas se transformarem em notícias, ou seja, textos que têm um valor utilitário em detrimento de seu valor a partir do qual se faz possível construir uma verdadeira forma de conhecimento:

Todas as manhãs somos informados sobre o que de novo acontece à superfície da Terra. E no entanto somos cada vez mais pobres de histórias de espanto. Isso deve-se ao facto de nenhum acontecimento chegar até nós sem estar já impregnado de uma série de explicações. Por outras palavras: quase nada do que acontece tem utilidade para a narrativa, praticamente tudo serve antes a informação. Na verdade, já é meio caminho andado na arte da narração conseguir contar uma história sem necessidade de explicações. (BENJAMIN, 2015, p. 154-155)

Uma vez que experiências compartilháveis se tornam informações, ou seja, possuem utilidade restrita ao tempo de sua enunciação, passam a ter uma validade curta que impede a construção de saberes profundos a partir dela. Assim, a partir do aumento da velocidade da divulgação de imagens e de informações, contexto em que o homem, ou seja, aquele que pertence ao período do qual tratamos, lida com os mais variados tipos textuais, sua capacidade de contar histórias e construir um cenário de experiência coletiva em que cada sujeito é capaz de compartilhar e ouvir narrativas acaba sendo progressivamente enfraquecida.

Benjamin (2015, p. 148) afirma ainda que a formação da experiência, e consequentemente a capacidade de compartilhá-la na forma de narração, depende da vivência, isto é, do contato que um sujeito tem com obras de arte e com aquilo que experimenta ao seu redor, em situações diferentes daquelas com as quais o sujeito se habituou a viver. Entretanto, o homem que volta das guerras, depois de ter visto e vivenciado os horrores dos campos de batalha, tem sua capacidade de contar uma história prejudicada. Assim, narrar, algo que deveria ser inerente ao ser humano, torna-se uma habilidade em risco de extinção, e é justamente esta forma de narrar instrumentalizada que é oferecida pelo mercado de produção e de consumo de arte.

Histórias, narrações, e imagens são criadas artificialmente para suprir essa essência e são distribuídas como bens de consumo. Fazem parte, assim, da lógica da indústria cultural mercantil. Jameson, em seu conhecido livro sobre a pós-modernidade, *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*, descreve a cultura como um objeto consumível:

Hoje, entretanto, acredito que não procuraríamos mais por tal característica ou objetos sintomáticos no mundo e na linguagem de formas ou gêneros. Capitalismo, assim como os tempos modernos, é um período no qual, com a extinção do sagrado e do “espiritual”, a profunda materialidade subjacente de todas as coisas finalmente chegou se desfazendo e convulsionando à luz do dia; e é claro que a própria cultura é uma dessas coisas cuja materialidade fundamental é agora para nós não apenas evidente, mas inevitável. (JAMESON, 1985, p. 67)⁷

A extinção do divino, a que se refere Jameson, tem uma relação com o declínio da experiência na lógica do capitalismo e da criação, ou ainda do estado de aprofundamento da barbárie social. Consomem-se histórias e narrativas da mesma forma como se verifica com outros tipos de bens, como carros, alimentos, vestimentas, etc.

Benjamin (2012) apontou o surgimento do romance como advento que marcou um momento de acentuação da morte ou do declínio da experiência humana, como destacamos anteriormente, e teceu considerações sobre a fotografia e sobre o cinema em suas reflexões sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, e nessa mecânica que se

⁷ Today, however, I think we would no longer look for such characteristic or symptomatic objects in the world and the language of forms or genres. Capitalism, and the modern age, is a period in which, with the extinction of the sacred and the “spiritual”; the deep underlying materiality of all things has finally risen dripping and convulsive into the light of day; and it is clear that culture itself is one of those things whose fundamental materiality is now for us not merely evident but quite inescapable. (JAMESON, 1985, p. 67)

desenvolveu no pós-guerra, a narrativa se tornou, de forma progressiva, segundo ele, uma mercadoria.

Antonio Scuratti, autor que, ao nosso ver, pode corroborar o assunto da desvalorização do narrar, em 2006, período próximo àquele em que Baricco publicou seu ensaio sobre a barbárie, escreveu o estudo intitulado *La letteratura dell'inesperienza: scrivere romanzi al tempo della televisione*. Nele, aponta que o que tornaria difícil o contato com experiências profundas na produção de outros autores da sociedade é justamente uma produção literária que é fruto da pobreza daquilo que se vive e se experimenta. A origem do sujeito que Baricco, apropriando-se da terminologia benjaminiana, chama de “bárbaro” seria a mesma que cria um padrão de produção artística sem experiências profundas:

Mas, como se dizia, é justamente essa relação que fracassa. E fracassou não por motivos acidentais – porque hoje quem escreve romance teria “vivido pouco”, “conhecido pouco o mundo”, etc. – é a própria estrutura da experiência que é destruída nas condições de vida da sociedade da modernidade tardia. O mundo hoje não “se vive”, e seu conhecimento não recai mais sobre a experiência. Ao contrário, a *inesperienza* é a nova forma de indigência, o novo sentido de destituição absoluta a partir do qual nascem os romances de hoje. A *inesperienza*, esse é o novo estado de pobreza de hoje, a partir do qual somos chamados para fazer literatura. A indigência peculiar, como já vislumbrava Calvino há quarenta anos, da sociedade submersa pela “quantidade de bens supérfluos e que se satisfaz rápido demais”. Hoje, quanto mais vivemos, mais somos inexperientes na vida. A *inesperienza* se acumula de forma não natural como em outro tempo se acumulava, naturalmente, a experiência. (SCURATTI, 2006, p. 34-35)⁸

O trecho acima retirado da obra de Antonio Scuratti introduz um conceito chave para nosso estudo: a *inesperienza*. O estudioso declara que o romance não pode carregar consigo uma experiência profunda por ser um gênero que viveu pouco, cujos contornos ainda não são completamente definidos. O mesmo acontece com os leitores desta tipologia textual: o conhecimento que temos a respeito do mundo em que vivemos se

⁸ Ma, come si diceva, è proprio questo rapporto a esser venuto meno. Ed è venuto meno non per motivi accidentali – perché oggi chi scrive romanzi avrebbe “vissuto poco”, “conoscerebbe poco il mondo” etc. – è la struttura stessa dell'esperienza a essere andata distrutta nelle condizioni di vita della società tardo-moderna. Il mondo oggi non “si vive”, e la sua conoscenza non riposa più sull'esperienza. Al contrario, l'*inesperienza* è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale. L'*inesperienza* è la nuova forma d'indigenza, il nuovo senso di “nullatenenza assoluta” da cui nascono i romanzi oggi. L'*inesperienza*, questo è il nostro stato di povertà oggi, da cui siamo chiamati a fare letteratura. L'indigenza peculiare come già intravide Calvino quarant'anni fa, della società sommersa dalla “quantità di beni superflui e troppo presto soddisfatta”. Oggi, più viviamo più siamo inesperti nella vita. L'*inesperienza* si accumula innaturalmente come un tempo si cumulava, naturalmente, l'esperienza. (SCURATTI, 2006, p. 34-35)

traduz não na forma de experiências, mas in experiências que se acumulam. Uma vez que os textos com que se tem contato são cada vez mais próximos da ideia retomada de Calvino de “quantidade de bens supérfluos que se satisfaz rápido demais”, tal velocidade de satisfação gera sempre experimentações precoces, ou in experiências.

De acordo com Benjamin (2015, p. 151), a narração se caracteriza como o resultado das experiências acumuladas pelo sujeito que as compartilha a partir de seus conhecimentos e de suas compreensões sensíveis. Se não existem mais mecanismos responsáveis por permitir a criação gradual de tais formas de experiências e ainda assim se criam narrativas, a força motora desses novos textos é justamente a ausência de formas claras e definidas. No capítulo seguinte, em que teceremos comentários a respeito das maneiras como Baricco e Abreu trabalham com um possível reavivamento do narrar a partir das condições que suas realidades lhes permitem, será possível perceber de forma clara como efetivam sua criação literária a partir de experiências rasas.

Scuratti (2006, p. 57) destaca a participação das grandes mídias no desenvolvimento do cenário da in experiência, visto que têm um papel vital no processo de compartilhamento da informação rápida e com data de validade breve. Enquanto a experiência benjaminiana se constitui a partir de vivências lentas, as in experiências, como o estudioso italiano as descreve, atuam como o fruto de vivências sensíveis rápidas e superficiais. Scuratti descreve a superficialidade característica da pobreza das experiências como um “presente eterno”, ou seja, as informações e as imagens são tão breves que não vão além do momento em que são produzidas:

Um mundo que surge depois do fim do mundo e que não conhece o *sentido do fim*, que ignora, portanto, a peculiar possibilidade de produzir significado por parte do romance, a sensatez própria do universo romanesco, no qual é somente o olhar retrospectivo, atirado para trás da última página sobre toda a história precedente que lhe confere seu misericordioso significado. Nesse mundo tudo flui, mas não no fluxo do advir. O fluxo como tecnologia e forma cultural do mundo televisivo não é o rio de Heráclito em que não se podia nunca submergir duas vezes. É o rio do eterno presente, em que se está constantemente submerso, sem que nunca se molhe, entretanto. (SCURATTI, 2006, p. 58)⁹

⁹ Un mondo che viene dopo la fine del mondo e che non conosce il senso della fine, che ignora dunque la peculiare possibilità di produrre significato da parte del romanzo, la sensatezza propria dell'universo romanesco, nel quale è soltanto lo sguardo retrospettivo, gettato all'indietro dell'ultima pagina su tutta la storia precedente a conferirle il suo misericordioso significato. In questo mondo tutto fluisce ma non nel flusso del divenire. Il flusso come tecnologia e forma culturale del mondo televisivo non è il fiume di Eraclito in cui non ci si poteva mai immergere due volte. È il fiume dell'eterno presente, in cui si è costantemente immersi ma non ci si bagna mai. (SCURATTI, 2006, p. 58)

Mesmo que os contatos com os textos sejam muitos e aconteçam com frequência, sua brevidade torna praticamente impossível, na perspectiva levantada pelo estudioso, uma verdadeira assimilação dos conteúdos apresentados. As narrativas, como descritas pelo pensador alemão (BENJAMIN, 2015, p. 22), carregam consigo um complexo conjunto de saberes que misturam o passado daquele que narra seu presente; várias de suas constituições como ser humano fazem parte da narração. Ao contrário, no texto rápido das mídias, a profundidade de caráter mais subjetivo deixa de existir, de modo que há somente uma mensagem que não vai além da superfície que serve unicamente ao momento em que o leitor tem contato com o texto.

Ainda assim, aquilo que assume um papel de bem de consumo é, na realidade, uma das necessidades básicas do ser humano. Em momento algum de sua história, mesmo nas passagens mais sombrias do desenvolvimento humano, privamo-nos completamente de histórias e narrativas. As narrativas acompanham a humanidade desde que se tem alguma forma de registro, como indicado por pinturas rudimentares em cavernas. Num contexto mais próximo à contemporaneidade, um dos produtos mais consumidos e requisitados do mercado são histórias: o cinema nunca foi tão ativo e nunca se venderam tantos livros, retomando a linha de pensamento de Perrone-Moisés (2016). É necessário que tenhamos uma quantidade diária de ficção. Esta ideia é defendida também pelo crítico literário Antônio Candido em seu ensaio *A literatura e a formação do homem*:

Portanto, por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que sob forma de palpite na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota. E assim se justifica o interesse pela função dessas formas de sistematizar a fantasia, de que a literatura é uma das modalidades mais ricas. (CANDIDO, 1972, p. 81)

Segundo o pensador brasileiro, portanto, ainda que em condições adversas, a ficção faz parte do rol de necessidades diárias básicas do ser humano, o que justifica as formas de falseamento destas necessidades ao longo do período de profundas transformações midiáticas. O mesmo autor, no ensaio intitulado *O direito à literatura*, afirma que a literatura, e em geral todos os modos de produção artística, são de fato uma necessidade humana: “Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a função da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 1988, p. 191).

Por estes motivos, o homem não poderia ser alienado da literatura, da arte, de narrativas, e por isso continua a buscá-las, mesmo se na forma de produtos comercializáveis. Dessa forma, aquilo que faria parte da natureza do ser humano é produzido de forma artificial. Também o diz Baudrillard na obra *Simulacros e simulações*, quando descreve os mecanismos de falseamento pelos quais a obra de arte passa ao longo dos séculos XIX e XX. Assim como outras necessidades humanas, a arte e a literatura são simuladas artificialmente, reproduzidas e vendidas, e isto se torna um paradigma constante da sociedade de consumo:

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1981, p. 13)

O teórico, portanto, defende a criação artística do período como uma constante criação de simulacros, ou seja, de imagens falseadas que remetem a uma realidade que já não existe. Segundo ele, a necessidade de que se crie simulações parte do esvaziamento completo das experiências originais, de modo que um sentimento utópico, que, na nossa visão, pode ser lido como a necessidade de contato com narrativas, aproximando-nos novamente das ideias de Candido, funcione como motor que impulsiona a constante criação de novos simulacros.

O crítico brasileiro cria uma relação entre a artificialização das necessidades humanas, sobre a qual fala Baudrillard, e o isolamento do sujeito, sobretudo daquele que vive no cenário urbano, onde tudo, segundo o autor, trata-se de uma forma de simulação. Ainda que relações legítimas, isto é, aquelas criadas lentamente entre sujeito observador e objeto artístico, utilizando o termo empregado por Benjamin, não existam mais, continua-se a procurar essas novas formas de experiência que fariam parte de nossa constituição humana, ainda que de forma simulada, como é possível observar nesse trecho em que descreve essas relações no estado da Califórnia:

Mas do mesmo tipo são todos os instintos de reciclagem sexual, psíquica, somática, que pululam na Califórnia. As pessoas já não

se olham, mas existem institutos para isso. Já não se tocam, mas existe a contactoterapia. Já não andam, mas fazem jogging, etc. Por toda a parte se reciclam as faculdades perdidas, ou o corpo perdido, ou a sociabilidade perdida, ou o gosto perdido pela comida. Reinventa-se a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: natural food, health food, yoga. (BAUDRILLARD, 1981, p. 22)

A busca por experimentações e vivências, ou seja, o modo como percebe sua realidade, acaba por constituir uma procura cada vez mais estranha ao homem. Baudrillard, para ilustrar tal linha de pensamento, cita a criação de recursos que simulem a escassez de recursos que já foi parte da experiência humana, o que inclui dietas e exercícios físicos que, por si só, não demonstram ter serventia imediata para nossa sobrevivência, atuando como resquícios de comportamentos que se perderam devido às comodidades oferecidas pela modernização de nosso estilo de vida.

A impossibilidade de percepção clara do mundo se torna ainda mais profunda na segunda metade do século XX, contexto em que se retoma a acentuação da barbárie que estamos discutindo. Inicia-se um processo de retroalimentação: quanto mais a humanidade se afasta de sua natureza para consumir experiências produzidas artificialmente, mais o mundo industrializado e digitalizado aumentaria o nível de produção e reprodução desse tipo de experimentação.

O novo modo de produzir arte, característico dos tempos das rápidas transformações, mostra-se, por sua vez, responsável por novos padrões criativos e estéticos, uma vez que as formas constitutivas dos objetos artísticos mudam cada vez mais rapidamente. Aos escritores, neste contexto, é imputada a necessidade de também adotar um ritmo de produção veloz. As produções literárias e cinematográficas, responsáveis por satisfazer a necessidade que temos de histórias e narrações, são limitadas por prazos de validade, por exigências mercadológicas e editoriais, e também por aquilo que os leitores esperam de obras produzidas nesses moldes: algo rápido com que não se perca demasiado tempo no tipo de “leitura consumo”, já que eles também têm responsabilidades e papéis a serem desempenhados no mundo do consumo. Também Baudrillard, em seu texto a respeito do simulacro, diz:

As pessoas têm vontade de tomar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo. Ver, decifrar, aprender não as afecta. O único afecto maciço é o da manipulação. Os organizadores (e os artistas e os intelectuais) estão assustados com essa veleidade incontrolável, pois nunca esperam senão a aprendizagem das

massas ao espectáculo da cultura. Nunca esperam esse fascínio activo, destruidor, resposta brutal e original ao dom de uma cultura incompreensível, atracção que tem todas as características de um arrombamento e violação de um santuário. (BAUDRILLARD, 1981, p. 92)

O que o autor descreve no trecho em questão é bastante próximo do comportamento bárbaro descrito por Alessandro Baricco em seu ensaio sobre as transformações sociais: o que realmente importa, levando em conta o cenário do espectáculo, é manter-se sobre a superfície, sem perder tempo, ou deter-se demoradamente em reflexões longas. O teórico francês menciona o sentimento de intimidação sentido pelos produtores de arte neste contexto em que sua criação é ditada mais por exigências externas do que por suas aspirações artísticas interiores. Chega até mesmo a comparar este ritmo de produção ao “arrombamento de um santuário”, aproximando ainda mais a noção de produção veloz à ideia de barbárie. Para efeitos de comparação, trazemos mais um trecho do ensaio a respeito das mutações na sociedade de Baricco, no qual fala sobre a espetacularidade da arte:

Seria possível afirmar que o pesadelo do bárbaro é ser envolvido pelos pontos pelos quais transita, ou desacelerado pela tentação de uma análise, ou mesmo parado por um inoportuno desvio em direção à profundidade. Por isso tende a criar situações de passagem que em vez de segurá-lo, empurram-no. Procura a crista da onda para poder surfar à vontade. Onde a encontra? Onde existe aquilo que chamamos de espetacularidade. A espetacularidade é um misto de fluidez, de velocidade, de síntese, de técnica que gera uma aceleração. (BARICCO, 2008, p. 61)¹⁰

Já que a quantidade de informações e de produções artísticas, dentre as quais se pode mencionar música e cinema, além um conjunto de outras possíveis manifestações de cunho artístico relativas ao carácter mercantil que a arte pode assumir, é bastante ampla, é necessário que haja modos de atrair a atenção do observador, ou mesmo poder-se-ia falar de clientes, de consumidores. Com a grande quantidade de obras que são oferecidas pelo mercado, para que se tenha algum tipo de notoriedade, os trabalhos devem estar submetidos a graus de espetacularização.

¹⁰ Si potrebbe affermare che l'incubo del barbaro è rimanere invischiato dai punti in cui transita, o rallentato dalla tentazione di un'analisi, o addirittura fermato da un'inopinata deviazione verso la profondità. Per questo tende a cercare stazioni di passaggio che invece di trattenerlo, lo espellono. Cerca la cresta dell'onda, per poter surfare da dio. Dove la trova? Dove c'è quello che noi chiamiamo spettacolarità. La spettacolarità è un misto di fluidità, di velocità, di sintesi, di tecnica che genera un'accelerazione. (BARICCO, 2008, p. 61)

O espetáculo carrega imagens fortes em todos os tipos de medida em que seja empregado. As imagens do espetáculo não exigem grande nível de atenção ou de reflexão por parte daqueles que as observam: são informações rápidas e que têm impacto imediato no leitor (o leitor é aqui entendido como aquele que se interessa por, mesmo que rapidamente, olhar e dar um mínimo de atenção a alguma obra construída como representação artística, especialmente as reproduzidas tecnicamente, partindo da concepção benjaminiana apresentada no livro sobre a reprodutibilidade técnica). Esse modelo de produção textual é ideal para os tempos velozes do capitalismo e do mercantilismo exacerbado, visto que os produtores de literatura precisam escrever e produzir suas obras de forma rápida para que satisfaçam as expectativas do leitor, e principalmente, do mercado, que privilegia sempre mais trabalhos produzidos nessa perspectiva.

Nesta primeira parte de nosso segundo capítulo, elencamos uma série de fatores que nos permitem uma aproximação conceitual com o que vinha sendo discutido no capítulo anterior: a partir dos novos moldes sociais, temos também novos moldes de produção e de consumo de arte. A necessidade que se tinha antigamente de contato com histórias e narrativas se mantém ao longo de nossa história, mesmo durante o período conturbado compreendido por nosso estudo. Por este motivo, são geradas uma série de particularidades quanto aos moldes da concepção do produto artístico neste momento da história. O ponto de partida passa a ser a inexperience, ou seja, uma condição que parte da esfera social e que atinge a esfera cognitiva de cada leitor. Tem-se, a partir de então, a necessidade de simular as experiências das quais necessitamos, mas que se tornaram artificiais e rasas. Gera-se, então, o cenário ideal para a construção do texto espetacularizado, aquele que tem como função criar rupturas bruscas no processo de leitura com o objetivo de deter a atenção de seu leitor pelo maior tempo possível. Tendo tais parâmetros fixados em nosso horizonte de pesquisa, podemos descrever de forma mais detalhada o texto e a sociedade do espetáculo ao longo do fechamento do último século.

3.2 - A produção da arte espetacularizada como mercadoria

De acordo com aquilo que foi proposto como princípio a ser discutido a respeito da obra de arte e o mundo em que se torna cada vez mais uma mercadoria, falar da

sociedade que produz e consome tais textos pode abrir algumas portas para compreender os mecanismos do pós-moderno. O mercado e o mundo de produção artística forçam o processo de criação dos mais variados modos de construção da arte a seguirem um caráter espetacularizante. A vida urbana, característica dos tempos da modernidade, principalmente no contexto da metrópole, caracteriza-se pela monotonia. O ritmo de trabalho no mundo do que se compreende por “capitalismo tardio”, corresponde às formas de consumo e produção intensas da segunda metade do século XX, submete o trabalhador, na maioria dos casos, a um ritmo bastante intenso de produtividade e consumo. Veremos, ao longo desta passagem do texto, alguns esclarecimentos a respeito da terminologia empregada nos estudos do pós-moderno, o que nos levará a algumas conclusões.

Trabalha-se, nas cidades, durante grande parte do dia, e em seguida o mesmo trabalhador retorna para casa e ocorre uma troca de papéis: o produtor se torna consumidor. Consome os meios de propaganda, como televisão, rádio, e de forma mais intensa no final do século, internet. Compra produtos divulgados pelas mídias e assume posturas também provenientes das plataformas em questão. O mundo da pós-modernidade, isto é, do aprofundamento dos conflitos modernos, em que a artificialização da vida que havia nos séculos anteriores apresenta-se de forma mais consistente, tem como uma de suas principais características o constante desejo do “ter”. As vivências antigas sobre as quais fizemos comentários anteriormente são reconstruídas de maneira artificial. Se pensarmos na figura do narrador benjaminiano, o homem não demonstra um papel ativo no processo narrativo, de modo que é forçado a adquirir suas doses diárias de narração, consumi-las como produtos comercializáveis. A esse respeito, diz Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo*:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda e realização humana, a uma evidente degradação do *ser* em *ter*. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do *ter* e do *parecer*, de forma que todo o “ter” efetivo perde seu prestígio imediato e sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente naquilo que ela *não* é, lhe é permitido aparecer. (DEBORD, 1997, p. 19)

Em nossa perspectiva, o trecho do autor francês traduz de forma eficiente o cenário que estamos construindo: menciona “a degradação do *ser* em *ter*”, que posteriormente se torna “*parecer*”. A interioridade, segundo o pensador, passa a um

esfera externa, baseando-se sobretudo em aparências. A experiência que é propiciada por essas formas de experimentação artística (estas, por sua vez, adquiridas como produtos) não possuem, naturalmente, o mesmo nível de profundidade que aquelas construídas de modo lento e gradual, uma vez que o tempo dedicado à experimentação de cada uma delas é diferente, e aquilo que se constrói de forma mais rápida, a forma superficial de construção de saber, exige dos leitores níveis menos complexos de dedicação e de atenção.

O modo de construção das formas de experiências concebidas por Benjamin como legítimas demonstra ser o oposto das que são proporcionadas pela espetacularidade. O espetáculo e seu consumo são, por sua vez, responsáveis pela criação do grande fluxo de informações e de imagens consideradas nem nosso trabalho como uma das principais características do período de perda progressiva da forma natural de algumas das necessidades e outros instintos humanos, que deverão ser substituídos por formas simuladas.

De alimentos e outras necessidades vitais, até à necessidade diária de histórias e ficção, como mencionado no capítulo anterior, muito do que se vê se torna um misto desfocado de conteúdos comerciais. Uma grande quantidade de objetos que constituem o mundo urbano, esse universo em que a produtividade é imprescindível para a manutenção do bom funcionamento do sistema lucrativo que se impõe, passa a constituir uma espécie de massa indiferenciável de imagens. Ao assistir televisão, um sujeito poderá ver, no intervalo de alguns minutos, informações que dizem respeito a uma guerra no Oriente Médio, o resultado de equipes de futebol, novos produtos de beleza, ou anúncios de um novo filme. São objetos de naturezas frequentemente diferentes entre si, mas que acabam sendo achatados de maneira uniforme pelos meios de propaganda.

Ao encontro de tais ideias, vai o artigo de Regina Faria de Queiroz, no qual discute a respeito das publicações de *best-sellers*, especificamente no âmbito italiano. Traremos a discussão levantada pela estudiosa em nosso estudo destacando aspectos globais de tal forma de produção literária, não nos restringindo à discussão sobre o mercado italiano. A autora declara que:

Esse modelo sofreu influências sociais e históricas na sua época. Apesar de apresentar um molde comum de narrativa, é altamente vulnerável aos fatores de mercado. A produção literária com fins de entretenimento é condicionada à demanda do público consumidor, de forma que as editoras e as mídias trabalham em conjunto para descobrir e satisfazer os desejos dos seus

consumidores. A mídia é, portanto, o elemento responsável pela atualização e comercialização dos *best-sellers*. (QUEIROZ, 2018, p. 101)

A demanda que se cria, segundo a pesquisadora cujas ideias dialogam com os conceitos de Guy Debord, pela própria maneira como a produção literária como forma e entretenimento dialoga com a difusão de informações pela mídia. Esta relação não pode deixar de ser notada na construção dos dois romances por nós abordados, uma vez que eles também foram escritos por autores midiaticamente conhecidos, que têm uma extensa bibliografia amplamente divulgada em seus respectivos países.

A própria comercialização literária trazida à tona por Queiroz acaba se fazendo a nível narrativo nos romances. No romance brasileiro, o protagonista enfrenta constantemente a cidade que o cerca e se sente sufocado pela televisão, rádio, propagandas, *outdoors*:

Por um segundo louco, uma das mãos no queixo de Patrícia, outra no dorso de Vita, em alta velocidade, pensei assim – Dulce, ela sabe onde anda Dulce Veiga, e me contaria tudo, eu avisaria Rafic, Castilhos, todo mundo, faríamos uma grande matéria de primeira página, eu levaria Dulce a todos os programas de tevê tipo "esta é a sua vida", Rafic ganharia rios de dinheiro, potes de prestígio, se elegeria deputado, senador, qualquer coisa, talvez me conseguisse um cargo qualquer no exterior, talvez em Tirana, na Albânia, onde durante o inverno, no frio dos Bálcãs, eu voltaria enfim a escrever poemas, bons poemas desta vez, talvez epopéias, como um rapsodo, e talvez um dia recebesse uma carta de Pedro, marcando encontro em Ibiza, Alexandria ou Volterra, e. (ABREU, 2012 p. 163)

No trecho em questão, constrói-se uma tensão narrativa com base no imaginário do narrador a respeito do possível destino de sua jornada: ao concluí-la, encontrando Dulce Veiga, a procura poderia se esvaziar de sentido. A reaparição da cantora poderia figurar, neste cenário imaginário, como mais um evento que alimenta a constante exposição midiática. Conclui o trecho fazendo referência a uma série de clichês de comum divulgação em textos midiáticos. Estes clichês criam uma tensão entre a forma como o personagem se identifica com a procura pela cantora e um possível desfecho insignificante para sua aventura.

No romance italiano, para aludir à questão midiática e sua influência no mercado artístico, aquilo que acaba sendo um dos temas centrais da obra, o autor vale-se da locomotiva como grande alegoria. A narração se vale de imagens figurativas que

aproximam o sentimento de impotência do leitor frente aos estímulos midiáticos do que um viajante pode experimentar a bordo do trem, numa velocidade que, até então, no âmbito do romance, não existia:

É realmente um voo, e é impossível subtrair-se À ideia de que o mínimo incidente poderia causar a morte instantânea de todos”, assim pensavam. E certamente devia, inconscientemente, estabelecer um nexo preciso entre aquele pressentimento de morte e a imagem distorcida que, da janelinha e ao preço do risco da vida, o mundo oferecia de si. Como os moribundos, que revivem em poucos instantes toda uma vida, que desfila veloz entre seus olhos. Para aqueles, desfilavam os campos, pessoas, casas, rios, animais...

É preciso que se imagine, o medo de um lado e aquele bombardeio de imagens do outro, ou melhor, um, o medo, dentro do outro, o bombardeio, como ondas concêntricas de um único sufoco, angustiante, claro, mas também... [...]. (BARICCO, 1999, p. 56)¹¹

O sentimento que permeia o trecho em questão é o medo causado por aquilo que se vê. O narrador traz à tona um observador impotente frente às incontáveis imagens que passam pela janela do trem. Nesta medida, este sentimento de desamparo poderia ser relacionado à “vulnerabilidade” da qual fala Queiroz em seu artigo sobre os *best-sellers*. Aquilo que se vê pela janela, analogamente ao que se observa no narrar da obra brasileiro, tem seu sentido esvaziado.

As duas obras, nesta perspectiva, trazem a questão não apenas do *best-seller*, mas do cenário de produção cultural em tempos altamente mediatizados, como ponto central de discussão e reflexão. A mídia cria uma relação de consumo entre a leitura e a obra, alterando os moldes de produção artística e literária do período.

Esta guinada que observamos com base nas exemplificações dos romances ocorre porque, como discutimos anteriormente, esta é a forma adequada para que se possa vender e manter o quadro de consumo sempre vivo. Altos níveis de diferenciação entre objetos e aprofundamentos de cada um deles são fatores que agem diretamente contra a gama de interesses da lógica do funcionamento do que se compreende por sociedade da barbárie. No ensaio de Byers, em que o teórico defende a existência de um período pós-

¹¹ É davvero un volo, ed è impossibile sottrarsi all'idea che il minimo incidente potrebbe causare la morte istantanea di tutti", così la pensavano. E certo dovette formarsi inconsapevolmente nell'animo un nesso preciso tra quel presentimento di morte e l'immagine distorta che, dal finestrino e a prezzo del rischio della vita, il mondo tutto offriva di sé. Come ai morti, a cui passa negli occhi in pochi istanti tutta una vita, sfilando via veloce. A quelli sfilavano via prati, persone, case, fiumi, animali... Bisogna immaginarselo, la paura da una parte e quel bombardamento di immagini dall'altra, o meglio una, la paura, dentro l'altro, il bombardamento, come onde concentriche di un unico soffocamento, angoscioso, certo, ma anche... (BARICCO, 2007, p. 62)

moderno devido e à condição de consumismo exacerbado, o autor, ao descrever a indiferenciação do grande fluxo de informações produzidos pelos meios de comunicação, denunciaria a ausência de “disciplina intelectual”:

Em geral, as características da pós-modernidade que eu mencionei são amplamente conhecidas, e não vou utilizar muito tempo expandindo-as. Mas questão de história e memória parece especialmente importante para a cultura pós-moderna dos Estados Unidos como um todo devido ao seu cenário político e, nem sempre da mesma forma, devido às artes. Para resumir, a história foi substituída pelo History Chanel, assim como a realidade foi substituída pela Reality TV. Como Adrienne Rich (1993, p. 42) uma vez postulou: “Na América temos apenas o tempo presente”. A história não é vista como uma área de conhecimento útil ou importante, ou algo de onde podemos tirar algum aprendizado. Sem dúvidas, o ceticismo geral em relação às metanarrativas (e quanto a confiabilidade de fontes) é uma das razões para esse cenário. Outra razão, particularmente racial e ligada a minorias étnicas, mulheres, público LGBTQ e aos mais pobres, é o fato de que por muito tempo as versões oficiais da história dos Estados Unidos e eram, na melhor das hipóteses, irrelevantes para suas vidas pessoais, famílias, e grupos históricos, e na pior das hipóteses eram simplesmente falsas. Mas o consumismo, com sua constante ênfase em novas modas e desejos, é a maior força anti-histórica. A história é apenas uma commodity comercializável como entretenimento ou nostalgia – como espetáculo ou hobby. Conhecimento histórico substancial e pensamento, por outro lado, requerem disciplina intelectual, o que requer uma gratificação tardia. Além disso, como sugere a tese de Benjamin a respeito do “anjo da história”, tal conhecimento não é necessariamente gratificante mesmo quando atingido. (BYERS, 2017, p. 17)¹²

Ao destacar o descrédito imputado à história devido à massificação de fenômenos históricos, Byers demonstra a forma como esse sistema de massificação demonstra ser capaz de criar um quadro de baixa complexidade intelectual. No contexto histórico que o estudioso categoricamente define como “pós-moderno”, enfatiza a substituição de conhecimentos por formas artificiais. Cita o *History Chanel* como alternativa ao estudo

¹² In general the characteristics of postmodernity that I have mentioned are widely known, and I will not spend a great deal of time expanding on them. But the question of history and memory seems an especially important one for the U.S postmodern culture at large, for its politics and, not always in quite the same ways, for the arts. To put it briefly history has been replaced by the History Chanel, just as reality has been replaced by Reality TV. As Adrienne Rich (1993, p. 42) once put it, “In America we have only the present tense”. History is not seen as an area of useful or important knowledge, or something from which we have anything much to learn. No doubt general skepticism toward metanarratives (and toward the reliability of sources) is one reason for this disposition. Another, particularly racial and ethnic minorities, for women, LGBTQ people, and the poor, is the fact that for so very long official versions of U.S history were at best irrelevant to their personal, family, and groups histories and at worst simply false. But consumerism, with its constant emphasis on new fashions and new desires, is the most anti-historical force. History is only a marketable commodity as entertainment or nostalgia – as spectacle or hobby. Substantial historical knowledge and thinking, on the other hand, require intellectual discipline, which requires delay of gratification. Moreover, as Benjamin’s thesis on “the angel of history” suggests, such knowledge is not necessarily gratifying even when attained. (BYERS, 2017, p. 17)

da história. Cita também o consumismo como grande motor do sistema pós-moderno, aquilo que vai ao encontro daquilo que levantamos até o momento.

Encontrar algo com que se identificar num mundo em que constantemente os objetos são uma forma de simulacro, como este do exemplo de Byard, torna-se uma tarefa complexa. O volume de propagandas e de imagens difundidas é tão grande que o indivíduo, compreendido como o leitor que tem contato tais objetos, dificilmente se mostra capaz de estabelecer um nível de afinidade e de compreensão com os objetos. Isso ocorre uma vez que, em meio a tantos estímulos sensíveis, reconhecer algo que lhe traga um sentimento de reconhecimento exige níveis de atenção que vão de encontro ao funcionamento desse sistema bárbaro e espetacularizado.

Retomando mais uma vez Benjamin (2015, p. 15), o indivíduo conta histórias, compartilha conhecimentos e escuta o outro como forma de construir seu reconhecimento com outros indivíduos, mantendo uma vida em comunidade em que cada um é capaz de se reconhecer na figura do outro, tendo em vista que existem valores compartilhados pelos indivíduos. O homem que vive em tais condições, como no exemplo citado por Benjamin, que tem tempo para ouvir o que lhe é dito, como no caso do ambiente do trabalho artesanal, diferentemente daquilo que ocorre nos vasos de trabalho automatizado das metrópoles, tem um ritmo de vida a partir do qual poderia acumular experiências e modos de experimentação artística de forma gradual. No paradigma da produtividade exacerbada, o tempo para tal construção lenta não é facilmente encontrável em meio aos moldes sociais vigentes, e isto pode criar um cenário no qual a identificação entre sujeitos se danifica, ou se torna mais superficial.

O sujeito que tem como principal atividade concentrar-se em suas próprias funções específicas em seu trabalho, sobretudo quando levado em consideração o quadro urbano e social característico do período sobre o qual recai esse trabalho, isto é, os anos próximos à passagem do último século, transporta-se de uma parte a outra da cidade em meio ao caos urbano, e é bombardeado tanto em casa quanto nas ruas por meios de propaganda, não usufrui das mesmas condições de nutrir um estilo de vida em comunidade. Seu estilo de vida e a velocidade empregada para cada uma de suas tarefas diárias fazem com que esteja cada vez mais isolado. Na obra de Debord, o autor constata:

O sistema econômico fundado no isolamento é uma *produção circular do isolamento*. O isolamento fundamenta a técnica, e, em retorno, o processo técnico isola. Do automóvel a televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também

as suas armas para o reforço constante das condições do isolamento das “multidões solitárias”. O espetáculo encontra cada vez mais concretamente os seus próprios pressupostos. (DEBORD, 1997, p. 25)

Dessa forma, seguindo o que diz o crítico francês, a espetacularização social pode ser responsável pelo alto grau de individualização e pelo sentimento de solidão do mundo urbano. O espetáculo age como um dos grandes responsáveis pela consolidação das formas de trabalho, consumo e produção, fazendo com que a vida cotidiana se torne uma massa desforme no interior da qual há grande dificuldade para que se identifique claramente o que acontece ao redor do indivíduo, visto que todas essas formas são uma consequência do cenário de difícil compreensão causadas pelo ritmo acelerado. Também Lukács, no início do século passado, falava do isolamento do sujeito que vive no mundo da modernidade, contexto em que o ensaísta escrevia:

E com razão, pois a perfeição e a completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria todo um demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. A onipotência da ética, que põe cada alma como única e incomparável, permanece alheia e afastada desse mundo. (LUKACS, 2000, p. 67)

No presente capítulo, estamos tecendo uma rede de relações entre as linhas de pensamento de uma série de críticos e estudiosos a respeito do sistema que Lukács diz estar “isolado em si mesmo”. Tal isolamento diz respeito ao sujeito que está inserido nesta realidade e à própria lógica de funcionamento desta rede que se verifica na ordem social. Estamos tratando este período como o “pós-moderno”. Em nossa perspectiva, temos em mãos um contexto histórico e social que acumula todas as características que levantamos no capítulo anterior sobre o processo de barbarização da arte e da vivência social. Estas características, entretanto, mostram-se acentuadas de forma que acreditamos que o prefixo “pós” seja adequado para indicar um quadro de superação. Citaremos ainda uma série de pensadores e teóricos que debatem o tema e que corroboram a perspectiva por nós adotada.

Acreditamos, ainda, que a experimentação dos dois romances com os quais trabalhamos seja grandemente enriquecida se tomarmos em conta um pano de fundo que carrega as características da pós-modernidade. Este movimento estético seria, em última

análise, o elemento que interfere no processo narrativo de ambas as obras. O cenário de inexperience, retomando o termo cunhado por Scuratti (2011), mostra-se um fruto dos conflitos gerados pelo movimento pós-moderno.

Como forma de exemplificar este sentimento causado pela pós-modernidade na maneira como os narradores percebem e compartilham suas histórias, tomemos inicialmente *Onde andar*á Dulce Veiga?. O trecho a seguir traz consigo, de forma concisa, uma série de elementos que nos permitem ver a forma como a voz do narrador é permeada por alguns dos conceitos que enxergamos como pertencentes ao movimento estético em questão:

Não havia ônibus nas ruas alagadas, os táxis passavam cheios, jogando água barrenta nas pessoas amontoadas, à espera de condução. Resolvi andar até em casa, mas antes entrei num bar, pedi um conhaque. O rádio falava do temporal, favelas desabadas, carros levados pela enxurrada, congestionamento, um edifício evacuado, não seria impossível que fosse o meu. (ABREU, 2012, p. 45-46)

O trecho em questão diz respeito a um dos momentos em que o protagonista transita pela São Paulo ficcional procurando pela cantora desaparecida. O primeiro elemento que chama a atenção é a condição precária do ambiente em que narra. Como veremos mais de uma vez ao longo de nossa análise, a sujeira na cidade é um elemento frequentemente retomado por Abreu. A temática da cidade imunda reforça a relação conflituosa que existe entre o sentimento de seus narradores e a perspectiva adversa proporcionada por essa metrópole cujas mecânicas de funcionamento são calcadas pelo consumo exacerbado. Em seguida, temos o ato de ir até um bar para uma bebida sozinho do protagonista, reforçando o sentimento do qual fala Lukács do isolamento absoluto.

O desfecho do trecho diz respeito à questão da espetacularidade, assunto que discutimos mais ativamente no presente capítulo. Enquanto consome sua bebida, o personagem reage de forma indiferente à série de notícias que vêm do rádio no bar. O espetáculo, como estudamos até o momento com base nos textos de Baricco (2008), aqui levado em conta com sua obra ensaística, Debord (2007) e Perrone-Moisés (2016) mostra ser um processo massificante de fatos, que gera uma massa uniforme de imagens. A indiferença como reage o narrador é flagrante deste sentimento: admite que o próprio prédio em que vive pode fazer parte dos que desabaram.

Temos, desta forma, uma série de elementos observáveis neste trecho do romance brasileiro em que é possível observar a maneira como o cenário da pós-modernidade incide na maneira como o romance é narrado. De forma análoga, também traremos à luz a maneira sintomática como a mesma questão é abordada em CR, levando desta vez o perfil de autor romanesco de Baricco. No trecho a seguir, a alusão ao espetáculo se dá de forma direta, visto que a palavra é usada de forma explícita:

[...] mais cedo ou mais tarde a história os faria viajar nela, numa corrida louca por aquela estrada de ferro, tornados eles mesmos, eles sim, falcões em vôo picado e troncos e bombas lançadas ao vento. E é impossível, impossível mesmo que não tenham pensado todos, todos sim, com febril assustada curiosidade geral – o que será o mundo visto lá de cima? E logo depois: será aquele um novo modo de viver, ou um modo mais preciso e espetacular de morrer? (BARICCO, 1999, p. 55)¹³

A corrida e a viagem que são mencionadas no trecho são, na realidade, por meio do uso de uma figura alegórica, relativas à locomotiva construída por Dan Rail no início do romance. Aqui também alguns elementos que nos permitem aproximar a narrativa do romance a elementos pós-modernos. O primeiro deles é a “assustada curiosidade” mencionada pelo narrador. O sentimento de assombro frente ao fluxo de imagens também é característico do período, como pudemos ver ao longo de todo o capítulo anterior em que descrevemos o estado de barbárie da sociedade que produz arte no fim do século XX. O assombro trazido à tona no trecho diz respeito à maneira como o mundo passa a ser visto de dentro do trem. Trata-se, no contexto do romance, de uma nova maneira de perceber o mundo: uma maneira desfocada e caótica. Aproxima-se, assim, da noção de espetáculo que também é abordada pelo narrador. Menciona uma “nova forma de viver”, ou uma “forma espetacular de morrer”. Aproxima, assim, a vida e a morte à espetacularização por meio da abordagem alegórica empregada no trecho.

Há muitos registros de trechos e expressões que aludem a pós-modernidade nos dois romances. Ao longo das próximas páginas nos aprofundaremos ainda mais na discussão teórica que se deu ao longo do século XX a respeito do tema, para a seguir tornamos a aproximá-lo da estrutura dos textos literários. No entanto, desde já pudemos notar a forma marcada como as questões relativas ao aprofundamento das problemáticas

¹³ [...] allora prima o poi la storia li avrebbe fatti salire là sopra, in folle corsa su quella strada ferrata, improvvisamente divenuti, loro stessi, proprio loro, falchi in picchiata e tronchi e bombe sputate nel vento. Ed è impossibile, proprio impossibile, che non abbiano pensato, tutti, proprio tutti, con generale febbrile impaurita curiosità - cosa sarà il mondo, visto da lassù? E subito dopo: sarà quello un nuovo modo di vivere, o un modo più esatto e spettacolare di morire? (BARICCO, 2007, p. 61)

da modernidade se apresenta. Retomando mais uma vez nossa hipótese inicial, a de que as problemáticas apresentadas na passagem do século influenciam o narrar dos dois romances estudados, podemos notar traços que nos levam a uma confirmação prévia. Temos uma maneira de produzir arte e literatura que parece ser fortemente influenciada e até mesmo moldada pelos conflitos experimentados pelo leitor no mundo pós-moderno.

Essa nova forma de produção artística e literária se torna um fenômeno de caráter imperativo na lógica de funcionamento da sociedade do espetáculo. O indivíduo isolado na metrópole, que gasta seu tempo trabalhando e produzindo para o mercado do qual faz parte, e que também em seu tempo livre mantém essa engrenagem girando, é um marco dos tempos de modernidade tardia, ou pós-modernidade, nomenclatura que adotaremos mais assiduamente para descrever tais fenômenos. Dadas as profundas transformações verificadas e que fazem parte do panorama que constitui o novo mundo, dificilmente se pode falar em mudanças nesse quadro ou em voltar atrás e reverter a lógica de produção artística que passa a se impor. O desejo do público leitor, dos consumidores e do mercado criou uma forma bastante obtusa de novas fórmulas e modelos a serem seguidos.

A soma de indivíduo isolado, mercado que exige obras que demandam baixo grau de atenção e pouco tempo de leitura, e divulgações velozes e exageradas de informações e imagens, ou seja, textos das mais diversas naturezas, criam um novo caminho a ser trilhado pela arte e pela produção intelectual. O simulacro das ideias, a falsificação dos instintos e dos sentimentos humanos e a ausência de verdades absolutas, como defende Lyotard (1998, p. 69) abrem espaço a uma possível nova forma estética para as obras futuras. As obras e o senso crítico, a partir do novo contexto de produção, demonstram não poder escapar da lógica do mercado, como diz Jameson, não se tratando, portanto, de uma questão de escolha. O texto artístico produzido obedece obrigatoriamente a essas novas formas:

Esse é, portanto, o espírito a partir do qual precisamos retornar para a questão mais importante do “mercado” a da crítica utópica do consumo e consumismo. Parece-me bastante importante que nos convençamos, como Michaels insiste incansavelmente aqui, que estamos dentro da cultura do mercado e que a dinâmica interna da cultura de consumo é uma máquina infernal da qual não se pode escapar a partir da formulação de pensamento (ou posições morais), uma propagação e replicação infinita de

“desejo” que se retroalimenta e que não tem exterior ou completude. (JAMESON, 1985, p. 206)¹⁴

O que o autor diz vai ao encontro do discurso de Lyotard a respeito do novo valor do saber. O ato de saber não teria mais importância por si mesmo nesse novo panorama; sua relevância passa a ser parte do sistema de consumo, em que o valor é medido comercialmente: “O saber é e será produzido para ser vendido, ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu “valor de uso”” (LYOTARD, 1998, p. 5).

De acordo com ambos os teóricos, Lyotard e Jameson, o modo de produzir característico dos novos padrões estéticos que envolvem o mundo da velocidade e da superficialidade crítica demonstra ser um modo que já superou as formas previstas pela modernidade e seus pensadores. Lyotard e Jameson também empregam a nomenclatura “pós-moderno” para essa nova concepção da realidade.

De todo modo, nem todos os autores e pensadores que discutem o modo como a sociedade se desenvolveu a partir da segunda metade do século passado chegam a uma conclusão única a respeito dessa nomenclatura. Podemos, então, falar de uma espécie de consenso a respeito do cenário de transformações vivenciado pelo mundo e observável nas produções culturais e intelectuais, uma vez que as mutações e transformações podem ser observadas praticamente em escala global. Ainda que diferentes críticos cheguem a diferentes conclusões a esse respeito, há uma concordância quanto ao fato de que as transformações pelas quais essa sociedade passa são mais exacerbadas que nunca. São estabelecidos, tendo essa concepção em vista, de caráter ainda nebuloso, padrões de pensamento e difusão de ideias, como destaca Baricco:

Ainda tenho alguns eventos. Aguentem. O imperialismo. Poderíamos falar de globalização, mas nesse caso me parece mais preciso “imperialismo”. O vinho hollywoodiano se impôs no mundo também pela razão óbvia que é de matriz americana. Pode pensar em todos os motivos refinados que quiser, mas no final das contas, se quer compreender como hoje no Yemen se bebe vinho hollywoodiano e até mesmo no Langhe¹⁵ o fazem, a

¹⁴ This is then the spirit in which we need to return to the more immediate matter of the “market” and the Utopian critique of consumption and consumerism. It seems to me very important to persuade ourselves, as Michaels tirelessly insists here, that we are inside the culture of the market and that the inner dynamic of the culture of consumption is an infernal machine from which one does not escape by the taking of thought (or moralizing positions), an infinite propagation and replication of “desire” that feeds on itself and has no outside and no fulfillment. (JAMESON, 1985, p. 206)

¹⁵ Espaço geográfico de colinas, na região italiana denominada Piemonte (ao norte da Itália).

resposta mais simples é: porque a cultura americana é a cultura do império. (BARICCO, 2008, p. 15)¹⁶

Baricco ressalta a eliminação de fronteiras e a dissolução de particularidades e de características próprias de países que adotam padrões culturais e de consumo dos Estados Unidos, isto é, aquilo que o ensaísta chama de “*fast food* cultural” (2008, p. 15); país de notória exacerbação da produtividade e do consumo velozes, tanto na indústria alimentícia quanto artística, sendo, dessa forma, uma espécie de capital, ou mesmo de cérebro de onde vem a difusão dos valores da barbárie. A substituição do “ser” pelo “ter”, aquilo que é uma das principais características desse período chamado pelos autores de “pós-moderno”, parte importante do processo que já descrevemos de isolamento do sujeito e de empobrecimento do pensamento crítico, torna-se um norte para todas as formas de produção cultural.

O quadro que vai se amalgamando até o momento é de uma produção artística profundamente impactada pela maneira como questões relativas à modernidade foram agravadas. E deste mecanismo o narrar como arte não escapa. Ao longo da próxima passagem de nosso estudo elucidaremos como se dá a transformação de maneira irreversível que nos permite com maior segurança chamar tais mudanças observáveis de pós-modernas. Para fazê-lo, traremos novos pensadores que defendem o uso da terminologia, assim como alguns que advogam por outros nomes. Esperamos, assim, demonstrar a partir do embate teórico um ponto consensual que se encaixe em nosso propósito investigativo.

3.3 - O aprofundamento dos conflitos modernos

Ainda que haja um consenso, ou ao menos algum nível de concordância em relação ao aprofundamento das transformações que passam a ser observadas no contexto social a nível global, há aqueles que têm concepções diferentes a respeito do movimento que defende a existência de uma pós-modernidade. Como expusemos, nosso objetivo nas páginas a seguir é tecer uma série de comentários com base em diferentes pensadores a

¹⁶ Ne ho ancora un paio, di eventi. Resistete. L'imperialismo. Si potrebbe parlare di globalizzazione, ma in questo caso mi sembra più preciso "imperialismo". Il vino hollywoodiano si è imposto nel mondo anche per la ragione ovvia che è di matrice americana. Puoi inventarti tutte le ragioni raffinate che vuoi, ma alla fine, se vuoi capire come mai oggi nello Yemen bevono vino hollywoodiano, e in Sudafrica producono vino hollywoodiano e perfino nelle Langhe lo fanno, la risposta più semplice è: perché la cultura americana è la cultura dell'impero. (BARICCO, 2008, p. 15)

respeito do assunto com o objetivo de criar uma visão panorâmica a respeito do tema. Valemo-nos de pensadores amplamente conhecidos nesta área de estudos, assim como alguns pensadores cujos alcances recaem sobretudo em seus países de origem, como no caso dos teóricos brasileiros e italianos. A decisão de trazer a voz de tais estudiosos junto a outros já consagrados mundialmente se deve ao fato de que acreditamos que a pós-modernidade, como fenômeno difuso e pouco uniforme que é, age de formas distintas em lugares distintos. Sendo assim, tendo em vista que os romances dos quais nossa análise parte pertencem aos dois países em questão, as perspectivas críticas e teóricas de autoria de expoentes da área nos dois territórios pode ampliar a visão que se tem das obras e da maneira como são construídas.

O pensador e filósofo de Milão, Mordacci (2017), crítico das teorias pós-modernas, propõe a ideia de um Neomoderismo, que seria um movimento intelectual que seguiria aquilo que foi aprofundado ou superado do período compreendido como modernidade. A principal crítica que estabelece quanto às ideias que concebem o período como pós-moderno é o caráter instável e incerto que a obra de arte assumiria no quadro pós-moderno, o que resultaria em um sujeito fraco, sem forças para agir a partir do contexto das profundas mutações. Este sujeito, não tendo forças para reagir ao excesso de estímulos, não poderia agir de modo efetivo para que possa mudar o mundo e como o experimenta. Sua proposta, então, seria de uma nova forma de modernidade que se construiria no final do século XX:

A minha tese é que, portanto, vemo-nos em uma *nova modernidade*, caracterizada pelo representar-se sobre uma escala não mais só europeia, mas sim global e num contexto potentemente acelerado, de conflitos políticos, desequilíbrios sociais, mutações culturais, pesquisas científicas e movimentos artísticos ao menos em partes análogos àquilo que foi o motivo da modernidade europeia. No complexo, trata-se certamente de um momento de passagem, portanto, de crise profunda. (MORDACCI, 2017)¹⁷

Dessa forma, o neomoderismo de Mordacci (2017) se posiciona de forma contrária à “arbitrariedade do eu”, aquilo que, segundo o crítico, é uma proposição constante nos estudos a respeito do tema. Constantemente, os teóricos, segundo

¹⁷ La mia tesi è che, dunque, che ci troviamo in una nuova modernità, caratterizzata dal ripresentarsi, su una scala non più solo europea bensì globale e in un contesto potentemente accelerato, di conflitti politici, squilibri sociali, mutamenti culturali, ricerche scientifiche e movimenti artistici almeno in parte analoghi a quelli che furono il movente della modernità europea. Nel complesso, si tratta certamente di un momento di passaggio, quindi di crisi profonda. (MORDACCI, 2017)

Mordacci, descrevem uma figura incapaz de reagir e de tomar o controle das próprias ações e ter algum tipo de consciência a respeito da própria realidade. Mas mesmo essa proposição crítica não nega que o mundo passa por um momento diverso daquele que o pensamento crítico da modernidade descreve, mesmo que se trate de uma forma mais aprofundada de manifestações de caráter moderno.

O crítico não nega, entretanto, o que ele mesmo reconhece como um momento de “crise profunda”, que carrega consigo “desequilíbrios sociais” e mutações profundas”, o que corrobora em certa medida os paradigmas críticos levantados até então em nosso estudo. Ainda que Mordacci se mostre avesso à tese da pós-modernidade, negando que os conflitos da modernidade tenham sido superados, o que permitiria o acréscimo do prefixo que caracteriza o movimento estético, alguns dos pontos que levanta confluem com a corrente teórica defensora do uso da nomenclatura por nós adotada.

Tomando uma postura que segue na direção contrária, o ensaísta italiano Raffaele Donnarumma, conhecido por suas teses a respeito da hipermodernidade, assunto a respeito do qual falaremos nas próximas linhas, descreve justamente a passagem entre os séculos XX e XXI como um período de profundas instabilidades e transformações não apenas sofridas pela obra de arte, mas também pelas relações humanas, o que representa o fim da pós-modernidade:

Os anos zero, caso por esses devamos compreender uma nova fase cultural e literária da contemporaneidade, começam na metade dos anos noventa: não com início do novo milênio, que é uma data simplista, e nem mesmo com o 11 de setembro de 2001, que na realidade se pressa a uma leitura pós-moderna, ou, ao contrário, sanciona mutações já iniciadas. A mesma ambiguidade já havia marcado a primeira Guerra do Golfo (1990-1991) e as guerras na ex-Iugoslávia (1991-1995): evento tão objetivamente graves foram aqueles que mais alimentaram o mito do cancelamento midiático da realidade e do fim da experiência. E ainda assim havia mutação; as contradições estavam rasgando o véu de uma ordem que somente por ilusão ou má-fé era necessária para admitir poucos ajustes. (DONNARUMMA, 2011, p. 15)¹⁸

¹⁸ Gli anni Zero, se per essi dobbiamo intendere una nuova fase culturale e letteraria della contemporaneità, cominciano a metà degli anni Novanta: non con l'inizio del nuovo millennio, che è una data di comodo, e neppure con l'11 settembre 2001, che infatti si presta a una lettura postmoderna o, al contrario, sancisce mutamenti già avviati. La stessa ambiguità aveva segnato già la prima guerra del Golfo (1990-1991) e le guerre nell'ex- Jugoslavia (1991-1995): eventi così obbiettivamente gravi sono stati anche quelli che hanno più alimentato il mito della cancellazione mediatica della realtà e della fine dell'esperienza. Eppure, il mutamento c'era; le contraddizioni stavano strappando il velo di un ordine che solo per illusione o malafede si voleva ammettesse pochi assessorati. (DONNARUMMA, 2011, p. 15)

De acordo com o autor, as transformações características das formas pós-modernas não deixaram de existir, mas chegaram a um ponto de força máxima no período dos anos noventa, que entende ser o início daquilo que compreende como uma nova fase literária, que é também a nova fase em que existem novas formas de concepções artísticas.

A oposição que pode ser estabelecida entre o pensamento de Donnarumma e de Mordacci a respeito das transformações da sociedade e suas possíveis nomenclaturas reside justamente na maneira como ambos compreendem o fenômeno moderno. Mordacci fala do fim do pós-moderno, o que levaria a um retorno do moderno, que, por sua vez, não chegou à sua conclusão. Por sua vez, Donnarumma descreve o efeito do aumento dos níveis de instabilidade que direcionam as relações contemporâneas como um novo fenômeno denominado “o hipermoderno”. Segundo o teórico, num trecho em que dialoga com as ideias da crítica literária Carla Benedetti:

Benedetti tem, entretanto, total razão quando mostra que ainda é necessário atravessar as categorias do pós-moderno e que um retorno simples e literal ao moderno e às suas poéticas seria, mais que indesejável, impossível. O pós-moderno não pode ser rapidamente arquivado para que se leve em consideração o que daí sobreviver. Justamente nessa perspectiva se tentou, fora da Itália, uma nomenclatura e, sobretudo, uma interpretação mais geral da contemporaneidade. A hipótese ainda não se afirmou, permanece ocasionalmente incerta e suscita algumas dúvidas, principalmente quanto à fraqueza da argumentação; ainda assim, deve ser considerada. De acordo com essa hipótese, entramos na idade hipermoderna. (DONNARUMMA, 2011, p. 18)¹⁹

O conceito de hipermoderno reside justamente no aprofundamento das formas pós-modernas, e não um movimento de ruptura como o neomoderno de Mordacci. De acordo com Donnarumma (2011, p. 20), o prefixo “hiper” é uma exaltação das cores e das estruturas pós-modernas. O espírito contemporâneo se constitui a partir de um exagero generalizado de todos os aspectos da vida do homem. Há estímulos demais, assim como ideias e concepções de mundo. O crítico, ainda, ressalta uma certa ruptura entre correntes do movimento pós-moderno dentro e fora da Itália, afirmando a ausência de uma confirmação da hipótese.

¹⁹ Benedetti ha però del tutto ragione quando mostra che bisogna pur sempre attraversare le categorie del postmoderno e che un ritorno semplice e letterale al moderno e alle sue poetiche sarebbe, prima che indesiderabile, impossibile. Il postmoderno non può essere sbrigativamente archiviato, e occorre fare i conti con quello che ne sopravvive. Proprio in questa prospettiva si sono tentati, fuori d'Italia, una nominazione e, soprattutto, un'interpretazione più generale della contemporaneità. L'ipotesi non si è ancora affermata, resta a tratti incerta e suscita qualche dubbio soprattutto per la fragilità dell'argomentazione; eppure, merita di essere considerata. Secondo questa ipotesi, siamo entrati nell'età ipermoderna. (DONNARUMMA, 2011, p. 18)

Temos, assim, inicialmente, uma discussão que recai justamente nos anos 90, período que, segundo ambos os teóricos italianos, trata-se do ápice da experiência que categorizamos como pós-moderna. Cada um deles traz sua nomenclatura e a justifica, afirmando que neste intervalo de uma década as mudanças que vinham acontecendo atingiram patamares que teriam nos lavado a uma nova ruptura. Para as finalidades propostas em nosso trabalho, contudo, adotaremos o termo “pós-moderno” para nos referimos ao período de produção dos romances com os quais lidamos. A nosso ver, os narradores-protagonistas não parecem ter superado os traumas ou conflitos modernos. Parecem, pelo contrário, vivenciarem o ápice da pobreza de experiência que caracteriza a modernidade. Conforme poderemos observar mais concretamente no próximo capítulo, temos duas obras cujos narradores são constituídos pela falta de uma visão e pela compreensão plena de suas realidades, constituindo a pobreza da experiência benjaminiana, ou mesmo a inexperiência, como defende o próximo teórico italiano que será abordado.

As experimentações rasas e a ausência de uma visão ampla da própria existência, segundo Antônio Scuratti (2006), teórico napolitano, constituem o que o estudioso define como “literatura da inexperiência” em seu livro é o conjunto das produções artísticas e textuais concebido neste cenário. O caráter “inexperiente” que origina a forma de fazer literário que Donnarumma descreve como “hipermoderna” pode ser observado na forma como os dois romances aqui trabalhados são produzidos. Talvez ocupem um espaço embrionário a partir do conceito do hipermoderno, uma vez que tal conceito é notoriamente observado nas revoluções culturais do começo do século XXI, mas ainda assim carregam consigo alguns traços que o crítico italiano define como característicos do movimento estético. Tanto nas angústias dos personagens de Baricco, que têm sua origem construída alegoricamente sobretudo em relação aos traços estéticos da arte dos anos 90, quanto no protagonista de Abreu, que vivencia a ausência de solidez e de certezas quanto à sua vida devido à forma de funcionamento da metrópole, é possível observar um elevado grau de inexperiência como base para a construção das narrativas, como observamos no trecho a seguir:

Tarde demais, enquanto tentava encaixá-lo no fim daquela manhã, lembrei da faxina combinada com Jodie Foster no corredor. Jodie se fora, ficara uma espécie de Grace Jones mais baixa e clara, travestida de moleque. Os braços e as pernas eram iguais longuíssimos. Tentei organizar na memória os restos do dia anterior, e o que precisava fazer hoje, a entrevista com

Márcia, preciso de uma agenda, e logo tornei a esquecer. Por trás dos pedaços das frases que escrevera no jornal, de lembranças como os cabelos eriçados de Filemon ou do copo de uísque de Pepito Moraes sobre o piano e de todas aquelas coisas, havia outras imagens. (ABREU, 2012, p. 87)

Neste fragmento, o enunciador, ao retomar algumas das atividades de sua vida cotidiana, como uma faxina combinada com seu vizinho, tenta estabelecer uma reorganização de seu processo de pensamento. Os “pedaços das frases” trazem à tona a ideia da dificuldade para encontrar esta organização mental, assim como as “outras imagens” que se sobrepõem àquilo que o narrador vê e presencia no momento da narração. Estes traços estéticos empregados no corpo da enunciação dialogam com a ideia do difícil estabelecimento de experimentações sólidas no período ao qual nos referimos como, a depender da perspectiva teórica empregada, pós-moderno, neo-moderno, ou ainda hiper-moderno. A reorganização da memória empreendida pelo protagonista no momento de sua narração é, a nosso ver, um processo flagrante de estetização da construção do mundo a partir da inexperiência. Misturam-se, ao longo do excerto, imagens de uma tentativa de fixação de ordem e solidez na vida do narrador, que logo se interrompem por uma construção difusa de um fluxo de pensamento: “[...] preciso de uma agenda, e logo tornei a esquecer”.

Por sua vez, quando retomado, o romance italiano cria, à sua maneira, uma construção que também deflagra esta tentativa de retomada de uma ordem lógica, um reencontro com uma solidez que se perde:

E lá se vão eles, Pekisch e Pehnt, Pehnt e Pekisch, andando ao longo do cano, um à esquerda, o outro à direita, lentamente, perscrutando cada palmo deste, curvados, procurando toda aquela voz perdida, de tal forma que se alguém os visse, de longe, certamente se perguntaria que diabos fazem aqueles dois, em pleno campo, os olhos fixos no chão, passo a passo, como insetos, e em vez disso são homens, quem sabe o que perderam de tão importante para se arrastarem daquela maneira pelo meio do campo, quem sabe se jamais encontrarão o que perderam, seria bom se encontrassem, se pelo menos uma vez, de vez em quando, nesse mundo desgraçado, alguém que procura alguma coisa tivesse a sorte de encontrá-la, assim, simplesmente, e dissesse “eu a encontrei”, com um levíssimo sorriso, “eu a tinha perdido e a encontrei” – a felicidade, então, seria um nada. (BARICCO, 1999, p. 32)²⁰

²⁰ E così se ne vanno, Pekisch e Pehnt, Pehnt e Pekisch, se ne tornano lungo il tubo, uno a sinistra l'altro a destra, lentamente, scrutando ogni palmo del tubo, piegati in due, a cercare tutta quella voce perduta, che se uno li vedesse da

Enquanto o enunciador do romance brasileiro almeja uma reorganização a partir de sua percepção subjetiva da realidade, na obra italiana esta aspiração se dá a partir de dois personagens que procuram pela voz que se perdeu num experimento frustrado. Como sabemos, as diversas alegorias construídas ao longo do romance correspondem à frustração da narradora, transfigurando diferentes aspectos de seu sofrimento. No caso dos dois personagens que procuram por algo simples, isto é, a voz que se perde, podemos associar à incomunicabilidade de Jun Rail no porão em que se encontra. Ainda que comunicar-se seja algo simples, a princípio, sua situação de isolamento e solidão faz com que não possa efetuar-lo. A forma como descreve minuciosamente a procura dos dois personagens pela voz perdida acentua ainda mais a condição em que se encontra. Compara-os a “insetos”, criando uma metáfora da própria forma como se enxerga.

O trecho é marcado por uma angústia decorrente da perda da voz, marcada por elementos como “mundo desgraçado” e pela comparação dos personagens a insetos que rastejam pelo chão procurando aquilo que perderam. Caso encontrada, a voz perdida possibilitaria, a catarse do reencontro, a satisfação pela reconstrução daquilo que se partiu e se perdeu. É dito no excerto que a felicidade seria encontrada. O narrador cria a oposição entre a situação disfórica do texto com um possível desfecho “com um levíssimo sorriso”.

A reordenação do mundo, que é o objetivo dos narradores das duas obras, cria um contraponto que se mostra relevante para a leitura de ambas: ao mesmo tempo em que partem de um cenário cindido, aquele descrito pelos teóricos que até então empregamos como forma de elucidação dos processos sociais que perpassam o texto, têm como objetivo uma reordenação. Buscam reestabelecer algumas das estruturas necessárias para que se reverta em alguma medida a inexperiência responsável pela angústia que vivenciam.

Retomando a linha teórica antes de novamente mergulharmos nos romances, também o ensaísta brasileiro Nelson Brissac Peixoto (1987) segue um caminho oposto ao de Mordacci: em sua obra *Cenários em ruínas*: descreve uma sociedade em que o sujeito, num cenário de transformações profundas, ou seja, aquilo que também esse autor concebe como pós-modernidade, torna-se um ser completamente perdido e incapaz de reconhecer

lontano potrebbe ben chiedersi cosa diavolo fanno quei due, in mezzo alla campagna, con gli occhi fissi per terra, passo dopo passo, come insetti, e invece sono uomini, chissà cos'hanno perso di così importante per strisciare in quel modo in mezzo alla campagna, chissà se lo troveranno mai, sarebbe bello lo trovassero, che almeno una volta, almeno ogni tanto, in questo dannatissimo mondo, qualcuno che cerca qualcosa avesse in sorte di trovarla, così, semplicemente, e dicesse l'ho trovata, con un lievissimo sorriso, l'avevo persa e l'ho trovata - sarebbe poi un niente la felicità. (BARICCO, 2007, p. 45)

características com que tenha algum nível de identificação na metrópole, ou no cenário urbano de forma geral.

Peixoto descreve esse paradigma urbano como um simulacro completo em que nada seria uma representação de si mesmo, mas sempre uma simulação que acaba por criar uma ideia falsa para recuperar algo que teria sido perdido devido ao excesso de velocidade: “Nesse mundo em que todos estão se escondendo, tem sempre alguém que procura se encontrar. Aquele que queria saber tudo sobre os outros, *quer também saber quem ele próprio é*. Obsessão, complementar à de virar outra pessoa, característica desse universo onde tudo é falsificado” (PEIXOTO, 1987. p. 35).

De forma geral, o contexto em que se fala de pós-modernidade é o metropolitano, do mundo urbanizado, uma vez que uma das figuras metafóricas centrais que emprega na elaboração de sua tese é o detetive. Benjamin falava da perda de experiências causada pelo excesso de estímulos que começava a ser parte do discurso e do modo de operar das grandes mídias, o que se constrói no mundo urbano. As metrópoles pós-modernas têm um nível ainda mais elevado de difusão e de bombardeamento com imagens de diversos tipos. E isto é, segundo Peixoto, uma situação que impede o sujeito de compreender com exatidão sua realidade caótica e de agir nesse contexto. Com seus argumentos, caminha em direção àquilo que Mordacci caracteriza como sujeito submetido à arbitrariedade do mundo urbano. Nesse universo em que grande parte daquilo que se vive e se experimenta passa por um processo de falseamento, impedindo a construção da experiência do homem nesse movimento contínuo em que vive, passa a haver uma substituição completa da identidade por ilusões:

Não há mais diferença entre o mesmo e o outro, nenhuma linha divisória entre o real e o ficcional. A pós-modernidade é a aceitação da generalidade da ilusão. O indivíduo que vive os mitos como realidade substitui a identidade das coisas e de si mesmo por múltiplas identidades, inúmeros personagens, várias imagens. Sua casa pode ser ao mesmo tempo um simples galpão e uma mansão colonial. (PEIXOTO, 1987, p. 211-212)

A forma como até então encaramos o contexto da pós-modernidade e a maneira como suas consequências se fazem visíveis nos romances com que trabalhamos é corroborada por esta exposição de Peixoto. Os romances trabalham com protagonistas que vivem conflitos quanto a suas identidades, buscando um sentimento de união e de pertencimento que parece estar perdido. Vivem em mundos caracterizados por altos

níveis de falseabilidade: a São Paulo de Abreu demonstra uma série de aspectos que caracterizam a cidade fictícia como um cenário de ilusões e falsas impressões. Paralelamente, os sentimentos vivenciados pelos protagonistas da obra italiana vivem suas experiências com base em sentimentos conflituosos gerados pela frustração da narradora do romance. Tentam, nos dois casos, encontrar uma identidade a que possam se prender, subvertendo o cenário “da generalidade da ilusão”.

Essa figura, que caminha nas cidades e cujas experiências se constituem a partir de contatos com as ilusões produzidas pelo mundo urbano, é o resultado perfeito das mutações bárbaras, retomando o conceito Baricco (2008). Ao longo do ensaio de Peixoto, o ensaísta fala de três figuras que constituem o panorama urbano: o detetive, ou seja, um sujeito perdido em meio ao ciclone de informações da cidade, e que procura constantemente algo com que possa se vincular; o viajante, sujeito que não é mais capaz de reconhecer nenhum lugar como lar, um lugar ao qual pertença, mantendo-se na maior parte do tempo em movimento, sempre na expectativa de encontrar finalmente algo que identifique como lar; e finalmente o estrangeiro, o homem que não tem mais a capacidade de estabelecer nenhum tipo de identificação com sua realidade imediata, seja com as pessoas com quem convive ou com lugares, com as práticas culturais ou sociais de forma geral.

O sujeito que faz parte do paradigma da pós-modernidade, da urbanização que torna os indivíduos progressivamente mais isolados, está, segundo o autor, numa situação diferente dessas figuras. Quando fala do viajante, diz:

Nas imensidões em que perambula o viajante, ao contrário, tudo é exterior, toda relação é com o espaço. O tempo é que não existe. Em vez de se esconderem, os indivíduos vão embora, mudam, desaparecem. Nunca são os mesmos, nunca estão no mesmo lugar. Suas intermináveis viagens instauram um *continuum* atemporal, onde tudo é movimento. As coisas existem no espaço, estabelecem distâncias entre si, espalham-se formando grandes extensões. (PEIXOTO, 1987, p. 113)

A vida nas cidades se constitui por um movimento constante. Um excesso de movimento que não permite pausas ou momentos de contemplação. Seguindo a lógica sobre a qual falam Baricco e Perrone-Moisés, o contato e as vivências que se constituem por meio da lógica da inexperiência, ou de experiências sem profundidade, levam à criação de um cenário de movimento ininterrupto. Constitui-se, dessa forma, uma espécie de identidade líquida, como defende Bauman (1977, p. 86). As três figuras descritas por

Peixoto têm o mesmo elemento em comum: a impossibilidade de construir relações fortes entre o sujeito e a realidade ao seu redor.

Como trabalharemos e demonstraremos de forma mais explícita no capítulo a seguir, ao nosso ver, essas figuras do detetive, do viajante, e mesmo do estrangeiro, podem ser associadas aos personagens e protagonistas dos romances de Abreu e Baricco. O protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* busca pela cantora como um detetive que procura pistas de um desaparecido ao mesmo tempo em que é despistado pelo funcionamento e pelos mecanismos da cidade. Já os personagens de *Castelli di rabbia* se mostram estrangeiros em Quinipak, buscando constantemente uma identificação com o ambiente em que vivem em meio à estranheza que os cerca. Da mesma forma, o viajante também faz parte das obras tanto no protagonista do romance brasileiro, que em determinado momento de sua jornada parte numa busca pela cantora no interior do Brasil o que o leva a um processo de autodescobrimento, quanto do personagem principal do romance de Baricco, que tem sua empreitada norteadada pela viagem que vive enquanto narra a história. Nos três casos, o que impulsiona esses personagens a agirem é, como vem sido discutido, a dificuldade de identificação entre si mesmos e suas vidas, alegorizando o sujeito no contexto da barbárie, ressaltando a dificuldade de estabelecer conexões com esse mundo. Detetive, viajante e estrangeiro trilham seus caminhos sempre objetivando o fortalecimento de laços entre si mesmos e suas realidades.

As necessidades humanas levam o detetive, o viajante e o estrangeiro a manter-se sempre em movimento, procurando vínculos perdidos entre si mesmos e o mundo em que tudo é falso, ou falseável, para simular uma possível identificação, o que leva o homem a um consumo ininterrupto de produtos que o façam. Dessa forma, manter-se-ia a ilusão segundo a qual esse comportamento poderia finalmente levar a um possível reencontro com aquilo que procuram em meio e tantas formas caóticas que lhes são impostas. E a impossibilidade de estabelecer um vínculo entre indivíduo e realidade imediata é o fator responsável pela criação de estrangeiros dentro de seus próprios países:

É só nesse universo de plástico e imagens que esse estrangeiro no seu próprio país pode viver. No exílio interno. Condição contemporânea: viver num mundo sem profundidade nem passado, onde tudo ao redor logo cai na indiferença do clichê, vira lixo. Cenários em ruínas. Mas ele continua andando. Na obsessão da investigação e do movimento acaba recuperando, ainda que seja por pouco tempo, as coisas que se perderam, o significado dessas figuras e paisagens banalizadas. O néon

vermelho, refletindo na rua molhada, inunda os detritos de mistério e fantasia. (PEIXOTO, 1987, p. 242)

Portanto, a tentativa constante de construir uma identidade nesse cenário em que a mudança é frequente e veloz leva ao impedimento da formatação da existência de formas de identidades fixas e estáveis, uma identificação substancial entre sujeito e realidade. O detetive se mostra incapaz de encontrar o sujeito durante sua constante busca, assim como o viajante não encontra o lugar ao qual pertença e o estrangeiro não consegue se conectar ao mundo ao seu redor a si mesmo.

Entretanto, estes indivíduos não interrompem seus projetos, ou seus movimentos em direção a si mesmos. Continuam a buscar a própria identidade em meio a dificuldades e obstáculos que lhes são impostos. Novamente, pode-se trazer os exemplos dos dois romances aqui trabalhados. Uma característica em comum aos protagonistas é a maneira como resistem e persistem em alcançar suas buscas identitárias: o protagonista do romance brasileiro, ainda que constantemente frustrado pelas visões evanescentes de Dulce Veiga, continua sua tarefa até o final do romance, quando finalmente a encontra e tem as respostas que desejava. Quanto aos personagens de Baricco, ainda que frequentemente desencorajados, persistem em construir seus castelos particulares dentro dos quais podem se encontrar, ainda que o fracasso de suas missões seja iminente.

Ao longo do romance italiano, temos as figuras sobretudo do viajante e do estrangeira, conforme as descreve Peixoto, presentes. Já no início do romance, são citadas as misteriosas viagens de Dan Rail:

Para onde ia, ninguém sabia. Nem mesmo Jun. Alguns afirmam que ele próprio não sabia bem: e citavam como prova o famoso versão em que ele partiu, na manhã do dia 7 de agosto, e voltou na tarde do dia seguinte, com as sete malas intactas e a cara de quem está fazendo a coisa mais normal do mundo. Jun não lhe perguntou nada. Ele nada lhe disse. Os empregados desfizeram as malas. A vida, após um instante de perplexidade, voltou a girar. (BARICCO, 2007, p. 17)

O viajante, portanto, aquele que não tem destino certo ou lugar ao qual pertença, figura marcada pelo movimento constante e pela ausência de raízes, é retomado e reforçado pelo personagem Dan Rail, uma vez que parte constantemente em jornadas cujos destinos são incertos, além de perseguir sua locomotiva, que o manteria em movimento, sem que houvesse real necessidade de um destino certo. No trecho em questão, notamos que nem mesmo Jun Rail, que se trata da narradora do romance, conhece o destino do marido.

Desta forma, a temática do viajante sem destino se faz presente também na constituição da personagem-narradora. Seu ato de narrar tem como motivo, além da frustração do que vive, o sentimento de não pertencimento. A travessia que enfrenta com objetivo de encontrar melhores condições de vida faz dela alguém que não pertence nem à Europa, de onde parte, nem à América, seu destino final. Encontra-se presa em uma espécie de “não-lugar”, aquilo que se reflete ao longo da trama de *Castelli di rabbia*.

Ainda falando da obra italiana, todos os projetos fracassam ao final da narrativa: Pehnt cresce e vai embora de Quinnipak, a locomotiva de Dan Rail explode, Mormy, seu filho cujo comportamento destoava dos demais, acaba sendo assassinado; Pekisch falece perdido em meio às suas notas musicais; e Hetor Horeau vê seu palácio de vidro, seu projeto de vida, destruído e reduzido a cacos durante um incêndio. A falha e a queda são temas comuns que dão o tom ao texto em diversos trechos.

É interessante notar, entretanto, que mesmo com esta a iminente norteando os rumos tomados por Quinnipak, a trajetória estabelecida pelos protagonistas das pequenas histórias contadas se mantém fieis àquilo que almejam. Um trecho em que isto é evidenciado se dá numa troca de correspondências entre Pekisch e o assistente de um professor com quem o músico deseja se comunicar para verificar a viabilidade de seus experimentos insólitos. Na ausência do professor, este assistente é quem mantém o fluxo de correspondências com Pekisch, discutindo o caráter inusitado e responsável por estranhamento das experiências realizadas pelo músico para encontrar sua nota. Apesar da percepção conflituosa dos métodos empregados, este assistente não descarta os méritos da persistência de Pekisch:

Quanto à sua hipótese de “auto-escutador”, posso dizer-lhe que as suas teorias sobre a propagação do som apresentam, com relação às teorias do prof. Dallet, evidentes divergências. Divergências que o eminente professor resumiu na afirmação que me sinto no dever de lhe transmitir na sua integral textualidade, “aquele homem está louco”. Aquele homem – diga-o para salvaguardar a nitidez da minha exposição – seria o senhor [...] Acredito, estimadíssimo Sr. Pekisch, que o senhor deva continuar nos seus experimentos, e até intensificá-los e chegar a realizá-los de maneiras melhores e mais exaustivas. Porque o que o senhor escreve é absolutamente genial e, se assim posso expressar-me, profético. Não se deixe desanimar por estúpidos falatórios e tampouco, se me permite, pelas doudas observações dos acadêmicos. (BARICCO, 1999, p. 34).²¹

²¹ Quanto alla Sua ipotesi di "autoascoltatore", posso dirLe che le Sue teorie sulla mobilità del suono presentano, rispetto alle teorie del prof. Dallet, evidenti divergenze. Divergenze che l'eminente professore ha riassunto nella affermazione,

O discurso que o enunciador do texto constrói nesta passagem cria uma contraposição entre o utilitarismo do experimento, o que nos permite retomar as ideias de Lyotard (1988, p. 27), quando fala a respeito do saber instrumentalizado e capitalizado, servindo como um produto comercializável. Cria-se uma contraposição entre aquilo em que acredita o assistente e as normativas que seguem os procedimentos do Professor Dallet. Se, por um lado, as teorias acadêmicas invalidam a hipótese do “auto-escutador”, por outro, o projeto tem um caráter capaz de inspirar. O experimento realizado pelo protagonista do romance consiste em, como o nome sugere, construir um dispositivo por meio do qual seria possível ouvir à própria voz. Desta maneira, a partir de uma extremidade de um cano, fala-se e se espera que seja possível ouvir a voz que chega até a outra extremidade do dispositivo.

O correspondente de Pekisch define as respostas negativas dadas à proposta do personagem como “doutas observações acadêmicas”, o que traz novamente à tona a ideia trabalhada ao longo do romance: a de desaceleração e de desautomatização da forma como se percebe a criação artística. Neste sentido, o experimento do personagem residente em Quinnipak retoma, de forma alegórica, esta produção artística utilitária à qual vêm se referindo os autores até aqui utilizados. Tal retomada ocorre na medida em que o grande resultado almejado por Pekisch é encontrar a voz que se perde ao longo de seu experimento, aproximando tal evento da voz que se perde no contexto narrativo previsto por Benjamin em seus ensaios a respeito do gênero romance e da capacidade de compartilhar experiências que se perde progressivamente.

Também ao longo do enredo do texto de Abreu, podemos observar uma trajetória marcada, na enunciação, por constantes desencontros que levam o personagem a experimentar níveis de desilusão. A busca por Dulce Veiga é marcada por situações que levam o narrador a questionar os motivos para persistir em sua jornada. O utilitarismo desestimulante que podemos ver no romance italiano se faz presente na obra, por sua vez, a partir da constatação de que aquilo que o protagonista tem vivido se deve principalmente ao fato de estar trabalhando para um jornal. A aventura que empreende, que ao final

che mi corre il dovere di riportarle nella integrale testualità, "quell'uomo è pazzo ". Quell'uomo - lo dico a salvaguardia della chiarezza del mio resoconto - sarebbe Lei. Poiché il prof. Dallet non ha detto altro in merito alla Sua cortese missiva, qui dovrebbe finire il mio umilissimo compito di segretario. Ciò non di meno - e benché io senta le forze a poco a poco mancare - mi consenta di aggiungere alcune righe a titolo del tutto e assolutamente personale. Io credo, stigmatissimo Sig. Pekisch, che Lei debba continuare nei suoi esperimenti, e anzi intensificarli e arrivare a realizzarli nel migliore e più esauriente dei modi. Perché ciò che Lei scrive è assolutamente geniale e, se così mi posso esprimere, profetico. Non si faccia fermare dalle stupide dicerie della gente, e nemmeno, se mi è concesso, dalle dotte osservazioni degli accademici. (BARICCO, 2007, p. 47)

constata ser em direção a si mesmo, passa pelas incertezas geradas a respeito de sua real “utilidade”:

Só e submisso, perdido no centro desse cruzamento confuso, no meio do terror de não mais ser capaz, sem nada nem ninguém que pudesse vir em meu socorro, além da própria coisa em si e ela mesma traiçoeira, talvez assassina, escorregadia feito serpente, ainda e talvez para sempre informe, porque eu, o único capaz de apreendê-la, poderia deixá-la fugir, esse o terror maior, de repente abri os olhos, esfreguei as palmas das mãos, coloquei uma folha na máquina e escrevi:

“A primeira vez que vi Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde”. (ABREU, 2012, p. 64)

O trecho se inicia com o enunciador sendo acometido por um “terror” enquanto tenta compreender a natureza de sua procura. Inicialmente, teme que sua tarefa se esvazie. Diz que teme “deixá-la fugir”. Este cenário inicial parte de seu estado “só e submisso”. Encontra-se submisso à sua busca, engolido pelo tamanho da responsabilidade que lhe foi atribuída e pelo objeto que até então parecia inalcançável. O momento em que parece retomar o controle sobre o objetivo desejado é aquele em que começa a escrever em sua máquina. A cantora em fuga, neste momento, deixa de figurar como causa de uma aflição por ser inatingível e se instrumentaliza na forma de texto.

Como sabemos, toda a enunciação do romance tem como origem o narrador protagonista, que decide, ao final de tudo, compartilhar suas vivências como forma de registro e de ressignificação de sua jornada. Neste momento singular, em que, pela primeira vez, escreve sobre seu objetivo, tem suas aflições, até então constantes, aliviadas. O ato de escrever, de traduzir suas experimentações em texto literário, mostra-se libertador e pode impeli-lo a continuar sua busca. Existe, desta forma, um constante jogo de distanciamento e aproximação dos personagens de ambos os romances com seus objetos buscados: cria-se uma aflição que poderia desmotivá-los, e em seguida é inserido um elemento que os compele a continuar agindo.

Em grande parte, aquilo que os leva a estados de sofrimento e desânimo é o sentimento de não pertencimento ao ambiente no qual se encontram. Levando em conta ambos os textos literários, tanto em suas esferas temáticas quanto em suas construções de personagens, podemos falar de outro conceito que se liga aos desenvolvidos por Peixoto: o conceito de *Outsider*. O termo vem do livro *O outsider*, escrito pelo teórico Colin Wilson, sendo sua obra de maior notoriedade, publicada em 1956 e traduzida para o português em 1985. Ainda que haja o intervalo de algumas décadas entre a obra de Wilson

e Peixoto, as descrições feitas a respeito das figuras elencadas pelo ensaísta brasileiro, isto é, o detetive, o estrangeiro e o viajante, são figuras que têm algo em comum: o não pertencimento pleno. O sujeito que não pertence é descrito como *Outsider* por Colin Wilson, ou seja, aquele que está do lado de fora, se realizada uma tradução livre do termo. Segundo o autor:

O homem não é uma unidade; é muitas. Entretanto, para que qualquer coisa valha a pena ser feita, é preciso que ele se torne uma unidade. O reino dividido precisa ser unificado. A enganosa visão de personalidade que nossa civilização ocidental promove e glorifica aumenta a divisão interior. (WILSON, 1985, p. 79)

A identificação de um *outsider* partiria, portanto, de uma posição deslocada quanto ao eixo central da ordem social vigente. O teórico define essa figura como uma que busca a unificação no que chama de “reino dividido”. Tal noção dialoga diretamente com aquilo que os outros autores que levamos em consideração até então nesse capítulo elaboram a respeito do homem que vive na sociedade que se forma entre os séculos XIX e XX, que corresponde a um período de mais intenso fluxo migratório para as cidades. O aglomerado de sujeitos que “não é uma unidade; é muitas coisas” constrói um cenário em que é cada vez mais comum o sentimento de estranheza e de não pertencimento, de forma semelhante à utilizada por Peixoto em seu ensaio.

Há, a nosso ver, com base na leitura dos dois estudos, uma aproximação com o detetive descrito pelo ensaísta brasileiro. O detetive, como destacamos, é aquele que está constantemente buscando e procurando por algo na cidade que lhe é hostil e estranha. Analogamente, o *outsider*, que passa a ser uma espécie de espectador da vida social que se desenvolve na forma de espetáculo, tem o desejo do pertencimento:

Eis a situação angustiosa do Outsider. Ele não prefere não crer. Ele não gosta de sentir que a futilidade tem a última palavra no universo; sua natureza humana gostaria de encontrar alguma coisa à qual pudesse responder com total assentimento. Mas sua honestidade o impede de aceitar uma solução que sua inteligência não pode explicar. (WILSON, 1985, p. 116-117)

Neste sentido, há um desejo de se conectar ao mundo a partir de algo em que possa crer. Não é capaz de estabelecer esta conexão de forma automática, baseando-se em seus desejos e aspirações. A ligação que almeja deve ter como base uma edificação construída a partir de suas experimentações. Esta jornada se constrói de forma nítida no

romance brasileiro a partir da descrição dos incontáveis desencontros que o protagonista experimenta ao longo de seu trabalho. A frustração ocorre ao mesmo tempo em que procura entender de alguma forma qual é seu papel na trama da qual participa.

De forma análoga ao detetive e ao *outsider*, ele transita pela cidade em busca de respostas que dizem respeito tanto ao paradeiro de Dulce Veiga quanto à sua própria essência que se perde progressivamente na cidade. No trecho seguinte, temos na enunciação uma passagem em que, de maneira alegórica, o personagem lida com um jogo em que deve fazer com que gotas percorram um labirinto para que se tornem uma única:

De longe, na fila de espera do Santos Dumont, vi Patrícia apanhar seu cartão, desaparecer na sala de embarque. Respirei aliviado, só faltava ela ter morrido no tiroteio. Pelo menos metade do Rio de Janeiro parecia ter resolvido passar o fim de semana em São Paulo. Depois do que eu vira, achava uma grande idéia. E até chamarem meu número, encostado na coluna, fiquei tentando colocar a gota de mercúrio dentro do labirinto. Continuei a tentar no avião, mas as sacudidelas faziam a gota esbarrar contra as paredes da caixa e partir-se em infinidades de novas gotas.

Tentei no táxi, impossível. Colocar a gota inteira dentro do labirinto, sem que se dividisse em muitas outras, exigia concentração absoluta e quase total imobilidade. Esperei até chegar em casa, de repente tinha-se tornado questão de vida ou morte conseguir aquilo. De vida ou morte era exagero, mas de sanidade ou loucura, não. Chegar ao centro, sem partir-se em mil fragmentos pelo caminho. Completo, total. Sem deixar pedaço algum para trás.

Havia jeitos, manhas. Mesmo que a gota se dividisse antes de entrar no labirinto, era possível fazer uma parte dela esperar, lá dentro, por suas partes perdidas, que chegavam aos poucos, e se integravam nela. Então primeiro uni-las numa só, depois fazê-la escorregar, única, com toda a suavidade, mas precisa, por entre as paredes do labirinto, até o exato centro geométrico. Não sei quanto tempo durou. Meus olhos, meus ombros doíam. (ABREU, 2012, p. 198-199)

Assim como nos momentos em que transita pelas ruas da cidade na tentativa de se encontrar, tenta fazer com que as gotas se tornem uma só. A gota que transita pelo labirinto, nesta passagem, aproxima-se à figura descrita por Colins do *Outsider*, que parte de uma identidade difusa na cidade labiríntica, tentando construir uma identidade. Cada um dos ambientes em que tenta fazer com que a gota chegue em seu objetivo representa nuances daquilo que constitui um *outsider*, alguém que tem sua identidade apagada em meio à multidão: uma fila, um avião e um táxi. O narrador descreve com precisão os processos aplicados para atingir a unidade desejada: caracteriza o processo com palavras

como “suavidade” e “precisão”. São termos que retomam a tentativa de reconstrução de forma sólida por parte do protagonista.

Além disso, o ato representa a tentativa do reencontro consigo por meio do ato da escrita. Abreu é um escritor que busca se destacar no cenário nacional e internacional, como bem destaca DIP (2009, p. 103) nas correspondências trocadas entre ambos. Seus esforços literários, neste sentido, tinham como objetivo a projeção de sua figura como autor no cenário midiático. Ainda que na esfera extraliterária, a temática do reencontro por meio da escrita também se faz presente. De modo paralelo ao que acontece com o protagonista narrador, metáforas como as do labirinto reforçam o motivo da escrita como meio para se alcançar uma imagem idealizada que se projeta. 5

Este jogo criado pelo labirinto retoma de forma eficiente aquilo que descrevemos até o momento, em nossa análise. O labirinto é capaz de representar a fragmentação, o árduo percurso que o indivíduo deve percorrer para que seja capaz de desfazer em alguma medida este quadro fragmentário, constituindo, desta forma, uma metonímia, ou seja, um elemento textual que sozinho é capaz de retomar a ideia geral da narrativa. O empenho com que se dedica a resolver o quebra-cabeças e conseguir fazer da gota de mercúrio uma só se torna uma tarefa à qual o protagonista dá grande importância, o que podemos ver quando afirma, fazendo uso de uma hipérbole, que se trata de uma “questão de vida ou morte”.

Já na reta final de sua jornada, o protagonista se vê espelhado no quebra-cabeças com o qual lida ao longo de sua viagem. O mecanismo metonímico da gota de mercúrio se constrói, portanto, na medida em que encara o objeto de forma tão obsessiva quanto tem feito quanto à procura de Dulce Veiga. Lança-se em sua aventura com todas as suas energias, e nela deposita as esperanças de finalmente encontrar aquilo que procura que, como pudemos notar até então, parece ser inatingível, assim como a gota de mercúrio não se forma, apesar de todos os esforços.

Os pensadores até aqui por nós mencionados elencam a pós-modernidade, ou este período que estudamos de final de século como um período caracterizado por incertezas e imprecisões. Um período que se edifica de forma labiríntica, que cria barreiras e obstáculos para aqueles que transitam em seu interior.

Quinnipak, com seus mecanismos fictícios próprios, também apresenta um labirinto a seus protagonistas. Cada um deles lida com seu próprio percurso e tem estratégias particulares para chegar no “centro geométrico” mencionado na enunciação do romance brasileiro. Para chegar a este centro, paralelamente à forma desenvolvida em

*Onde andar*á Dulce Veiga?, podemos observar que o que impele os personagens é o fato de lidarem com algo que é maior que eles mesmos. O protagonista brasileiro lida constantemente com a enorme metrópole, um universo de dimensões incalculáveis no qual incontáveis possibilidades existem, aquilo que é responsável por fazê-lo sentir frequentemente esmagado por todos os estímulos com os quais tem contato.

Pehnt, o garoto que deseja nunca crescer, no romance italiano, também lida com o medo de enfrentar algo maior que ele: no caso, seu “eu” adulto. Tem medo das consequências das transformações pelas quais passará. O garoto tem um caderno particular no qual anota tudo aquilo que aprende ao longo do dia, pois tem medo de que estas informações sejam perdidas caso não as registre. O garoto tem, portanto, um constante temor de ser sobrepujado pelo novo, ou pelo acúmulo de novas experiências, que é justamente o que acontece quando se cresce e se torna adulto. No caso do garoto, a posição de *outsider*, à margem do “centro geométrico”, é uma escolha: opta por fazer o máximo possível para escapar à passagem do tempo e ao acúmulo de vivências. O personagem objetiva manter seus conhecimentos sob controle em seu caderninho, com medo de que as páginas não sejam suficientes para registrar tamanho volume de informações.

Logo no início do romance, Pekisch, o músico que é também um amigo de Pehnt e que sempre o acompanha, dá-lhe um casaco de tamanho adulto e lhe diz que no momento em que o casaco for do tamanho adequado, será o momento do garoto, que a esta altura já será um adulto, partir de Quinipak. Assim sendo, o casaco, a nosso ver, representa justamente aquilo que o personagem mais teme: a passagem do tempo e o acúmulo de experiências que levam à vida adulta. Enquanto o protagonista brasileiro almeja, por meio de seu jogo, reunir as gotas ao longo do labirinto para criar uma unidade, Pehnt deseja, alegoricamente, mantê-las separadas, frear o fluxo do tempo e do crescimento para se manter longe do “centro”:

À noite, porém, debaixo das cobertas, onde ninguém podia vê-lo, o mais silenciosamente possível, com o coração palpitando um pouco, encolhia-se o mais que podia, isso mesmo, e como um cano retorcido, pelo qual não passaria uma voz nem que fosse disparada por um canhão, adormecia e sonhava com um casaco eternamente grande. (BARICCO, 1999, p. 46)²²

²² Però, la notte, sotto le coperte, dove nessuno poteva vederlo, più silenziosamente possibile, con un po' di batticuore, si rannicchiava più che poteva, proprio così, e come un tubo contorto in cui non sarebbe passata una voce nemmeno a sparagliela dentro con un cannone si addormentava e sognava una giacca eternamente troppo grande. (BARICCO, 2007, p. 54)

Com base na análise das duas tipificações ao longo dos romances, podemos ter em mente que o ponto de partida para que um sujeito se torne um estranho no ambiente em que vive é deixar de ter um “eu” que se construa a partir de um gradativo acúmulo de experiências. Vimos, no entanto, que essa construção pode ser dar de formas diferentes, dependendo da abordagem enunciativa do texto com o qual se lida. No caso da obra de Abreu, existe uma constante: o personagem tem sua busca fixada, e, ainda que passe por momentos em que se questiona, ou questiona a própria procura, tem um objetivo em comum que persegue por todo o enredo. Já na obra de Baricco, esta edificação de um “eu” se dá de forma difusa, sendo perpassada pelas peculiaridades de cada personagem.

A “inexperiência”, retomando o conceito de Antonio Scuratti, serve como elemento chave para que essa figura que se encontra perdida se forme, uma vez que, segundo o teórico italiano (2006, p. 56), o fato de a inexperiência fazer com que o sujeito viva constantemente o presente, vivenciado estímulos torrenciais que lhe são proporcionados sem poder utilizar suas faculdades cognitivas para compreendê-los, faz com que viva uma espécie de incerteza constante.

Wilson afirma que esse *outsider* tem consciência de não poder constituir uma resposta com “total assentimento”, o que o leva a iniciar uma constante busca: “O Outsider não tem certeza de quem é. ‘Ele encontrou um ‘eu’, mas esse não é o seu verdadeiro ‘eu’. Sua maior preocupação é a de encontrar o caminho de volta a si mesmo” (1985, p. 145).

O panorama que vai se construindo como base para a elaboração do estudo crítico de *Onde andaré Dulce Veiga?* e *Castelli di rabbia* é perpassado pelo leitor que se vê como um estranho em uma ordem social à qual aparentemente não pertence, ainda que tenha aspirações a fazê-lo. Trata-se de um período de confluências que contribuem para a construção de um cenário artístico bastante difuso e de difícil compreensão. Damos destaque a este contexto artístico por se tratar do assunto ao qual damos maior destaque ao longo da pesquisa. Tanto a forma de criar quanto a forma de consumir arte tornam-se fruto de uma inconsistência característica dessa sociedade que cria cada vez mais novas ferramentas que levam a profundas incompreensões e inexatidões, como confirma a professora Perrone-Moisés (2016, p. 44). Nos casos dos dois romances, temos a construção de cenários e personagens que reforçam esta ideia, como podemos verificar pelos comentários até então tecidos.

Ainda que esta forma sincopada da arte seja mais explícita em *Onde andar*á *Dulce Veiga?*, uma vez que lidamos com uma ficcionalização de uma metrópole que não nos é completamente estranha do fim do século, em que de fato existiu, assim como ainda existe, uma grande quantidade de estímulos sonoros e visuais que levam a uma percepção superficial de cada um deles, na ficção de Baricco este também é um elemento marcante. A locomotiva, nesta perspectiva, figura como elemento alegórico principal para retomar a ferocidade de acontecimentos e de estímulos sensíveis capazes de levar o observador a uma espécie de anestesia sensorial, possibilitando-lhe apenas uma percepção parcial daquilo que se desenvolve diante de seus olhos.

Quando Dan Rail, um dos protagonistas da obra, finalmente consegue adquirir sua desejada locomotiva, para impressionar a toda Quinnipak e seus habitantes, decide demonstrar o quão potente e maravilhosa é sua nova máquina. Para tal, faz com que a locomotiva parta de um ponto inicial a toda a velocidade e freie antes do fim dos trilhos, ainda não concluídos. O desfecho da situação é inevitável: a locomotiva não consegue concluir seu trajeto e, acidentando-se, explode diante de todos. Interessa-nos, no entanto, discutir a forma como, ao longo da enunciação, é descrita a passagem e a maneira como o evento é observado pelos habitantes atônitos:

Não. Tudo isso se estampou, indelével, nos olhos de dez mil pessoas, ou seja, em vinte mil olhos, sem contas os caolhos, tantos quantos acorreram a Rail hill vindos de toda a parte, naquele dia, para assistir à competição do século – pequena, mas enorme porção da humanidade deslocada até ali pelo pressentimento de que alguma coisa estava acontecendo, algo que logo lhes estaria desparafusando os mecanismos do cérebro. (BARICCO, 1999, p. 54-55)²³

Nesta passagem, uma figura de linguagem bastante ilustrativa do que discutimos, isto é, a maneira como a sociedade do período em questão produz apelos sensíveis capazes de levar a percepção sensorial a extremos, faz-se presente: o enunciador fala que todo o evento acaba “desparafusando os mecanismos do cérebro”, em italiano utilizando o verbo *scompigliare*, que pode trazer também a ideia de “desorganizar”, “inverter”, ou “desestabilizar”, reforçando a ideia de instabilidade. Ao mesmo tempo em que a comparação retoma os aspectos mecânicos da locomotiva que se acidenta, dá destaque à

²³ No. Tutto questo si stampò, indelebile, negli occhi di diecimila persone, e cioè in ventimila occhi, guercio più guercio meno, tanti quanti accorsero da ogni parte quel giorno, a Rainhili per assistere alla gara del secolo - piccola ma enorme porzione di umanità mossa fin lì dal presentimento che qualcosa stava succedendo che le avrebbe ben presto scompigliato i meccanismi del cervello. (BARICCO, 2007, p. 60)

forma conturbada que toma conta dos sentidos da plateia do espetáculo promovido por Dan Rail. Podemos também relacionar o que se descreve neste trecho às descrições da *Sociedade do espetáculo* de Debord (1997, p. 12): é justamente o evento de grande magnitude que nos leva ao limite da experimentação visual que constitui o espetáculo.

Já na São Paulo de Abreu, acontecimentos desta ordem, isto é, elementos capazes de “desparafusar os mecanismos do cérebro”, são uma constante ao longo da narrativa. Muitos trechos que ilustram tal característica são retomados ao longo desta tese, tanto para ilustrar este fato quanto para discutir a respeito da relação entre a obra e o narrar como arte. No trecho que segue, damos destaque a uma característica marcante da obra: a constante menção a elementos que fazem parte do que concebemos como “cultura pop”. Esta cultura é característica dos meios midiáticos do período, como destaca Baricco (2006, p. 85) em seu ensaio sobre a barbárie.

Há, ao longo de boa parte do romance, citações cifradas de canções marcantes, tanto da cultura brasileira do período em questão, quanto de músicas que foram fenômenos globais. O mesmo recurso é utilizado para cinema, marcas, produtos, etc. Nesse sentido, a própria construção do cenário de espetáculo, que no romance italiano se dá a partir de alegorias com a locomotiva, com notas musicais, do *Crystal Palace* ou do caderno de Pehnt, constrói-se a partir de uma reunião de pequenos elementos que retomam, metonimicamente, toda uma condição desta sociedade: a eliminação de barreiras e massificação resultantes de um consumo em massa.

Como vimos até o momento, estudiosos como Tom Byers (2018) e Jameson (1985) baseiam suas estruturas de concepção do que entendem como pós-modernidade no consumo como ponto de partida para o funcionamento da sociedade. Tendo isto em vista, a citação de uma série de marcas, artistas e obras de cultura “pop” no texto de Abreu pode ilustrar a maneira como este padrão cultural se faz visível na produção literária:

Mesa no canto, azeitonas pretas sem caroço, pão com gergelim, patê de berinjela, bloody mary. Um, dois cigarros. Na frente do rapaz a cara de Rupert Everett em *Dancing with a stranger* e do casal em crise, Rita Tushingham e Tom Selleck, pizza, guaraná, silêncio farpado. Elis Regina numa FM suave, sentimental eu fico, quando pouso na mesa de um bar, eu sou um lobo cansado, carente. Ao ponto, filé ao molho madeira, gordos champignons, batatas fritas, arroz à piemontesa. A loura com perfil de Grace Kelly, pena o moleton, turma da repartição cantando parabéns para Antônio Moreno, vinho riesling ou cabernet? Cerveja desce melhor, mas vinho chapa, que venga el toro. Uma garfada, um gole. Torta de limão, água com gás. Outro cigarro, café com

chantili, licor de strega flambado. Da mesa ao lado Paula Prentiss e Daryl Hannah olham excitadas a chama azul, Mel Gibson e Alan Ladd fingem não ligar. Mais três, quatro cigarros, ar de Humphrey Bogart, se queres saber se eu te amo ainda, Nana Caymmi na FM, procure entender a minha dor infinda. Outro café, outro licor, sou amigo de Fulano, guardanapo de linho, Belmondo e Carmen Maura de mãos dadas logo à esquerda. Cinco, seis cigarros. Conta paga, gorjeta excessiva, volte sempre, quem me dera. Na saída, os olhos ávidos de Shelley Duvall ao lado de Woody Allen. E o bafo espesso da Oscar Freire sem brisa na noite de fevereiro. Kim Novak passa num Monza cinza, desce no L'Arnaque. (ABREU, 2012, p. 124)

Cria-se, neste trecho, uma complexa teia, que se tece com um ritmo narrativo acelerado, sem pausas entre as descrições, de menções a objetos componentes da lógica de funcionamento de uma metrópole do fim do último século. A passagem é ambientada num restaurante de São Paulo enquanto o protagonista aguarda Márcia, filha de Dulce Veiga. Já nas primeiras linhas, existe uma mistura que reflete textualmente, de forma sinestésica, as percepções do ambiente a partir da perspectiva do narrador. Misturam-se alimentos, bebidas, brigas de casais e músicas internacionais. A citação de *Dancing with a stranger*, de Ruper Everett, ajuda na construção do cenário: um drama dos anos 80 que se ambienta em ambientes urbanos e bares.

Também outras personalidades cinematográficas internacionais, como Rita Tushingan, Tom Selleck, utilizados para retomarem o casal que briga, ou Mel Gibson e Alan Ladd, atores de *Coração Valente*, filme de destaque na época, contrapõem-se a menções como da cantora Elis Regina, “numa FM suave”. O trecho se encerra com o protagonista-narrador vendo uma Kim Novak, atriz que atuou em *Vertigo* (1958), filme policial do gênero *noir*, dentro de um Monza preto. Cria-se, assim, um cenário que retoma ao mesmo tempo o cinema *noir*, elemento do qual o estilo de escrita da obra empresta diversos recursos estéticos, e a metrópole em que vive o protagonista.

Tudo isso se mistura numa percepção cindida a partir dos sentidos do narrador. A locomotiva do texto literário italiano gera um efeito similar na textura do romance: as imagens que se confundem no bar, elaborando uma série de retomadas de elementos extraliterários, aproximam-se da visão cindida de dentro do trem. A dificuldade em realizar uma leitura nos dois casos, ou seja, o ato de discernir com clareza aquilo que se vê, aproxima as obras ao mesmo tempo em que destaca suas particularidades. Observamos uma condição existencial característica do quadro geral abordado até aqui: um “eu” que se torna progressivamente mais difícil de se consolidar.

Identificar esse tipo de padrão existencial do sujeito no mundo urbano da segunda metade do século XX se torna a tarefa dos estudiosos da pós-modernidade, aquilo que vemos como advento importante para a compreensão das obras estudadas. Tentam compreender os fatores que fazem com que o mundo seja progressivamente mais caótico e desordenado, tornando a procura individual por uma identidade um desafio constante. Identificar os meios necessários que podem garantir ao sujeito o encontro consigo mesmo em meio a tantos eventos velozes poderia caracterizar uma procura sem fim. O teórico Stuart Hall estuda a construção de identidades na pós-modernidade e destaca o caráter plural da busca, o que, segundo ele, torna uma identidade singular praticamente impossível, ou ilusória:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, 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, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (HALL, 2005, p. 12-13)

O trecho em questão ressalta que a instabilidade na construção de um “eu”, que é o assunto central da obra de Stuart Hall, é algo sintomático do período que o autor denomina “pós-moderno”, terminologia que consideramos adequada, destacando que diferentes forças levam o sujeito a diferentes direções e caminhos, gerando uma notória ausência de uma “identidade unificada”. O período ao qual se atribui o nome de pós-moderno, modernidade tardia, hipermodernidade em seu estado atual, ou mesmo neomodernidade, constitui-se pela ausência de certezas ou narrativas definitivas. O sujeito que não é mais capaz de estabelecer vínculos com pessoas e objetos que o cercam dificilmente é capaz encontrar respostas definitivas em qualquer tipo de narração. Tanto as narrativas oriundas de outros sujeitos, que, por sua vez, também procuram compartilhar experiências que os constituam, ou as grandes narrativas globalizantes do mundo, como Deus, o governo ou algum sistema totalizante que proveria respostas, como defendido por Benjamin (2015, p. 89).

A nomenclatura a qual nos ateremos ao longo de nosso trabalho será a de “pós-modernidade”, uma vez que, na nossa concepção, e com base no que podemos observar a partir da leitura crítica dos romances, o prefixo “pós” se mostra adequado. Talvez o *hipermoderno* de Donnarumma diga respeito aos anos que vivemos atualmente, já 30 anos após a escrita dos romances. Da mesma forma, vemos o termo *neomoderno* como ideia bastante calcada na não superação dos paradigmas da modernidade. Em nossa leitura dos textos, detectamos uma série de influências que se aproximam bastante de um novo movimento estético, permitindo-nos o acréscimo do “pós” em detrimento ao “neo”. Vemos uma relação forte entre o que ocorre na São Paulo ficcional e em Quinnipak com a ideia de superação, de que a cisão do “eu” se aprofundou a ponto de pautar todo o rumo de ações daqueles que vivem nestes cenários.

Bakhtin (1998, p. 408), em sua obra *Epos e romance*, ao descrever a diferença da formação humana e suas formas de expressão, diz que para que fosse concebido o gênero romance, que configura uma das primeiras experiências de transformação do ato de narrar na forma de um objeto comercializável, o que corresponde ao declínio da experiência de narrar na modernidade, faz-se necessária a existência de um plurilinguismo que elimine as certezas criadas pelo monolinguismo precedente. Essa nova forma de experiência se constrói a partir de infinitas possibilidades e direções que a obra de arte do período poderia seguir.

Este plurilinguismo, por sua vez, corresponde à ilusão da formação do eu sobre a qual fala Stuart Hall. A “narrativa do eu” é formada por diversas vozes e fatores, seguindo a mesma linha estabelecida por Lyotard (1998, p. 8) quando fala das grandes narrativas: “O pós-moderno, enquanto condição da cultura nessa era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes”.

A concepção de uma pós-modernidade pode ser relacionada, então, aos estudos a respeito das teses modernas superadas na forma de um discurso de cunho mercantil que está presente em todos os segmentos da sociedade e que orienta justamente as formas segundo as quais os comportamentos humanos se definem pela produção e pelo consumo, que são os motores do espetáculo. De acordo com o estudioso italiano Remo Ceserani, em seu livro *Raccontare postmoderno*, no qual apresenta uma definição panorâmica geral do que seria a sociedade pós-moderna, a espetacularidade e a publicidade seriam fatores chave para a existência dessa forma de produção estética:

Tanto os teóricos positivos quanto os negativos reagiam aos desenvolvimentos em curso no capitalismo contemporâneo – mesmo que raramente se mostrem intimamente conscientes – que pouco a pouco todo o sistema econômico atravessava um grande ciclo expansivo e produzia novos bens, a abundância de mercadorias e estilos de vida opulentos. A publicidade, as ofertas de crédito elaboradas, os meios de comunicação, a espetacular abundância das mercadorias produziram satisfações gratificantes, hedonismo e a difusão de novos hábitos, formas culturais e estilos de vida que seriam mais tarde chamados de pós-modernos. (CESERANI, 1987, p. 65)²⁴

Tais afirmações acima corroboram o estabelecimento do pós-moderno como um período que corresponde à segunda metade do século XX, depois dos grandes conflitos bélicos europeus, um período no qual o mundo, de forma geral, mergulhou numa onda de transformações rápidas que dizem respeito ao ritmo como se desenrolam as vidas, sobretudo nas cidades. A nova forma de produção e de consumo permite que haja espaço somente a um discurso forte que seja capaz de chamar a atenção dos leitores rapidamente sem que para tanto seja necessário o desprendimento de grandes quantidades de energia e atenção na tarefa. Esse novo discurso, baseado em imagens chocantes e atrativas, constitui o discurso do espetáculo, presente no romance nas formas que destacamos anteriormente.

O discurso do espetáculo, portanto, faz parte de forma indissociável da construção das duas obras. Por um lado, temos o espetáculo estetizado de forma abstrata numa cidade imaginária em que a incapacidade de compreensão do que se vive se traduz em tentativas de frear o andamento da realidade mágica construída no romance. Por outro, vemos um mundo ficcional que se aproxima mais da forma como percebemos nossa própria realidade, que se vale de recursos e citações cifradas que nos remetem a objetos extraliterários conhecidos e sintomáticos do período em questão.

Os conceitos estéticos e literários dos quais o leitor pode se valer para lidar com ambos os textos, caso perpassados por esta percepção por nós levantada segundo a qual o contexto social da modernidade tardia, em que a obra de arte se espetaculariza e recorre a estímulos sensíveis cada vez mais intensos, mostram-se fortemente aplicáveis e observáveis tendo em vista as observações até então feitas. Com suas particularidades,

²⁴ Sia i teorici positivi che quelli negativi reagivano agli sviluppi in atto nel capitalismo contemporaneo - anche se di rado ne parvero intimamente consapevoli - a mano a mano che l'intero sistema economico attraversava un grande ciclo espansivo e produceva nuovi beni, l'abbondanza delle merci e stili di vita opulenti. La pubblicità, le offerte pianificate di credito, i mezzi di comunicazione, la spettacolare abbondanza delle merci produssero soddisfazioni gratificanti, edonismo e la diffusione di nuovi costumi, forme culturali e stili di vita che sarebbero poi stati chiamati postmoderni. (CESERANI, 1987, p. 65)

ambos os textos literários podem ser lidos à luz dos esclarecimentos que os textos e teóricos até então levados em consideração utilizados até o momento. Utilizaremos ainda outras ferramentas que se voltam não apenas para a condição social a partir da qual nascem textos do gênero, mas também da condição humana que possibilita esta forma artística.

3.4 A construção de um panorama pós-moderno e as incertezas humanas.

O pós-moderno pode ser compreendido, portanto, a partir de nossas leituras, como um paradigma de profundas transformações que, por sua vez, vinham sendo anunciadas por vanguardas que as percebiam. O período da modernidade demonstra ter sido aquele em que estudiosos e autores puderam perceber a existência dos fatores que, aprofundados e aplicados de forma mais intensa, explicitam os elementos constituintes do discurso pós-moderno. Portanto, não é possível falar de uma ruptura absoluta entre o moderno e o pós-moderno, como se em determinado momento ao longo do século uma fissura que escapasse completamente ao que vinha sendo observado até então se formasse. Segundo o escritor, filósofo, semiólogo, linguista e crítico literário italiano Umberto Eco, no posfácio de uma de suas obras mais conhecidas, *O nome da rosa*, quando descreve o processo de construção de seu romance, o estabelecimento de um pós-moderno segue o fim das possibilidades previstas pelos movimentos de vanguarda:

Chega o momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir além, porque a essa altura já produziu uma metalinguagem que fala de suas teses impossíveis (a arte conceitual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído, porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de uma forma não inocente. Penso no comportamento pós-moderno como aquele de quem ama uma mulher, muito culta, e que saiba que não pode lhe dizer “te amo desesperadamente”, porque ele sabe que ela sabe (e que ela sabe que ele sabe) que essas frases Liala já lhe escreveu. Entretanto, há uma solução. Poderá dizer: “Como diria Liala, te amo desesperadamente”. Nesse ponto, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais dizer, portanto, que a ama numa época de inocência perdida. Se a mulher agir de acordo, terá recebido uma declaração de amor da mesma forma. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceitado o desafio do passado, do já dito que não pode ser apagado, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor

Ironia, jogo metalinguístico, enunciação ao quadrado. Por isto se, com o moderno, não se compreende o jogo, só se pode refutá-lo, com o pós-moderno é até mesmo possível não entender o jogo e levar as coisas a sério. Que é, no fim das contas, a qualidade (o risco) da ironia. (ECO, 1983, p. 401)

Há, portanto, a partir da ótica adotada, uma força de ruptura entre os dois períodos de mudanças globais, a modernidade e a pós-modernidade, mas não se verifica um movimento de completa negação. O cenário descrito por Eco se constitui a partir de um período de grandes rupturas, assim como por uma grande pluralidade de ideias e concepções. Trata-se também de um período em que há pouco a ser dito que já não tenha sido produzido anteriormente, aquilo que o ensaísta italiano explicita com o exemplo da comunicação com a mulher amada.

Pelas reflexões propostas por Umberto Eco, este conjunto de formas é o resultado da impossibilidade de expressar algo. Para exemplificar, Eco fala da impossibilidade de expressar um sentimento ingenuamente num período que muito já foi dito anteriormente sobre sentimentos; e a partir da tomada de consciência desta impossibilidade, discorre sobre a existência decorrente da busca por alternativas para fazê-lo.

Como discutido anteriormente, nessas condições de impossibilidade de dizer ou de expressar algo, destacam-se novamente as necessidades humanas que não poderiam mais ser satisfeitas de forma espontânea e natural, como a necessidade cotidiana de ficção e narração, que corresponde à necessidade de construção de algum tipo de vínculo entre nós e os outros, além do mundo que existe ao redor de todos os sujeitos. No trecho anteriormente citado, Eco fala de estratégias para que se chegue a uma forma de compensação dessa ausência que nos afeta utilizando ironia ou jogos metalinguísticos, que seriam recursos de construção artística.

Estas formas de discurso se constroem a partir do isolamento do sujeito e do ritmo de vida no período em questão. Quando é levado em consideração nesse âmbito, paradigma no qual o mundo seria um conjunto de figuras falsas produzidas para estimular a manutenção do ritmo da vida e o consumo de mercadorias, retomando o conceito de

²⁵ Arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle «ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo insomma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia ... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore.

Ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato. Per cui se, col moderno, chi non capisce il gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia (ECO, 1983, p. 401)

inexperiência de Scuratti, podemos falar de uma sociedade na qual o indivíduo isolado e incapaz de estabelecer vínculos profundos com sua realidade imediata se encontraria num profundo estado de fragmentação.

O fragmento é parte de um todo que foi despedaçado, tornando-se um objeto à parte dessa totalidade. No contexto da pós-modernidade, podemos falar da fragmentação do “eu”, ou seja, da existência de obstáculos para estabelecer uma relação de alteridade com o outro, de identificar-se a partir daquilo que se vê nessa figura que é externa ao observador. O “eu” se traduz naquilo que se percebe a partir daquilo que o outro não é. Dessa forma, o mundo do pós-moderno, forma discursiva observável em nossos romances *corpus*, dos conflitos que levam o homem a uma ausência da unidade e da identidade de si, é aquele em que a identificação entre o homem e o mundo não existe mais. Ao menos, não como em outros tempos, num passado em que a fragmentação do “eu” não era responsável pelo afastamento profundo entre diferentes “eus”, como se observa no final do século.

Dessa forma, o espaço também é caracterizado pela fragmentação. A forma como se constrói o cenário urbano dialoga diretamente com a ideia do fragmento. As pessoas vivem em apartamentos nos quais o espaço é suficiente para uma existência individual, sem que haja contato profundo com o mundo externo às janelas e sacadas. Frequentemente as casas são cercadas por muros e portões, estruturas que ajudam a manter a separação entre o ambiente doméstico e o ambiente externo. Também no contexto dos transportes existe uma notória eliminação da distância. Tanto entre as partes da cidade, uma vez que os meios públicos são desenhados para que cada um dos sujeitos se locomova rapidamente entre seus ambientes de trabalho e lares, quanto entre cada um dos passageiros.

Tais passageiros compartilham o mesmo espaço nos transportes públicos ao mesmo tempo em que mantêm profundos níveis de individualidade, uma vez que não há tempo para que estabeleçam formas aprofundadas de diálogos. Cada um desses passageiros possui preocupações e motivações próprias, que os impelem a enfrentar esse cenário urbano diariamente, submetendo-se à lógica de funcionamento da metrópole.

Com base em tais mecânicas de funcionamento social, notamos que a temática do fragmento é importante para que possamos trazer novas luzes à leitura das obras estudadas por nós. Num trecho do romance de Caio Fernando Abreu em que o protagonista se desloca por São Paulo enquanto procura pela cantora, essa relação de estranhamento entre

sujeitos, assim como a ausência de uma unidade do “eu”, pode ser observada enquanto dois personagens se locomovem dentro de um taxi:

O motorista japonês tentou puxar conversa, mas respondi com um grunhido, ele desistiu depois de comentar que ia cair a maior água. Afastei o banco para trás, estendi as pernas, abri mais o vidro. Ele ligou o rádio, rezei para que não sintonizasse num daqueles programas com descrições hiper-realistas de velhinhas estupradas, vermes dentro de sanduíches, chacinas em orfanatos. (ABREU, 2012, p. 30)

O trecho em questão parte de uma caracterização superficial do motorista do taxi, descrito como “japonês”, o que retrata, no contexto de nossa análise, a maneira sem profundidade e indiferente a partir da qual protagonista visualiza seu interlocutor. O termo denota o distanciamento proposital que o narrador procura manter. A descrição do motorista é seguida por uma gradação que mostra um distanciamento ainda maior entre os dois: o protagonista afasta ainda mais o banco e abre o vidro. Deixa de dedicar sua atenção para o interior do carro, ambiente em que seu interlocutor frustrado se encontra, e se volta ao exterior. Quanto ao conteúdo do que se ouve no rádio, há uma sucessão de eventos atroz de natureza diversa que são descritos. Enquanto evita falar com o taxista, o narrador ouve, mostrando indiferença, ou mesmo repulsa, notícias que falam de estupros, mortes, assassinatos.

O trecho citado denota grande indiferença e impessoalidade, tanto na forma como o personagem absorve as informações que ouve, quanto na maneira como são noticiadas pelo meio de comunicação. A descaracterização de objetos e a desumanização de pessoas são marcantes deste movimento de eliminação do “eu” sobre o qual falamos até então. No texto de Baricco, este movimento de eliminação identitária é apresentado com recursos estéticos que a natureza experimental da obra permite:

Marius Jobbard, ao contrário, estava sentado à escrivaninha / lampião de querosene / gabinete de trabalho no terceiro andar da rua Moscati / estofados em listas verticais verde e bege / livros, diplomas, pequeno David de bronze, mapa-múndi em madeira clara, diâmetro um metro vírgula vinte e um / retrato de senhor com bigodes / outro retrato do mesmíssimo senhor / pavimento gasto e tapete ensebado / cheiro de poeira, fumo e sapatos /

sapatos, em um canto, dois pares, pretos, surrados. (BARICCO, 1999, p. 33)²⁶

Jobbard, o assistente do professor com quem o músico Pekisch tenta se corresponder para validar seus experimentos, enquanto avalia as correspondências recebidas, encontra-se num escritório cuja descrição é feita de forma particular no corpo da enunciação. Na passagem, misturam-se objetos e sensações de forma sinestésica: a ambientação é criada pela descrição de objetos que compõem o escritório em que o assistente se encontra separados por “/”, acrescentando um fluxo narrativo ininterrupto ao texto. Com este recurso narrativo da fluidez e da apresentação breve de elementos que se seguem, todos eles são achatados num mesmo discurso que não lhes atribui especificidades. O “cheiro de poeira”, os “sapatos”, os retratos ou a mobília do cômodo têm o mesmo baixo nível de detalhamento em suas descrições.

É curioso notar a inserção de uma menção direta a uma metrópole italiana: a via Giuseppe Moscati, traduzida no excerto como “Rua Moscati”, encontra-se no centro de Milão. Ainda que se trate de uma transfiguração fictícia de um elemento pertencente à realidade extraliterária, a menção à rua carrega significado consigo. Trata-se de uma movimentada rua da cidade do norte da Itália, o que pode acentuar o ar de indiferenciação na descrição de objetos. O personagem se encontra sozinho num escritório no terceiro andar da rua em questão, cercado por objetos aos quais não dedica grande parcela de atenção, enquanto tenta compreender os experimentos pouco convencionais de Pekisch. Cria-se a noção de impessoalidade tanto para o cenário que se constrói nesta cena quanto para Jobbard.

Mostra-se importante, tendo em vista esta discussão, retomar Simmel, no estudo em que reflete a respeito da individualização e da solidão urbana, fala sobre o processo de isolamento do homem da seguinte forma:

Na medida em que o indivíduo submetido a essa forma de existência tem de chegar a termos com ela inteiramente por si mesmo, sua autopreservação em face da cidade grande exige dele um comportamento de natureza social não menos negativo. Essa atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva. Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade

²⁶ Marius Jobbard se ne stava invece alla scrivania luce di lampada a petrolio studiolo al terzo piano di via Moscat tappezzeria a righe verticali verdi e beige libri, diplomi, piccolo David di bronzo, mappamondo in legno d'acero diametro un metro virgola ventuno ritratto di signore con baffi altro ritratto medesimo signore pavimento logoro e tappeto bisunto odore di polvere, tabacco e scarpe scarpe, in un angolo, due paia, nere, sfinite. (BARICCO, 2007, p. 40)

pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável. (SIMMEL, 1979, p. 16)

Consideramos os fatores apresentados acima e acreditamos que o indivíduo, na situação descrita, deve buscar compreender sua própria existência a partir de si mesmo. O excesso de contatos entre sujeito e mundo, em todas as suas diversas formas possíveis, força o indivíduo a buscar um sentido de compreensão de si mesmo, ou seja, o sentido de compreensão da forma como se conecta a seu mundo deve acontecer de modo individual. O estudioso destaca o comportamento de “reserva”, remetendo a ausência do senso de comunidade. Tal ausência, como viemos analisando até então, é um dos motores narrativos das duas obras com que trabalhamos: seja a ausência de perspectiva que assombra Jun Rail, ou a falta de alicerces em que possa se apoiar do protagonista do romance brasileiro. Com isto, seguimos observando a maneira como as implicações do ritmo da vida metropolitana do fim do século passado se fazem presentes na construção dos romances, tanto a nível temático quanto a nível de estrutura narrativa.

Em *Castelli di rabbia*, como sabemos, um dos pilares da narrativa é o garoto Pehnt, que teme crescer e se afastar de Quinnipak, um lugar em que as regras do mundo real, ou seja, o mundo a partir do qual Jun Rail conta a história, não funcionam. Jun imagina e cria Quinnipak como um refúgio, um lugar em que justamente o tema da indiferença ou da “reserva” entre semelhantes, aquilo que a narradora experimenta a bordo do navio, não se faz presente. Neste sentido, Pehnt representa, ao nosso ver, seu desejo de não ceder ao peso de sua realidade, o que é denotado por uma série de comportamentos já levantados por nós: o garoto anota tudo o que aprende em seu caderno, para que seu conhecimento não desapareça, e teme todos os dias que o casaco que lhe foi dado por Pekisch, que é grande demais para o garoto, um dia tenha as medidas adequadas.

O casaco, neste sentido, representa a inevitabilidade de que o peso do mundo finalmente caia sobre seus ombros, e que não possa mais adiar o contato com a indiferença que leva Jun a narrar. No trecho a seguir, temos uma troca de correspondências entre Pehnt, que já é adulto e foi embora de Quinnipak, e seu antigo mentor e amigo, Pekisch. O músico questiona o afastamento do agora adulto Pehnt, o que pode ser observado justamente pela maneira como ele demonstra “reservas” quanto ao modo de viver de sua antiga cidade:

Cada um tem o mundo que merece. Talvez eu tenha compreendido que o meu é este aqui. O que ele tem de estranho é que é normal. Nunca tinha visto nada parecido em Quinnipak. Mas talvez por isso mesmo, aqui, estou bem. Em Quinnipak olha-se o infinito. Aqui, quando olho para longe, olho para os olhos do meu filho. E é diferente.

Não sei como fazer para que você entenda, mas aqui se vive protegido. E não é uma coisa desprezível. É bonito. E depois, quem disse que se deve viver a descoberto, sempre exposto às agruras da vida, a buscar o impossível, a arranjar todas as desculpas para fugir da realidade? Será mesmo uma obrigação ser diferente? (BARICCO, 2007, p. 193)

Vemos, na passagem em questão, a conformidade de Pehnt em fazer parte do mundo da indiferença, que o próprio personagem chama de “normal”. Mostra ter consciência de que aquilo que experimentava em sua antiga cidade destoa dos padrões que vive agora. E questiona a forma diferente que rege a vida de Quinnipak. Observa-se, portanto, o motivo da indiferença que marca a narradora, resultando em seu personagem que apresenta sintomas da exposição a esta condição. Pehnt já não “olha o infinito”, e não vê desculpas para fugir de sua própria realidade. Os “contatos externos” de que Simmel fala parecem se tornar parte menos relevante da vida do personagem, que passou a fazer parte da lógica de funcionamento que antes temia.

O “contato externo”, isto é, aquele entre os que se encontram entranhados nas regras ficcionais da narrativa e os que não a compreendem bem, torna explícito uma espécie de desarranjo, ou de descontinuidade entre estes dois lados. O descompasso que se estabelece entre o espaço urbano descrito por Simmel, em nossa pesquisa entendido como a urbanização ficcional, e esse sujeito que ali vive poderia gerar, dessa forma, retomando Colin Wilson, uma figura que destoa daquilo que o cerca, ou seja, o *outsider*: “Se tivessem se conhecido tão bem quanto nós os podemos conhecer, suas vidas não teriam sido necessariamente trágicas. A primeira tarefa do Outsider é a busca de autoconhecimento. (p. 66)”. Torna-se, assim, possível a aproximação do sujeito descrito pelos dois teóricos no âmbito da formulação das cidades, contexto que privilegiamos em nossa análise.

Este comportamento relativo à procura por autoconhecimento e por reconhecimento faz parte da constituição dos dois romances, como explicitado: os personagens de Baricco, ao se embrenharem em suas buscas pessoais, na realidade estão lidando com a procura daquilo que perderam em si mesmos: sua voz, sua capacidade de reter as informações que chegam até eles. Dan Rail, Sr. Pekisch, Mormy, Mendel, Pehnt,

Hector Horeux, além dos demais personagens descritos, têm em comum uma angústia que os leva ter um objetivo constante e obstinado no qual persistem ao longo da narrativa, como explicitado a seguir:

Horeau não esperava vencer. Agora, participava dos concursos, não tanto pela ambição de vencê-los quanto pelo prazer de confundir o júri. O fato de que, entre tantos, tivessem escolhido logo a ele, fez com que, por instantes, duvidasse ter apresentando uma banalidade. Mas logo prevaleceu a consciência, amadurecida durante os oito anos vividos ao lado da senhora Monique Bray (depois senhora Monique Horeau), de que a vida é substancialmente incoerente e a previsibilidade dos fatos, uma consolação ilusória. Compreendeu que o Palácio de Cristal não vagava, como todos os outros seus projetos, no nada de um amanhã improvável: via-o ali, equilibrado entre a utopia e a realidade, a um passo de tornar-se, inesperadamente, verdadeiro. (BARICCO, 1999, p. 136)²⁷

O personagem, apresentado como um Arquiteto, procura sua forma de solidez no mundo em que vive por meio de seu ambicioso projeto: um palácio de vidro. No trecho acima é dito que este projeto “não vagava, como todos os outros projetos [...]”. A concretização do palácio pode representar, para o personagem, uma efetiva consolidação de sua busca. Curiosamente, o *Crystal Palace* de fato foi construído em Londres, no Hyde Park, na metade do século XIX. Assim como no romance, o palácio é consumido por um incêndio misterioso e em seguida é desmontado. A inserção de mais este elemento que traz o extraliterário para o interior da obra ficcional cria uma nova forma de diálogo entre a forma como os personagens se sentem angustiados em Quinipak com o sentimento de angústia das grandes cidades. Reforçamos, assim, o sentimento de descompasso gerado pelo diálogo entre interior e exterior do qual fala Simmel.

O encontro consigo mesmo de Hector Horeau se dá, portanto, com a aprovação e construção de seu palácio de vidro, o projeto de sua vida que o personagem vê finalmente tomando forma. Analogamente, no romance de Abreu, existe uma constante menção de que a cantora desaparecida teria abandonado sua vida na cidade e de que sua ausência seria proposital. As aspirações e a vida que tinha em São Paulo já não a satisfaziam, de modo que optou por escapar. Num momento da jornada do protagonista, enquanto

²⁷ Horeau non si aspettava di vincere. Ormai partecipava ai concorsi non tanto per l'ambizione di vincerli quanto per il piacere di sconcertare le giurie. Il fatto che tra tanti avessero scelto questa volta proprio lui gli fece dubitare per un attimo di aver presentato una banalità. Poi prevalse la consapevolezza, maturata durante gli otto anni vissuti accanto alla signorina Monique Bray (poi signora Monique Horeau), che la vita è sostanzialmente incoerente e la prevedibilità dei fatti un'illusoria consolazione. Capì che il Crystal Palace non vagabondava come tutti gli altri suoi progetti nel nulla di un domani improbabile: lo vedeva lì, in bilico tra utopia e reale realtà, a un passo dal diventare, inaspettatamente, vero. (BARICO, 2007, p. 140)

conversa com o ex-marido de Dulce Veiga, é dito que a cantora tinha aspirações que se frustravam no cenário em que vivia:

– Não quero lembrar. Faz mal lembrar das coisas que se foram e não voltam. No começo fiquei com raiva, achei que ela não pensou em mais ninguém quando desapareceu. Só nela mesma. Mas a gente nunca pode julgar o que acontece dentro dos outros. Ela queria outra coisa.

– Que coisa?

– Nem ela sabia. Repetia isso o dia inteiro: “Quero outra coisa, eu quero encontra outra coisa”. (ABREU, 2012, p. 76)

O ato de querer encontrar “outra coisa” denota a insatisfação da cantora com a vida que levava. Esta aspiração a viver algo diferente, a escapar do cenário urbano responsável pelas problemáticas até aqui por nós elencadas, com o tempo, passa também a ser a do protagonista narrador. Em diversas passagens deixa clara a aversão que sente pelo ambiente em que transita diariamente:

Liguei o rádio. Além dos pensamentos, queria outros ruídos no cérebro. Mais profanos, menos confusos. Em falsete, uma voz animadíssima gritou flaaaaash-baaaaack!, e até que não seria de todo mau tomar banho ouvindo help I need somebody help I need someone, embora eu não cantasse, acho que ainda sabia a letra inteira de cor. Inesperadamente, como saída do fundo do tempo, aquele tempo em que eu a conhecera, Dulce Veiga começou a cantar Nada além. (ABREU, 2012, p. 158)

Por meio de citações cifradas, recurso que, como explicitamos anteriormente, é usado em vários momentos da obra literária do autor gaúcho, cria um cenário de artificialidade ao mesmo tempo em que deixa claro o estado de espírito em que se encontra. A música dos Beatles citada, *Help*, deixa isto claro: “*I need somebody help I need someone*” (Eu preciso de alugém, socorro, preciso de alguém). A menção à música é imediatamente seguida por “embora eu não cantasse”, o que traz à tona novamente o descompasso entre o personagem e o mundo que vem sendo estabelecido desde o começo do romance, quando diz que deveria cantar, mas já não o consegue.

Neste momento, a inserção da música *Nada além*, da cantora por quem procura e que também demonstrava se encontrar num estado similar, precisando de *Help*, cria uma aproximação entre narrador e objeto buscado. O início da canção na rádio marca uma retomada afetiva do protagonista, quando se lembra do primeiro contato com Dulce Veiga, reforçando a aproximação que se cria. O reencontro consigo mesmo, ou seja, a

superação deste estado de descompasso e de angústia, que no romance de Baricco, se retomado o personagem Hector Horeu, se dá com a construção de seu *Crystal Palace*, aconteceria neste cenário com a fuga da cidade. A jornada dos dois personagens na obra brasileira os leva a reencontrar seu canto, como explicitaremos no próximo capítulo, ao se reencontrarem longe de São Paulo. Hector Horeu encontra solidez com a consolidação de seu projeto, os personagens brasileiros encontram a própria voz com o afastamento da cidade.

Retomando os aspectos teóricos de que nos valem para estabelecer esses pontos de conexão entre as obras, mesmo tal busca seria impelida pelo caráter veloz do ritmo da vida urbana, já que existe um “espírito objetivo” ao qual se atribui mais importância que ao “espírito subjetivo” (SIMMEL, 1979, p. 22). A busca por si não deveria fazer parte do ritmo da cidade, se levada em consideração a lógica da sociedade da barbárie. A busca por si mesmo se define, nessa perspectiva com a qual trabalhamos, pela tentativa de reencontrar uma profundidade perdida no “eu”, ao passo que, como discutido anteriormente, o comportamento bárbaro se guia de modo a evitar a profundidade, privilegiando sempre o superficial. Simonetti, em seu texto *Postmoderno e postmodernità*, fala da relação do sujeito pós-moderno e a fragmentação:

De acordo com os aspectos que se determina a destacar, o prefixo “pós” no termo “pós-modernismo” pode indicar tanto uma posterioridade cronológica (o que vem depois do modernismo), quanto uma violenta reação (aquilo que se contrapõe ao modernismo, ou que o supera), posicionando-se desde o princípio como uma descrição temporal neutra ou como um juízo de valor parcial. Pode-se discutir sobre a validade de uma ou de ambas as acepções do termo; é um fato, porém, que a sensibilidade estética pós-modernista permanece indissolivelmente ancorada ao modernismo, do qual se distingue, entretanto, graças a algumas características importantes. A passagem da alienação da modernidade à fragmentação da pós-modernidade foi considerada diversas vezes como um momento de significativa ruptura, com o indivíduo que vive a nova condição de modo contraditório, dividido entre euforia histérica e angústia cognitiva. (SIMONETTI, 2011, p. 131)²⁸

²⁸ A seconda degli aspetti che ci si prefigge di sottolineare, il prefisso ‘post’ nel termine ‘postmodernismo’ può indicare sia una posteriorità cronologica (ciò che viene dopo il modernismo), sia una violenta reazione (ciò che si contrappone al modernismo, o che lo sorpassa), ponendosi sin dall’inizio come neutra descrizione temporale o come parziale giudizio valutativo. Si può discutere sulla validità di una o di entrambe le accezioni del termine; è un fatto però che la sensibilità estetica postmodernista resti indissolubilmente ancorata al modernismo, da cui tuttavia si distingue per alcune importanti caratteristiche. Il passaggio dall’alienazione della modernità alla frammentazione della postmodernità è stato più volte sentito come un momento di significativa rottura, con l’individuo che vive la nuova condizione in maniera contraddittoria, a metà tra euforia isterica e angoscia cognitiva. (SIMONETTI, 2011, p. 131)

Simonetti fala da contradição entre “euforia histórica e angústia cognitiva”, referindo-se ao caráter contraditório do pós-moderno, que ao mesmo tempo aprisiona o sujeito, criando uma série de obstáculos para que possa compreender a si mesmo, e lhe oferece uma ampla gama de aparatos que despertam um tipo de euforia ligada ao consumo. Isto seria responsável pelo amalgamento do indivíduo fragmentado, e essa euforia, que é representada pelas infinitas possibilidades oferecidas por essa forma de concepção da realidade. A velocidade, o espetáculo, a experiência que se constrói sem profundidade, a fragmentação do sujeito, são elementos que fazem parte de um contexto de grande produção artística e cultural. Ainda que se fale do excesso de produção que poderia inebriar os sentidos daqueles que se encontram em meio a esse turbilhão de imagens e informações, as possibilidades de criação se tornam praticamente infinitas.

A construção social responsável pela criação e divulgação de um excesso de estímulos sensíveis, assim como a experimentação constante de um espetáculo, constituem, portanto, um dos elementos chave para a criação do que o Wilson de *outsider*. Esta figura que acaba observando o desenvolvimento da própria vida alheio à totalidade do que vive. Esse sujeito que vive à margem se encontra não apenas à margem da ordem social, mas também à margem de uma compreensão plena de si mesmo, razão pela qual este mesmo sujeito sempre procura por uma identidade fixa e identificável.

Perrone-Moisés, ao falar das transformações da sociedade e das obras de arte, diz:

Nunca houve tantas feiras de livros, tantos prêmios, tantos eventos literários. Nunca os escritores foram tão mediatizados, tão internacionalmente conhecidos e festejados. Fica claro, então, que quando se fala do fim da literatura, não estamos falando da mesma coisa. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25)

A fonte da qual bebe essa nova forma de fazer literário, ou seja, esse cenário de in experiências que se acumulam, traz à tona um objeto artístico desprovido de sua aura, como discutido no capítulo anterior a respeito das relações entre arte e o pensamento benjaminiano. A “angústia cognitiva”, à qual se refere Simonetti, neste cenário de abundância de produção artística e literária retomado por Perrone-Moisés, mostra-se indispensável para a compreensão das duas obras *corpus* aqui trabalhadas. Ainda Simonetti associa a estética do período a uma relação fragmentária estabelecida com o movimento do Modernismo. Retoma-se o que vinha sendo feito nos séculos anteriores ao mesmo tempo em que se acentuam as “rupturas”, como as chama o estudioso.

O processo de ruptura é bastante característico das duas obras na medida em que observamos a maneira como traços estéticos dos dois textos literários são relacionáveis ao que vem sendo discutido neste capítulo. Dentre as correntes de pensamento até então destacadas, existe uma menção recorrente a um sentimento eufórico característico desta forma de produção artística. Simonetti a chama de “euforia histérica”, Perrone-Moisés usa o termo “festejados” para se referir aos escritores contemporâneos, Eco se refere a um “amor desesperado”, e também Jameson se refere a um sentimento eufórico responsável pela manutenção do consumo.

Notadamente na construção do personagem Dan Rail, de *Castelli di rabbia*, vemos esta figura eufórica que age motivada por seus próprios impulsos e motivações eufóricas, flertando sempre com uma inconsequência potencialmente destrutiva. Ao planejar a construção da ferrovia que conduziria Elisabeth, sua locomotiva, não leva em consideração as implicações de sua obra. Sua vontade impensada de vivenciar a velocidade a bordo do trem, como vimos numa passagem citada anteriormente, resulta num acidente e na explosão do trem, que na obra é caracterizado também com um tom de euforia:

Nada deve ter parecido igual a antes de quando chegou a velocidade. Todas as emoções reduzidas a pequenas máquinas de revivenciar. Quem sabe quantos adjetivos de repente se revelaram ultrapassados. Quem sabe quantos superlativos se pulverizaram em um segundo, de momento para outro tristemente ridículos... Por si mesmo o trem não teria sido grande coisa, afinal não era nada mais que uma máquina... isto porém é genial: aquela máquina não produzia força, mas algo conceitualmente ainda nebuloso, algo que não existia: velocidade. Não era uma máquina que faz o que mil homens poderia fazer. Era uma máquina que faz o que jamais existiu. A máquina do impossível. (BARICCO, 1999, p. 53)²⁹

Podemos relacionar estes sentimentos exacerbados relativos à percepção eufórica do mundo com os “superlativos pulverizados” referenciado no corpo da enunciação. Este trem, descrito como “máquina do impossível”, retoma a ideia que vem sendo estabelecida pelo corpo de pensadores empregados: a de que existe um progressivo movimento que

²⁹ Niente dev'esser sembrato uguale a prima quando arrivò la velocità. Tutte le emozioni ridotte a piccole macchine da ritarare. Chissà quanti aggettivi si rivelarono improvvisamente scaduti. Chissà quanti superlativi si sbriciolarono in un attimo, tutto d'un colpo tristemente ridicoli... Di per sé il treno non sarebbe stata gran cosa, non era poi che una macchina... questo però è geniale: quella macchina non produceva forza, ma qualcosa di concettualmente ancora sfumato, qualcosa che non c'era: velocità. Non una macchina che fa ciò che mille uomini potrebbero fare. Una macchina che fa ciò che non era mai esistito. La macchina dell'impossibile. (BARICCO, 2007. P. 59)

leva a percepção artística aos limites da experimentação cognitiva. A “velocidade”, elemento central em torno do qual orbitam as diversas descrições da locomotiva ao longo do romance, é a mesma, a nosso ver, que leva aos sentimentos de histeria dos quais alguns pensadores falam. Tal fato se torna ainda mais notória se retomarmos a maneira como Baricco se posiciona não apenas como autor de teatro, cinema e romance, mas também como estudioso interessado nas linhas de pensamento que caracterizam as relações artísticas do fim do século XX.

Um sentimento de ebriedade relativo à percepção do mundo, que mistura momentos de melancolia e euforia, também é amplamente observável na jornada do protagonista narrador brasileiro. Num jogo que alterna frustração e angústia por tudo aquilo que experimenta na metrópole e a obstinação em encontrar o objeto buscado, o protagonista transita por ambientes em que alguns estímulos sensíveis o remetem a uma série de elementos em rápidas sequências, como observamos na passagem a seguir:

Encheu primeiro meu copo, depois o dele, JB com gelo. No minuto de silêncio em que o líquido caía dentro do cristal, fiquei tentando lembrar se aquela música seria *Aquello* ojos verdes, ou seriam negros? Bebi o primeiro gole, cheirava a madeira perfumada. "Sê como o sândalo", lembrei – de onde? – "sê como o sândalo que perfuma o machado que o fere", parecia frase do calendário Seicho-No-Ie de Teresinha O'Connor. Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas do Diário da Cidade, desde 64 ou 68, transformadas em pôsters. Numa delas, li: "Comunismo finalmente extinto do país". (ABREU, 2012, p. 118-119)

Esta descrição se dá num momento em que o narrador se encontra com Rafic, o dono do jornal para o qual trabalha que o incumbiu de encontrar a cantora desaparecida e escrever matérias a respeito do fato. Mais uma vez, a justaposição de experiências sensíveis se dá de forma sinestésica: misturam-se a embriaguez provocada pelo whisky, a música *Aquello* ojos verdes, gravada por Nat King Cole, e o cheiro da madeira perfumada. O cheiro remete imediatamente a um dito popular de origem desconhecida. Sua embriaguez acentua a forma como seus sentidos transitam rapidamente pelos elementos da sala de Rafic. Misturam-se a estes o seu próprio cheiro de suor e roupa molhada de chuva, resultantes de um dia exaustivo de procuras em São Paulo, além do perfume do dono do jornal: “Mas o Jack Deniel’s, a dama-da-noite invadindo as portas abertas, o Pacco Rabanne e o meu próprio cheiro estavam retardando meus reflexos. Além disso, ele não parecia interessado em ouvir” (ABREU, 2012, p. 119).

Enquanto em *Castelli di rabbia* o que possibilita experimentar a velocidade, descrita como marca do “impossível”, é o trem e a velocidade com que se locomove, em *Onde andar*á Dulce Veiga? esta aglutinação de sensações e de imagens acontece pela própria forma como o ambiente age em torno do observador. É interessante notar como destaca as marcas *Jack Deniel's* e *Pacco Rabanne*, marcando suas relevâncias na construção da cena que culmina no fato de seu próprio interlocutor não ter interesse em ouvir aquilo que tem para dizer. A cena, construída como um todo, denota um momento de incomunicabilidade entre dois sujeitos que pouco têm em comum entre si, assim como entre os mesmos sujeitos e os elementos que os cercam. Cria-se, desta forma, uma enorme distância entre os dois personagens. Tal distância é progressivamente confirmada e reforçada por elementos textuais. Enquanto um deles usa um perfume de marca conhecida, o outro é descrito por seu mal cheiro depois de um dia de trabalho sob a chuva. Um deles tem suas roupas limpas e claras, enquanto o protagonista narrador está vestido em roupas sujas e enlameadas. O dono do jornal e seu empregado têm, assim, o afastamento entre empregado e patrão evidenciado e explicitado.

Quanto a tais elementos, vale a pena destacar o momento em que o narrador-observador percebe as primeiras páginas de jornal que seu chefe mantinha, nos quais destacam as datas 64 e 68, datas em que, respectivamente, instalaram-se o Regime Militar e o Ato Institucional nº5, denotando o apoio de Rafic pelo autoritarismo militar. A menção às páginas de jornal que deflagram o suposto “comunismo finalmente extinto” tem o papel de reforçar a inadequação do protagonista ao papel a que serve no momento da narrativa: a princípio, sua busca que ao final se mostra um ato de auto descobrimento, configura, num primeiro momento, um trabalho que realiza para servir aos interesses de alguém que tem crenças opostas às suas. Mostra-se, desta forma, alheio à própria jornada, um *outsider* no interior de seu próprio projeto, acentuando ainda mais o motivo da incomunicabilidade que se nota neste trecho.

Esta forma de perceber e criar arte cuja principal característica é a rapidez nos permite citar o pensador francês Charles Baudelaire, em seu ensaio a respeito da modernidade intitulado *Pintor da vida moderna*, essa forma de produzir arte e literatura sem o invólucro aurático é desprovida daquilo que o poeta chama de “beleza primária”. O objeto produzido a partir de superficialidade não pode ser lido ou observado com o mesmo olhar que recaía sobre a arte feita outrora. Por outro lado, na modernidade, passa a ser mais perceptível e presente uma espécie de segunda beleza da arte, uma beleza que se constrói de forma mais imprecisa, de difícil estabelecimento:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 1998, p. 852)

Os romances propostos como *corpus* de nossa pesquisa são capazes, seguindo nossa hipótese de que são representativos desse momento histórico, de ilustrar com ainda mais profundidade essa volatilidade que se cria quanto à beleza artística. Sendo produtos que fecham o século seguinte ao ensaio de Baudelaire, carregam consigo não apenas as características relativas à efemeridade às quais o poeta se referia, mas também muitas outras que se acumulam com o aprofundamento da capacidade de reprodutibilidade artística.

O romance do escritor brasileiro tem como subtítulo “um romance B”, adição que consta na maioria das edições somente em sua contracapa. A ideia de “romance B” dialoga abertamente com a de “filme B”, ou “cinema B”, referindo-se às produções cinematográficas de orçamento menor, de notoriedade secundária. O próprio romancista assume a alcunha de produtor de uma arte que ocuparia um espaço que se afasta do cânone artístico. Teria a consciência de que tanto o “como”, quanto o “onde” e o “quando” de sua obra a impedem de ocupar tal posição de prestígio. Como consta no livro de Paula Dip (2009, p. 351), *Para sempre teu, Caio F.*: “Caio dizia que Dulce era um ‘romance B’, escrito como um filme *noir*, um roteiro cinematográfico: ainda que invisíveis, as marcações estão todas lá”. Notaremos, ao longo de toda a obra, uma série de trechos que atuam como uma paródia do cinema B, ou seja, filmes policiais. Isto é reforçado por uma série de clichês e figuras comuns em tais tipos de filmes, como é possível observar no trecho a seguir:

Patrícia tentou beijá-la, ela fechou a janela. O táxi arrancou e partiu. No meio da rua, Patrícia ainda gritou o nome dela, depois baixou a cabeça, chutou o pára-lama de um carro e tornou a entrar no Hiroshima. Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos:

– Siga aquele carro.

Ele me olhou como se eu estivesse completamente louco. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê. Ele começou a se mover, era nordestino. A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. (ABREU, 2012, p. 157)

A ironia se constrói ao longo da cena justamente pelo reforço dos clichês utilizados. O próprio ato de o protagonista precisar repetir a frase que há muito tempo queria dizer três vezes funciona como uma espécie de anticlímax, gerando o efeito paródico. Menciona também “a cena de perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero”, criando uma imagem claramente cinematográfica comum aos filmes policiais. Posicionando-se desta forma, como um pastiche de uma tipologia cinematográfica vista como “cinema B”, o texto parece abraçar esta vertente secundária da obra de arte, conforme atesta Baudelaire. Trata-se de uma produção artística que carrega consigo as marcas culturais do período em que é escrita.

O pensamento, enquanto ensaísta, de Baricco é convergente a este se levada em conta tanto sua obra romanesca quanto crítica. Em seus ensaios *I barbari: un saggio sulla mutazione* (2008) e *The Game* (2018), leva em consideração essa nova forma de produção e de consumo de arte como fruto de uma sociedade em transformação que muda e se adapta, fazendo com que também a produção artística sofra processo semelhante. Em seu ensaio de 2018, fala a respeito de uma perspectiva equivocada que se adota para analisar esse quadro de transformações quando fala a respeito de novas tecnologias:

Vou tentar explicá-lo da maneira mais simples possível: com tantas possibilidades estamos vivendo realmente uma revolução mental, e se agora me perguntam o que fazer com essa história de que as revoluções tecnológicas nunca causaram problemas dessas dimensões, é isto que tenho a dizer: acreditem, confundimo-nos com um erro banal de perspectiva, que é compreensível, mas é perverso e difícil de eliminar: acreditamos que a revolução mental seja um efeito da revolução tecnológica, e na realidade deveríamos compreender que o que acontece é o oposto. (BARICCO, 2018, p. 54)³⁰

Neste último ensaio de Baricco sobre a sociedade de consumo, a qual chamou de sociedade bárbara em seu ensaio anterior, o estudioso afirma que as condições cognitivas precárias que caracterizam os últimos anos foram o motor que levou às transformações

³⁰ Cerco di metterla nella maniera più semplice possibile: con ogni probabilità stiamo vivendo davvero una rivoluzione mentale, e se adesso mi chiedete come la mettiamo con 'sta storia che le rivoluzioni tecnologiche non hanno mai generato casini di queste dimensioni, quello che ho da dire è questo: credetemi, ci incartiamo su un banale errore di prospettiva, anche comprensibile, ma perverso e difficile da sradicare: crediamo che la rivoluzione mentale sia un effetto della rivoluzione tecnologica, e invece dovremmo capire che è vero il contrario. (BARICCO, 2018, p. 54)

técnicas, e não o contrário. Vemos, desta forma, como o próprio desejo de eliminar a distância entre si e o objeto que observa leva o leitor a desenvolver técnicas e formas que facilitem o processo. Baricco liga, com isto, a ideia central de seus dois ensaios: a de que o cenário de barbárie não é o resultado de um mundo que se tornou complexo demais, mas a causa de tal complexidade.

Em seu romance, vemos que o que leva os personagens a almejarem objetivos de difícil execução não é a aflição gerada pelo meio em que vivem, mas a própria natureza de sua constituição: são fruto da raiva e da inconformidade da narradora. A partir de seus sentimentos, concebe uma gama de personagens que traçam metas e criam mecanismos para que possam absorver de alguma forma a violência que experimentam. Analogamente, a jornada do narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?*, ainda que inicialmente motivada por seu novo emprego no jornal, mostra ser uma trajetória que tem como motivação final os próprios anseios do personagem.

Ao nosso ver, com base no que discutimos até o presente momento, é possível, portanto, ao levarmos em consideração as ideias e perspectivas levantadas pelos dois escritores, que falar de pós-moderno, ou da sociedade de relações superficiais e fragmentadas não significa falar de uma sociedade em que não é mais possível falar de criações de formas artísticas. A compreensão do pós-moderno advém das transformações da forma de produzir obras de arte que servem ao mercado, criando obras de natureza superficial. Ainda que a partir da inexperience, ainda se cria literatura. Cria-se uma relação contraditória entre a produção artística que se constrói pela oposição entre excesso de liberdade e a consequente constituição do ser perdida em meio ao excesso de informações.

É uma sensação que é inédita ao homem, que sofria já previamente com uma problemática similar na modernidade, como frequentemente descreviam os estudiosos do período, mas é possível notar uma forma mais marcante do evento, se tomado em consideração o aumento de estímulos sobre o qual se discute nesse estudo. Bauman, em *O mal estar da pós-modernidade*, descreve essas formas que se opõem e que resultam nos modelos estéticos do pós-moderno:

Você ganha alguma coisa e, em troca, perde alguma outra coisa: a antiga norma mantém-se hoje tão verdadeira quanto o era então. Só que os ganhos e as perdas mudaram de lugar: os homens e as mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade. Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de

segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (BAUMAN, 1997, p. 10)

Portanto, se levada em consideração esta instabilidade representada pelo “quinhão de felicidade” elencada por Bauman, pode ser classificada como pós-moderna a forma como se constroem os paradigmas de obra de arte no contexto do capitalismo tardio, já que esta produção se baseia justamente em instabilidade. A produção artística, o que inclui a literatura, responsável pela substituição artificial de necessidades humanas que não podem mais ser reproduzidas de forma natural no mundo do simulacro, como o prazer de apreciação artística, deveria ocorrer baseando-se nesse “mal estar” descrito por Bauman. O desconforto do sujeito se trata do motor do consumo e da produção de obras de arte.

O pós-moderno é, seguindo essa forma de pensamento, a representação não apenas de um período de tempo em específico, mas de um estado de ânimo da humanidade. Este estado, matéria prima dos contornos assumidos pela arte no mundo da barbárie, condiciona-se pelo tempo em que vem sendo produzido e por condições históricas e sociais do período. O mal-estar que funciona como fonte de encorajamento para leitores e para artistas para manter esse novo fluxo artístico presente na sociedade do fim do século XX se produz a partir da fragmentação cuja responsabilidade é atribuída ao cenário urbano de alta e rápida produtividade.

Levando isto em consideração, mostra-se importante recuperar novamente uma passagem do posfácio de Umberto Eco, em que descreve a forma como o pós-moderno seria um estado de espírito que se atribui ao homem e a partir da qual seriam criadas novas formas:

Acredito, entretanto, que o pós-moderno não seja uma tendência circunstanciável cronologicamente, mas uma categoria espiritual, ou melhor, um *Kunstwollen*, um modo de operar. Poderíamos dizer que cada época tem seu próprio pós-moderno, assim como cada época teria seu próprio maneirismo (tanto que me pergunto pós-moderno não seja o nome moderno do Maneirismo como categoria meta-histórica. Creio que em cada época haja momentos de crise tais como aqueles descritos por Nietzsche na Segunda Intempestiva, a respeito do dano dos

estudos históricos. O passado nos condiciona, esmaga, chantageia. (ECO, 1983, p. 400)³¹

Neste trecho, Eco não nega a influência do passado na forma do pós-moderno, e assim não podemos falar de uma separação total da modernidade. Os modos de conceber o mundo e suas problemáticas dos últimos séculos são levados em consideração, ainda que não sempre de forma consciente, pelos escritores e leitores no momento da produção ou do consumo da arte. A partir dessas considerações, poder-se-ia dizer que a obra de arte pós-moderna não se trata do fruto de uma ruptura com o modo de representação do mundo que a antecedia, aquele da modernidade; não constitui um fenômeno restrito a um período de tempo, visto que se concebe originalmente a partir da fragmentação e da ausência de identificação do ser humano com sua realidade. Caracteriza, dessa forma, um evento que busca compreender e exprimir as consequências de um mal-estar constante criado por excessos. Seja o excesso de informações, de liberdade, de isolamento, de motivos, verdades ou tantas outras possíveis aspirações humanas.

O mundo instável é um mundo de incertezas. O homem é constituído por inconstância que constituiria sua própria existência. Há poucas certezas a respeito do contato entre o “eu” e o “outro”, ou mesmo do contato com a cidade, com seu lar, ou consigo mesmo uma vez que as relações se constituem de material notoriamente superficial. Na tentativa de compreender a si mesmo tanto a nível interno quanto externo, ou seja, a relação com tudo aquilo que demonstra ser responsável por estabelecer sua identidade, o sujeito demonstra ter, no pós-moderno, uma visão interrogativa da realidade.

Este pós-moderno ao qual fazemos referência, com suas particularidades pouco definidas e seus traços estéticos igualmente difusos, mostra ser um cenário propício para uma forma de produção literária que possibilita a existência de romances como os aqui por nós trabalhados. As obras atuam, nesta perspectiva, como elementos que, a partir desta forma artística e literária de contornos pouco claros, como tentativas de reorganização e de atribuição de sentidos. Os romances têm para os leitores, de acordo com nossa compreensão, papel semelhante aos objetivos dos personagens dos romances.

³¹ Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un Kunstwollen, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio manierismo (tanto che mi chiedo se post-moderno non sia il nome moderno del Manierismo come categoria metastorica). Credo che in ogni epoca si arrivi a dei momenti di crisi quali quelli descritti da Nietzsche nella Seconda Inattuale, sul danno degli studi storici. Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta. (ECO, 1983, p. 400)

Assim como encontrar Dulce Veiga e narrar a história é um ato de reordenação de mundo para o protagonista, ou como encontrar uma nota musical específica o é para Pekisch em *Castelli di rabbia*, o romance na pós-modernidade pode configurar a formulação em que, num mundo de infinitas possibilidades, exista um objeto cujas dimensões são finitas. Umberto Eco diz que “cada época tem seu próprio pós-moderno”, ou seja, na perspectiva adotada pelo pensador, observar um quadro de mudanças sem distanciamento pode resultar frequentemente numa visão incerta e incompleta do todo.

Pensando especificamente na obra de Baricco, a temática da reorganização do mundo a partir da construção textual é um elemento comum. Não apenas neste romance, mas também em *Novecento*, romance nascido de uma adaptação de um monólogo teatral, existem passagens que dialogam amplamente com este conceito:

Primeiro degrau, segundo/
 Não foi o que vi que me parou/
 Foi o que não vi/
 Pode entender, irmão? Foi o que não vi... procurei-o mas
 não existia, em toda aquela destruída cidade existia tudo, exceto/
 Havia tudo/
 Mas não havia um fim. O que não vi é onde acabava tudo
 aquilo. O fim do mundo/ (BARICCO, 1994, p. 64)

O trecho se refere a um momento em que Novecentos, pianista que misteriosamente nasceu a bordo de um transatlântico e nele viveu toda a sua vida, decide descer do navio e experimentar o mundo. Entretanto, no momento em que decide descer, é tomado por um pavor ao não ver o fim da cidade diante de seus olhos. Horrorizado pela grande quantidade de ruas, lojas, postes, luzes, desiste da ideia e retorna ao navio, onde conseguia ver um fim, e tocar sua música num piano que tinha teclas igualmente finitas.

A temática se repete no romance com o qual trabalhamos neste estudo: o ato de ler configura uma fuga à infinidade e à desordem que existe ao redor do leitor. Como explicitamos até o momento, a grande alegoria utilizada ao longo da obra é a locomotiva e o turbilhão de imagens que se vê pela janela do meio de transporte. O infinito que Novecentos viu ao tentar descer do navio é similar àquilo que o observador vê do interior do trem:

Lê-se para não erguer o olhar para a janelinha, esta é a verdade.
 Um livro aberto é sempre a certeza da presença de um covarde –
 os olhos grudados naquelas linhas para não permitir que a
 ardência do mundo roube o nosso olhar – as palavras que uma a

uma reduzem o fragor do mundo em um funil até fazê-lo escoar em formas de vidro que se chama livros – a mais refinada das privadas, esta é a verdade. Uma porcaria. Porém: prazerosíssima. (BARICCO, 2012, p. 59)

O trecho acima sintetiza, de certa forma, o comportamento dos personagens do romance: assustados por um sentimento de perda e de incerteza, edificam seus próprios castelos, ainda que frágeis, para que se resguardem da avalanche que os apavora. Têm um comportamento que denota uma fuga para dentro, escapando do que aparenta não ter fim para uma esfera interior finita e com a qual podem lidar. O enunciador descreve o processo de se valer de um livro para amenizar o pavor gerado pelo mundo exterior como um “funil”. A leitura, desta forma, pode configurar um ato de resguardo dos próprios sentidos frente à maneira explosiva como são oferecidos estímulos visuais aos leitores.

No caso do romance *Novecento*, aquilo que o personagem vê se trata de uma metrópole da metade do século XX, visto que em certo ponto da enunciação é revelado que o navio passa a ser utilizado como hospital para os feridos da Segunda Guerra Mundial. Na metrópole do final do século com a qual lidamos no romance brasileiro, há diferenças. A ausência de um fim que assustou o pianista enquanto tentava descer da embarcação se verifica ainda mais fortemente na ambientação deste texto literário. Há mais ruas, mais lojas e mais barulho. A forma como o texto brasileiro é narrado permite uma universalização deste sentimento angustiante que acomete o protagonista do monólogo de Baricco:

Galáxias, buracos negros, supernovas, anãs brancas, pulsares, quasares, constelações, asteróides, cometas, planetas, satélites, anéis, pontos de sombra e de luz. Minha cabeça girava, acompanhando o movimento determinante das estrelas sobre meus ombros que suportavam o mundo. (ABREU, 2012, p. 228)

O personagem sente o peso da angústia que se acumulou ao longo de sua jornada. Este trecho faz parte do capítulo final da obra, logo após o protagonista encontrar Dulce Veiga e tomar consciência do quão exausto estava depois dos meses de procura. A enunciação, a partir de uma série de metáforas que remetem à vastidão, a excessos, a um volume de informações maior do que se pode sustentar, realiza uma espécie de retomada que sintetiza o enredo. O protagonista sente que os “ombros [...] suportavam o peso do mundo”.

A rota de fuga adotada pelo narrador acaba se aproximando da que foi sugerida em *Castelli di rabbia*: no romance italiano, sugere-se a literatura como elemento de resistência, uma ação pequena, descrita até mesmo como “uma porcaria”, mas que é capaz de se contrapor ao imenso, ao que não se pode compreender completamente. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o protagonista procura dar novo redimensionamento à sua aventura textualizando-a, transformando-a ficcionalmente em texto literário. Tanto a leitura quanto a escrita, na perspectiva trabalhada pelos dois escritores, podem ter papel ativo no resguardo do indivíduo das aflições geradas pela incapacidade de processar tantas “Galáxias, buracos negros, supernovas”.

Esta condição dialoga diretamente com a justaposição característica dos movimentos estéticos do fim do século. Há informações que se aglutinam e que constroem um discurso cuja característica mais notória é a reformulação em que coexistem uma série de fatores diferentes entre si, que passam a coexistir no corpo de um texto. Neste sentido, vale retomar Simonetti, quando busca esclarecer algumas diferenças entre aquilo que considera moderno e pós-moderno, destaca o aspecto ontológico da pós-modernidade:

Aqui temos algumas das principais características da estética modernista, como a multiplicação e justaposição das perspectivas, a focalização dos fatos permeados por um ou mais pontos de vistas, o monólogo interior e o discurso indireto livre. Em muitas obras modernistas, de fato, a dúvida epistemológica e a obscuridade do texto são estruturadas por meio do recurso, mais ou menos explícito, a uma moldura interpretativa simbólica extratextual. [...]

A literatura pós-modernista, ao contrário, privilegia o aspecto ontológico, perguntando-se sobre como seja construído e de que forma podem coexistir e ter pontos em comum essas demandas através da contínua violação de limites intertextuais, a mistura e interpolação de identidades e sujeitos pertencentes a diversas dimensões textuais. (SIMONETTI, 2011, p. 158)³²

É improvável que haja certezas absolutas nesse contexto em que falta a capacidade de reconhecer as formas exatas que constroem a existência do observador e de conceber

³² Di qui alcune delle principali caratteristiche dell'essetica modernista, come la moltiplicazione e giustapposizione delle prospettive, la focalizzazione dei fatti attraverso uno o più punti di vista, il monologo interiore e il discorso indiretto libero. In molte opere moderniste, infatti, il dubbio epistemologico e l'oscurità del testo vengono strutturati attraverso il ricorso, più o meno esplicito, a una cornice interpretativa simbolica extratestuale. [...]

La letteratura postmodernista, al contrario, privilegia l'aspetto ontologico, interrogandosi su come sia costruito un mondo e in che modo possano coesistere e intersecarsi mondi diversi e contraddittori, articolando e sviluppando queste domande attraverso la continua violazione di confini intertestuali, la mescolanza e interpolazione di identità e soggetti appartenenti a diverse dimensioni testuali. (SIMONETTI, 2011, p. 158)

níveis profundos de compreensão de um mundo que se apresenta ao sujeito como uma espécie de borrão constante daquilo que se vê.

Podemos, tendo tal linha de pensamento em mente, retomar *Castelli di rabbia* e a alegoria recorrente à locomotiva. Como podemos verificar no trecho a seguir, há a construção de um mundo imaginário no qual a velocidade se apresenta como elemento central. Nele há a afirmação de que quando alguém utiliza o trem como meio de transporte, há uma suspensão do tempo e da capacidade de processar aquilo que se pode observar a partir das janelinhas:

Entrava pelos ouvidos o lamento rítmico das rodas sobre os trilhos, e, entretanto, tudo vibrava como se fora de cansaço, de emoção – uma espécie de tique-taque perpétuo de cortar a alma. E na janelinha – na janelinha, do outro lado do vidro, desfilavam as coches de um mundo feito de pedaços, perenemente em fuga, estilhaçado em milhares de imagens que duravam apenas um instante, arrancado por uma força invisível. (BARICCO, 1999, p. 55)

33

Tendo em vista essa metáfora, aquele que observa uma paisagem desfocada a partir do interior do trem corresponde ao homem incapaz de compreender com algum nível de precisão sua realidade. É difícil para um indivíduo conceber com exatidão as nuances do que observa se não há a nitidez necessária para que o faça. Aqui podemos perceber a manifestação da estética pós-moderna que se constrói, assim, em meio à ausência de clareza e de distinção. A respeito da incerteza característica do pós-moderno, Bauman declara:

O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza (em si mesma, não exatamente uma recém-chegada num mundo do passado moderno) é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser ou abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível. (BAUMAN, 1997, p. 32)

De acordo com Bauman, portanto, a incerteza é parte integrante do conjunto daquilo que constitui o fazer artístico pós-moderno. O texto espetacularizado que é

³³ Nelle orecchie entrava il ritmico lamento delle rotaie, e intanto tutto vibrava come di fatica, come di emozione - una specie di tic perpetuo che ti segava l'anima. E nel finestrino - nel finestrino, di là dal vetro, sfilavano via i cocci di un mondo fatto a pezzi, perennemente in fuga, sminuzzato in migliaia di immagini lunghe un istante, strappato via da una forza invisibile. (BARICCO, 2007, p. 59)

constantemente oferecido ao público e produzido como principal forma de comercialização da necessidade humana de absorver histórias é também o resultado de uma incerteza generalizada. Sua natureza, que tem como objetivo atrair a atenção do leitor o mais rapidamente possível, encontra obstáculos para sua existência num mundo em que o sujeito conheça a si mesmo e saiba como construir uma relação sólida com sua realidade. Se é capaz de fazê-lo, não é necessário recorrer às formas espetacularizadas para forçar a dedicação de uma parcela significativa de atenção a um texto.

Uma das características do espetáculo, elemento central do pós-moderno, além da incerteza do observador; o que permite sua existência é justamente o elemento da transformação. Tal transformação, que ocorre de forma constante, materializa-se como a paisagem desfocada descrita no romance italiano aqui estudado também no ensaio escrito pelo mesmo autor, da mesma forma como as visões fantasmagóricas de Dulce Veiga, que se esvaem rapidamente em meio ao excesso de informações da cidade de São Paulo, presentes no romance brasileiro. A paisagem de difícil distinção que se percebe a partir do interior da locomotiva no texto do escritor italiano pode ser aproximada à paisagem confusa que se observa na metrópole de Abreu. Ao longo do romance, o protagonista se vê constantemente cercado por imagens e sentimentos que se acumulam e se formam de forma caótica, não permitindo a devida assimilação:

A casa não ficava longe do Morumbi, Jardins ou qualquer outro desses bairros chiques. Depois de voltas e voltas, consultas num guia em pedaços onde as ruas sempre continuavam justamente nas páginas que estavam faltando, perguntas nas esquinas e informações do tipo contra três faróis, mas só existiam dois, vire depois à esquerda, mas à esquerda não havia rua alguma, o motorista do táxi conseguiu encontrar um pequeno sobrado no alto da Freguesia do Ó. Paguei sem reclamar, dinheiro do jornal. (ABREU, 2012, p. 99)

Esse desfoque produzido pela infinidade de imagens e informações cria uma espécie de massa disforme no momento da observação, de modo que o desafio do leitor, nessa nova lógica, é justamente encontrar contornos claros para o objeto observado. Quando se vê um bosque pela janela do trem não se pode diferenciar cada uma das árvores e flores. De fato, é comum que não se possa identificar a maior parte daquilo que é percebido pelos sentidos do observador. O mesmo acontece com o homem que percebe seus arredores no ambiente urbano: vê essa mesma massa em que já não pode

compreender com distinção as características de cada um dos objetos e elementos constituintes da urbanidade.

Dessa forma, para que seja notado, um objeto deve ter características capazes de fazer com que o observador dedique uma quantidade de tempo e atenção suficientes para um nível mínimo de retenção de seus sentidos. Nesses moldes são criados os anúncios, tanto nas ruas quanto em meios eletrônicos, como televisão, e posteriormente na internet. Compõem-se de tal maneira que possuam formas simples e capazes de transmitir uma ideia igualmente simples de modo espetacularmente rápido e superficial, e é essa a forma mais adequada tanto ao mundo contemporâneo quanto à realidade que se desenvolveu no final do século passado. Segundo Guy Debord:

O que o espetáculo apresenta como perpétuo é fundado sobre a mudança, e deve mudar com a sua base. O espetáculo é absolutamente dogmático e, ao mesmo tempo, não pode levar a nenhum dogma sólido. Para ele nada para; é o estado que lhe é natural e, todavia, o mais contrário à sua inclinação. (DEBORD, 1997, p. 52)

O estado constante da forma estética que se estabelece no cenário pós-moderno, como declara Guy Debord, é um estado em que nada seria de fato estável. As incertezas que fazem parte do modo de vida do sujeito nas cidades e nas situações da vida veloz são também um fator importante da construção das formas do movimento criado no fim do século. É uma tarefa complexa estabelecer de maneira segura quais são os modos e os contornos da arte pós-moderna, visto que suas características são amplamente instáveis. Um modo de vida rápido e no qual quase tudo se desenvolve em constante mudança seria também responsável por uma grande quantidade de transformações na produção artística e intelectual, ou mesmo midiática, no período em questão. O ciclo de mudanças cria um movimento de retroalimentação no qual as formas instáveis que estão sempre em processo de mudança criam um cenário de produção artística e um público leitor que prefere as obras capazes de melhor se adequarem a tal realidade. O homem que se habitua com a velocidade em cada um dos aspectos de sua vida, não tem um comportamento diferente quando lida com arte ou literatura. Segundo Perrone-Moisés:

A literatura de ficção da modernidade tardia é assombrada pelo espectro da alta modernidade. Qualificada de “pós-modernidade”, ela carrega esse “pós” como um fardo do qual deseja se livrar, mas que a condiciona de maneira persistente. As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido

são dependentes desse passado recente. Citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado. A ironia, traço igualmente característico da ficção contemporânea, também não poderia ser percebida sem a existência do termo anterior a que ela alude. O resultado dessa situação é a melancolia, o sentimento de existir depois do fim, de ser uma literatura que não é de vanguarda, mas *tardia*. Como o conjunto da sociedade atual – na política, na economia, na moral, na tecnologia –, a literatura vive um *irregno*, aquele momento em que as regras antigas já não existem e outras, na melhor das hipóteses, ainda estão em gestação. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149)

Segundo a estudiosa do tema, a literatura considerada pós-moderna passa por um momento de profunda mudança em que há um diálogo com suas formas passadas, as da modernidade e dos últimos séculos, mas que ainda não foi capaz de formular as próprias regras de modo fixo, o que talvez faça parte do modo como se desenvolve a nova literatura sem contornos nítidos. A nova forma de produzir arte e literatura que descreve o modo bárbaro da velocidade fala, então, do mundo responsável pela criação de suas próprias regras, ou mesmo da ausência de regras. O novo modelo estético literário resulta numa literatura criada a partir do interior da lógica da mudança e das incertezas.

O argumento principal dessa literatura passa a ser, então, a ausência de formas definitivas, tanto no mundo empírico ou nas produções artísticas do período. As estruturas que se constroem a partir da nova maneira de conceber o universo e o espírito da segunda metade do século XX têm como origem e objetivo as próprias formas mutáveis, como defende Hutcheon (1988, p. 13): “[...] Como o conjunto da sociedade atual – na política, na economia, na moral, na tecnologia –, a literatura vive um *irregno*, aquele momento em que as regras antigas já não existem e outras, na melhor das hipóteses, ainda estão em gestação”. Também Ceserani descreve as dificuldades para estabelecer um conjunto de comportamentos frente a esse excesso de novas formas e de mudanças da pós-modernidade:

³⁴É necessário, de nossa parte, por mais que possa parecer difícil, um comportamento duplice: de consciência lúcida, e vontade de análise e conhecimento, da grande mudança que atingiu a sociedade em que vivemos; mas de recusa das reconstruções rápidas demais e ideológicas, marcadas por entusiasmos

³⁴ Ci vuole, da parte nostra, per quanto questo possa apparire difficile, un duplice atteggiamento: di lucida consapevolezza, e volontà di analisi e conoscenza, del grande cambiamento che ha investito le società in cui viviamo; ma anche di rifiuto delle ricostruzioni troppo affrettate e ideologiche, segnate o da entusiasmi complici e corrivi o da improvvise crisi di disperazione. Il mondo è cambiato, ma le interne sue tensioni e contraddizioni, i conflitti e le spaccature non sono certo venuti meno, anzi è probabile che, in tanta complessità, si siano accentuati. (CESERANI, 1987, p. 109)

cúmplices e precipitados ou por súbitas crises de desespero. O mundo mudou, mas suas tensões e contradições internas, os conflitos e fragmentações não desapareceram. É até mesmo provável que, em meio a tanta complexidade, tenham-se acentuado. (CESERANI, 1987, p. 109)

As ideias do teórico italiano e da estudiosa brasileira contribuem com a construção do panorama de leitura das duas obras que abordamos. Os dois discursos descrevem o cenário em que se vive neste período como caracterizado por uma forma “tardia”. Isto equivale a uma forma que se constitui a partir da conclusão de um ciclo prévio. Perrone-Moisés fala de um formato artístico em “gestação”, enquanto Ceserani discute mudanças rápidas demais que podem se dever a entusiasmos o desespero pelo advento do novo.

A própria experiência de construção do enunciado, neste sentido, pode trazer à tona a ideia de algo em processo constitutivo, vivendo uma gestação que levará a uma forma ainda incerta. O enredo da obra de Abreu, cujo narrador é o próprio protagonista, dá-se a partir de suas experiências incompletas e da forma sincopada como observa o mundo, de modo que o trecho em que observa uma parede ladrilhada retoma a ideia que vem sido discutida pelos teóricos por nós empregados:

Ladrilhar uma parede com mosaicos díspares, assim tinha sido: a metade direita de uma guirlanda não continuava nem completava-se na metade esquerda de outra guirlanda, mas numa inesperada frisa grega ou barroca, que também não estendia-se pelo ladrilho seguinte para definir-se num quadrado ou retângulo, mas dava lugar a um círculo concêntrico decepado (ABREU, 2012, p. 66).

Duas metades que não se complementam ou formas geométricas de difícil identificação podem retomar a perspectiva que até então vêm sido atribuídas à estética cujos traços superam os da modernidade. Assim como em outros trechos, o narrador constantemente percebe seus arredores a partir desta perspectiva cujos fatos constituintes não estabelecem um diálogo claro entre si. A estética em que se baseia para narrar sua história, uma vez que pressupõe este cenário difuso da pós-modernidade, não poderia oferecer ao leitor traços precisos e conclusões definitivas.

Ambas as obras partem de uma experimentação narrativa que carrega traços de incerteza consigo. Este ladrilho, cuja estrutura é de contornos incertos, pode ser relacionado à motivação de Dan Rail para a construção da linha de trem que deseja, que, a princípio, parece não ter fins práticos. A rota que deseja traçar para seu trem, segundo os especialistas na construção de ferrovias, não tem nenhuma lógica. De todas as rotas

possíveis, que poderiam trazer alguma forma de benefício ou lucro, esta é a menos recomendável. Desta forma, podemos pensar nas rotas projetadas e cujos benefícios são conhecidos como um percurso que se constitui por certezas, enquanto o que o Sr. Rail tem em mente aparenta ter uma natureza oposta:

- Caro engenheiro Bonetti, o único e verdadeiro sentido de um trem é o de correr pela superfície da terra com uma velocidade que nenhuma outra pessoa ou coisa é capaz de ter. O único e verdadeiro sentido de um trem é que o homem entra nele e vê o mundo como nunca viu antes, e vê tanto, de uma só vez, como nunca viu em mil viagens em diligências. Se depois, nesse meio tempo, essa máquina consegue carregar um pouco de carvão ou algumas vacas de um lugar para outro, tanto melhor: mas não é isso que é importante. Portanto, no que me concerne, não há nenhuma necessidade de que o meu trem tenha uma cidade onde chegar, porque, em geral, não precisa obrigatoriamente chegar a parte alguma, sendo a sua tarefa a de correr a cem por hora no meio do mundo e não a de chegar a qualquer lugar. (BARICCO, 1999, p. 72)³⁵

Ver o “mundo como nunca viu antes” parece ser uma analogia bastante próxima da proposta narrativa que os escritores apresentam. A rota que passa pelo desconhecido, pelas formas que não se complementam e cuja natureza das relações estabelecidas não é óbvia. Como vivemos o momento destas experimentações, temos nossa visão limitada, o que também nos impede de conhecer o destino final. Elimina-se, assim, a função de “chegar a qualquer lugar”.

Seja devido os ladrilhos incompletos ou ao o trilho que não tem um destino certo, ambos os textos percorrem este percurso que tem como ponto de partida e destino final o incerto. Para tal, criam recursos estéticos e narrativos que permitem ao leitor ser carregado pela rota incerta que os próprios narradores percorrem: um que atravessa o oceano num barco, sem ter acesso à superfície e saber com precisão onde se encontra, e outro que desconhece com exatidão a natureza daquilo que ele mesmo procura. Tais imagens retomam novamente a angústia da Sra. Rail, cujos motivos de sua travessia de navio da Europa para a América não são explícitos, sendo mencionado ao leitor apenas que a

³⁵ - Caro ingegnere Bonetti, l'unico vero senso di un treno è quello di correre sulla superficie della terra con una velocità che nessun'altra persona o cosa è in grado di avere. L'unico vero senso di un treno è che l'uomo ci sale sopra e vede il mondo come non l'ha mai visto prima, e ne vede così tanto, in una volta sola, come non ne ha mai visto in mille viaggi in carrozza. Se poi, nel frattempo, questa macchina riesce anche a portare un po' di carbone o qualche vacca da un paese all'altro, tanto di guadagnato: ma non è quello l'importante. Perciò, per quanto mi riguarda, non c'è nessun bisogno che il mio treno abbia una città dove arrivare, perché, in generale, non ha bisogno di arrivare da nessuna parte essendo il suo compito quello di correre a cento all'ora in mezzo al mondo e non di arrivare in qualche posto. (BARICCO, 2007, p. 80)

personagem não tinha como pagar pela travessia, o que a fez se submeter às condições em que se encontra (BARICCO, 1999, p. 187).

Podemos constatar, dessa forma, a partir de todos os pontos críticos e teóricos levantados, assim como da análise feita que cria pontos de convergência com esses conceitos, que o caráter altamente inconstante desse movimento estético, ou dessa nova forma que estabelece o ritmo do mundo e, conseqüentemente, suas expressões artísticas e literárias, é também responsável pela dificuldade de formular regras claras que poderiam lhes dar uma distinção mais nítida, com contornos visíveis. Nós, observadores dessa forma de construção artística em constante mutação, fazemos parte do mesmo movimento de variação em nossas vidas cotidianas, e isto faz com que a tarefa do observador crítico seja cada vez mais complexa. O sujeito pertencente à lógica pós-moderna, que é ao mesmo tempo produto e produtor da barbárie e suas conseqüentes mutações durante esse período, tem um papel importante na formação desse cenário de mudanças aceleradas. Dessa forma, mostra-se difícil criar distância suficiente entre o leitor e o objeto artístico. As imposições que fazem com que o mundo seja sempre mais veloz são as mesmas que tornam as construções de experiências mais difíceis. Estas últimas tornam mais frágeis as relações que os seres humanos são capazes de criar entre si.

O nível de aceleração transforma, segundo a metáfora da janela do trem, essa ausência de experiências profundas do homem dos produtos artísticos que levam consigo uma profundidade igualmente baixa, o que é próprio da mercadoria, num produto indiferenciável que constitui todo o panorama do mundo em mutações da pós-modernidade. A distância entre homem e arte refreia o aumento da velocidade e do estabelecimento de vínculos, seja entre o homem e seus similares ou entre esse mesmo homem e as obras de arte. Também o diz Ceserani (1987, p. 111): “A dificuldade está nas nossas capacidades interpretativas e nas situações de observadores de nós mesmos [...]”.

³⁶Existem incontáveis instrumentos para fazê-lo. Há infinitas formas de leituras e uma série de possíveis análises críticas textuais, e talvez seja justamente a grande quantidade de fórmulas de leitura e o número de textos e de obras que são absolutamente diferentes entre si.

Dessa maneira, mostra-se difícil chegar a conclusões absolutas e incontestáveis a respeito do movimento, ou mesmo da forma global que ditou o ritmo do mundo do final do século passado. A aceleração do mundo não é restrita a essa época; sempre existiu de

³⁶ La difficoltà sta nelle nostre capacità interpretative e nella nostra situazione di osservatori di noi stessi [...].

alguma forma. O mundo sempre viveu episódios que tornaram suas construções e suas formulações mais velozes, tanto para criar métodos práticos na vida cotidiana como para resolver problemas causados pela falta de tempo.

Quando se fala de pós-modernidade, portanto, fala-se de um quadro de rápido aprofundamento de eliminações de distância e de enfraquecimento das relações devido a um aumento explosivo do nível de compartilhamento de imagens e informações nesse período. Falar do pós-moderno é um ato próximo daquilo que o movimento representa: uma grande incerteza. Não se fala de pós-modernidade com o nível de segurança ou de autoridade de quando se falam de movimentos artísticos e estéticos já encerrados no decorrer da história. São eventos históricos dos quais temos a distância necessária para termos um olhar crítico e cauteloso, permitindo-nos falar a respeito sem estarmos demasiadamente envolvidos. Somos frutos e causa da barbárie e da pobreza das experiências dos nossos tempos, e então seria uma tarefa praticamente impossível descrever nosso mundo e suas formas velozes e superficiais de forma igualmente precisa como é possível fazer agora com movimentos que fazem parte do passado.

É inegável que o movimento estético que se cria e o padrão comportamental que influencia tanto o público leitor quanto os criadores de textos literários constroem o pano de fundo a partir do qual os romances *Onde Andará Dulce Veiga?* e *Castelli di rabbia* são produzidos. A nosso ver, as motivações dos protagonistas e a maneira como interagem com sua realidade acabam, em grande medida, sendo definidas pela dinâmica de funcionamento do pós-moderno. No capítulo seguinte, analisaremos a forma como esse padrão estético, juntamente com a construção social do ambiente urbano, atuam como fatores essenciais para que sejam trazidas à luz leituras que possibilitem a construção de um eixo de conexão entre os textos literários e essa realidade que fecha o século XX com suas problemáticas e questões de difícil resolução.

4. CAPÍTULO 3: A BUSCA POR SI MESMO: O ENCONTRO DA PRÓPRIA VOZ NARRATIVA

4.1 A angústia cognitiva e a eliminação da identidade

O romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, última obra publicada de Caio Fernando Abreu, destaca-se no universo bibliográfico, além de biográfico, como também ilustraremos, do contista e romancista. Além de ser apenas o segundo romance em sua carreira, tendo escrito *Limite branco* quando tinha apenas 16 anos, e sendo conhecido sobretudo por sua obra contística, o romance se apresenta como uma espécie de fechamento de questões que foram levantadas pelo escritor ao longo de sua carreira. O protagonista da obra encarna os dramas vividos por muitos de seus personagens em seus livros de contos. O personagem que vive os dramas de estar doente numa grande metrópole, constantemente aflito com o ritmo de sua vida e com o sentimento de não pertencimento à sua realidade dialoga amplamente com outros que permearam a construção de sua obra literária. O estudioso André Luiz Gomes de Jesus, em seu livro *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu* observa essa obra como um elemento polifônico em que elementos de seus trabalhos precedentes seriam revividos para a constituição do texto:

Assim, podemos afirmar que *Onde andaré Dulce Veiga?* é um produto de pequenos fragmentos, ruínas de outros que se mantêm vivos no texto de Abreu, embora tenham sido “mortos”, de alguma forma, ao serem transpostos. Sob esse ângulo, o romance reafirma um traço característico da escrita de Abreu: a polifonia, que se dá, exatamente, por meio da apropriação e da citação intertextual. (JESUS, 2010, p. 143)

Além disso, esse mesmo protagonista dialoga com a própria biografia do escritor, sendo um autor de romance, uma vez que ele mesmo narra a história; além de ser um jornalista desiludido, algo que também foi parte da trajetória de Caio, como Paula Dip (2009, p. 278) destaca em seu livro.

Abreu se muda para a cidade de São Paulo ainda jovem, onde começa a trabalhar na Editora Abril depois de sua infância em Santa Catarina. É conhecido por seus colegas por seu humor ácido e por um temperamento explosivo, o que ocasionava momentos de um sarcasmo depreciativo tanto no ambiente de trabalho quanto em sua vida pessoal. Este mesmo sarcasmo e sentimento de amargura para com o mundo pode ser observado ao

longo das linhas que o narrador de *Onde andar Dulce Veiga?* escreve, o que se une à forma como sofriam com um mal estar tantos outros personagens de seu trabalho.

Especulamos, nesse paradigma, que o fechamento que liga os pontos levantados até então ao longo de seu trabalho pode levar o escritor a uma grande dedicação  produção da obra. Foi o trabalho mais árduo da carreira do romancista, como destaca Paula Dip em trechos de sua obra epistolar e biográfica, em que compila trocas de correspondências com seu amigo Caio Fernando Abreu:

Por enquanto chamava-se *Desesperadamente*, ou *Onde andar Dulce Veiga?*. Avança lentissimamente, é talvez a coisa mais lenta que já escrevi em toda a minha vida. Estou tentando uma técnica nova que chamo de “caleidoscópio verbal”: são figuras que se formam  medida que o texto vai avançando, e das quais se destacam um ou dois elementos que formam uma figura nova, e assim por diante. A fragmentação portanto, é apenas aparente, porque a intenção é conseguir um fluxo ininterrupto. (DIP, 2009, p. 227-228)

Como discutimos ao longo desta tese, o caráter fragmentário da narrativa  parte importante tanto do processo de leitura quanto de produção textual no período em que Abreu e Baricco escrevem. O trabalho de Paula Dip possibilita, a partir das próprias palavras do escritor gaúcho, a percepção de como o fragmentar-se foi parte do processo de escrita do romance. O livro foi objeto de obsessão do autor ao longo de seu processo de produção, de modo que a formação de um fluxo a partir de fragmentos, como ele mesmo destaca, tornou-se bastante longo:

Deu certo: escreveu *Dulce Veiga* sem parar, compulsivamente. Foram duas mil páginas que, enxutas, viraram duzentas. Tinha pressa, não podia deixar passar aquele ímpeto de escrever, bálsamo para a sua dor: “Eu não queria nada, eu não queria ninguém. Como Dulce Veiga, o que eu queria era encontrar uma outra coisa”. (DIP, 2009, p. 356)

Como explicitamos anteriormente, também a obra de Baricco levanta discussões a respeito do mesmo paradigma de produção artística, em que a fragmentação e uma espécie de ausência de unidade entre sujeito e realidade agem como motor criativo. A formação filosófica do estudioso é bastante clara ao longo de sua produção romanesca e ensaística, sobretudo a relação com o pensador que norteia o primeiro capítulo desse estudo, Walter Benjamin. O estudo das obras deste último implica numa visão crítica a

respeito da sociedade que produz arte. Ainda que as referências a tal linha de pensamento não sejam inseridas de forma explícita em seu romance, existem trechos em que se pode depreender as ideias que norteiam o pensamento crítico a respeito das problemáticas da modernidade e de seu estágio agravado do fim do século, como destacaremos nas páginas que seguem.

Da mesma forma como os personagens do romance brasileiro, na obra de estreia de Baricco, as aflições são elementos que levam os protagonistas do texto a agirem de modo a tentar transformar suas realidades ou a ressignificar algumas de suas experimentações. Frequentemente são descritas situações em que a identidade dos habitantes de Quinnipak é posta em jogo, assim como ocorre com o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* em sua jornada pela cidade de São Paulo. A busca pela identidade é, levando em conta os dois romances, além de outros e até mesmo as linhas teóricas que vêm direcionando este estudo, uma das preocupações e uma das questões de maior interesse a serem levantadas, como defende Bruno de Souza Leal, no livro em que fala sobre a construção da metrópole na ambientação criada pelo romancista e contista gaúcho:

Além disso, como o próprio Benjamin indicou, a preocupação com a metrópole é a preocupação com a contemporaneidade. O mundo ocidental de hoje, seja ele moderno ou pós-moderno, é o mundo das metrópoles. Ou, em outras palavras, é o mundo que resultou de vários projetos de modernidade. No entendimento da relação identidade/metrópole, muitos foram os pensadores que apontaram para as transformações que, mesmo tendo se configurado inicialmente no século XIX, chegam até hoje. (LEAL, 2002, p. 20)

A preocupação com a realidade metropolitana, que é a origem das aflições do sujeito que sofre com a perda de sua identidade e uma consequente fragmentação, pode ser lida, portanto, como um elemento de interesse comum aos dois escritores. Ambos procuram colocar o narrar como ato capaz de frear essa ausência característica do espaço urbano, como demonstraremos de forma mais explícita no subcapítulo seguinte.

A leitura das duas obras leva o leitor, entretanto, a duas posições diferentes quanto ao processo de assimilação dos textos. Ainda que ambos trabalhem a questão da ressignificação do eu de forma alegórica em ambientações ficcionais, a configuração da São Paulo de Abreu pode ser menos estranha, uma vez que lida com um ambiente ficcional que apresenta maior proximidade do que se conhece do mundo extraliterário. Já

Quinnipak, cuja configuração urbana não nos é apresentada com clareza, deixa grandes lacunas quanto à sua forma como cidade. Conhecemos os dramas a que seus habitantes são submetidos sem que, no entanto, tenhamos acesso às descrições precisas de seu espaço.

A construção alegórica, portanto, age como fio guia de leitura para as duas narrativas. Os elementos urbanos fortemente marcados no romance brasileiro, como as avenidas, transportes, bares e construções, têm papel semelhante à ausência de formas definidas de Quinnipak quanto à produção de sentido e quanto ao norteamamento da leitura. Como analisamos no capítulo passado, os dois textos carregam consigo as chagas geradas pela pós-modernidade e pelo processo de urbanização. Georg Simmel, crítico que tem uma construção ensaística bastante relevante quanto à descrição da cidade como cenário de alienação, em seu conhecido ensaio “A metrópole e a vida mental”, a esse respeito, declara:

Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa blasé porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. (SIMMEL, 1979, p. 14-15)

O desgaste nervoso ininterrupto que não proporciona ao sujeito tempo de se recompor devido à constância com que ocorre pode ser observado como ponto chave para a leitura dos dois romances aqui trabalhados: enquanto na obra de Abreu há um personagem que é assolado em diversos trechos pela forma como o espaço ao seu redor o leva a estados de estresse e aflição, na obra de Baricco essa inconformidade se verifica também graças ao estabelecimento de um conflito entre as percepções sensoriais dos personagens e a maneira como lidam com a velocidade de suas relações com o mundo, como observável na forma utilizada pelo romancista para descrever essa velocidade novamente como uma construção alegórica:

Nunca haviam tido necessidade, antes, do ritmo do relógio. Nunca. Porque não existia o trem. Não faziam sequer ideia dele. E então, viajar daqui para ali era uma coisa de tal forma lenta, e

desengonçada, e casual, que, de qualquer modo, o tempo passava sem que ninguém sonhasse em opor-lhe resistência. Resistiam algumas discriminações gerais, - o alvorecer, o crepúsculo – todo o resto eram átimos confusos em uma grande mistura de instantes. Uma hora ou outra se chegava, era isso. Mas o trem... aquele era exato, era tempo transformado em ferro, ferro correndo sobre dois trilhos, sequela precisa de antes e depois, procissão interminável de dormentes... e acima de tudo... era velocidade... velocidade. (BARICCO, 1999, p. 52-53)³⁷

O enunciador do trecho se vale de uma construção rítmica que aproxima sua descrição da velocidade e do trem do próprio movimento de uma locomotiva, o que pode ser observado a partir das persistentes aliteraões em “s” ao longo de todo o parágrafo, o que pode remeter a leitura a uma aproximação sonora com o ritmo de uma locomotiva em movimento. O autor menciona uma “sequela” causada por essa imposição do novo elemento, a velocidade, na realidade de Quinipak. Tal sensação de sequela, ou seja, de um exercício das faculdades cognitivas prejudicado, pode ser aproximado do desgaste nervoso descrito por Simmel em seu ensaio. Há, nesse sentido, portanto, uma configuração social comum tanto ao mundo extraliterário de Baricco, que corresponde à metrópole, ambiente de desenvolvimento da narrativa do romance brasileiro, quanto àquilo que Simmel descreve.

Em determinado ponto da obra, Elisabeth, a locomotiva adquirida por Dan Rail, é finalmente concluída e posta à prova, atendendo aos anseios do fabricante de vidro. Para sua primeira corrida, uma multidão se junta em Quinipak e assiste perplexa ao acontecimento. Até então, a velocidade se apresenta como um elemento novo nessa realidade imaginária da cidade, e presenciar o que chamam de “máquina do impossível” de perto constitui uma experiência ao mesmo tempo maravilhosa e espantosa. Após o início da corrida da locomotiva, percebe-se que não foram instalados os freios, de modo que ela segue sua viagem em alta velocidade de maneira desenfreada, sem que ninguém possa fazer nada para pará-la:

Só havia duzentos metros de trilhos diante de si, e disse sabiam muito bem os dois homens vindos da capital que, na direção da grande máquina, olhavam à sua frente medindo metro após metro o que restava para dar o máximo de velocidade naquele mínimo

³⁷ Non ne avevano mai avuto bisogno, prima, della manfrina dell'orologio. Mai. Perché non esisteva il treno. Neanche lo possedevano come idea. E allora viaggiare da qui a là era una cosa talmente lenta, e sgangherata, e casuale, che comunque il tempo ci si smarriva senza che nessuno si sognasse di opporre resistenza. Resistevano un paio di generali discriminazioni -l'alba, il tramonto - tutto il resto erano attimi confusi in un'unica grande poltiglia di istanti. Prima o poi si arrivava, tutto lì. Ma il treno... quello era esatto, era tempo divenuto ferro, ferro in corsa su due binari, sequela precisa di prima e di poi, incessante processione di traversine... e soprattutto... era velocità... velocità. (BARICCO, 2007, p. 59)

espaço, empenhados em uma brincadeira que bem podia levá-los à morte, mas que, de qualquer modo, continuava a ser uma brincadeira, feita para o estupor de todos aqueles olhos que viram Elisabeth ganhar velocidade pouco a pouco, aumentar a sua corrida e deixar cada vez mais atrás de si um rastro de fumaça ardente; tanto, que fez pensar, não conseguirão, decidiu lançar-se de uma vez por todas, depois nunca mais, uma locomotiva pode suicidar-se?, os freios não estão funcionando, olha o que eu te digo, FREIA MALDIÇÃO; no rosto do Sr. Rail nem uma contração, somente os olhos extasiados, fixos no grande incêndio que ocorria; os lábios entreabertos de Jun, FREIA PELO AMOR DE DEUS, quarenta metros para o final, não mais, tem ainda alguém respirando?, o silêncio, enfim, o silêncio absoluto e dentro dele o barulho da grande máquina, somente aquele ribombar inqualificável, o que vai acontecer?, será possível que tudo isso deva acabar na idiotice de uma tragédia, será possível que não queiram saber de acionar aqueles amaldiçoados freios, aqueles frios malditos, será possível que realmente deva acontecer, será possível?, na verdade é possível, possível, possível, possível, possível... (BARICCO, 2007, p. 99-100)³⁸

Toda a construção do texto proporciona a noção de movimento e de velocidade do trem. É possível observar a falta de pontuação e as sentenças que se conectam diretamente, envolvendo no narrar a angústia dos observadores do evento. Da mesma forma como ao longo do percurso de um trem em movimento, há uma alternância de sons mais altos e mais baixos, ou seja, o rumor constante resultante do atrito entre as rodas e os trilhos, e os sons altos das chaminés que liberam vapor. Tal efeito no trecho é ainda reforçado pela alternância entre letras minúsculas e maiúsculas. O fluxo que se estabelece sem pontuação, isto é, sem que haja palavras iniciadas por letras maiúsculas, é subitamente interrompido por duas vezes: “FREIA MALDIÇÃO” e “FREIA PELO AMOR DE DEUS”.

Além disso, já no desfecho do trecho, logo antes de a locomotiva finalmente se acidentar, existe a repetição da palavra “possível”, o que retoma o movimento repetitivo dos eixos que ligam as rodas, além da aliteração que se estabelece, também representando os sons do trem em movimento. O advento da velocidade, portanto, é tratado no romance

³⁸ Aveva solo duecento metri di binari, davanti a sé, e ben lo sapevano i due uomini venuti dalla capitale che alla guida della gran macchina guardavano davanti a sé misurando metro dopo metro quel che restava per rubare il massimo della velocità a quel minimo di spazio, impegnati in un giochetto che a ben vedere li poteva anche portare alla morte, ma che restava comunque un gioco, speso per lo stupore di tutti quegli occhi che videro Elisabeth prendere a poco a poco velocità, aumentare la sua corsa e sgranare sempre più dietro di sé la bianca scia di fumo rovente, tanto che venne da pensare non ce la faranno più, ha deciso di lanciarsi una volta per sempre e poi mai più, si può suicidare una locomotiva?, non funzionano più i freni te lo dico io, FRENATE MALEDIZIONE, non una piega sul volto del signor Rail, solo gli occhi rapiti sul grande incendio in corsa, le labbra socchiuse di Jun, FRENATE PERDIO, quaranta metri alla fine, non di più, c'è ancora qualcuno che respira?, il silenzio, infine, il silenzio assoluto e dentro il frastuono della gran macchina, solo quel rombare illeggibile, cosa sta per succedere?, possibile che tutto questo debba finire nell'idiozia di una tragedia, possibile che non vogliano saperne di azionare quegli stramaledettissimi freni, quei freni maledetti, possibile che davvero debba succedere, è possibile?, davvero è possibile, possibile, possibile, possibile... (BARICCO, 2007, p. 105)

como uma alegoria de algo que, uma vez em movimento, dificilmente pode ser freado. O ritmo do trem de Dan Rail corresponde, a partir da leitura que fazemos, ao ritmo que passa a se impor na vida dos personagens, e do qual buscam alguma forma de refúgio.

Em *Onde andar Dulce Veiga?*, há uma grande variedade de passagens textuais cujas construções remetem a essa sensação de desgaste ou de alguma forma de desconforto devido a uma quantidade de estímulos que muitas vezes supera aquilo que os sentidos podem absorver, como pode ser destacado no trecho que segue:

O portão abriu-se, olhei para cima, para a câmera do circuito interno de televisão, precisei me conter para não dar adeusinho. Pelo menos minha aparência, acho, não era suspeita, embora me sentisse um bocado sujo. Meus jeans desprendiam aquele cheiro de cachorro molhado de chuva, de roupa seca na sombra, passada a ferro ainda úmida. Esse cheiro, misturado ao suor,  fuligem das ruas, devia criar em torno de mim uma aura pestilenta. Para agravar as coisas, o perfume de dama-da-noite solto no jardim me dava vontade de vomitar. (ABREU, 2012, p. 116)

O personagem passa por um processo de internalização da sujeira do ambiente em que a narrativa ocorre.  repetida ao narratário em diversos momentos a condição imunda da cidade de São Paulo do romance, da mesma forma como, em mais de um trecho, é explicitada a forma como a precariedade desse espaço acaba sendo internalizada pelo protagonista. A chuva figura, no romance, um elemento que ao invés de desempenhar um papel relacionado a uma espécie de alívio, acaba atuando como mais uma das formas das quais a cidade dispõe de espalhar sua sujeira. Este personagem, que teve contato com a chuva, acaba levando consigo um sentimento ainda mais forte de fusão com o cenário doente do qual faz parte, reforçando a ideia de uma unidade relativa  decadência tanto do espaço quando daquele que nele habita.

O acúmulo de sentimentos angustiantes leva o personagem  sensação de ânsia, uma sensação que poderia ser aproximada da “sequela” do romance de Baricco e do “desgaste” sobre o qual fala Simmel em seu ensaio.

Tais percepções de inconformidade entre sujeito e ambiente, ou mesmo, no caso da metrópole de Abreu, uma internalização do caráter adoecido desta mesma metrópole, constituem uma forte relação com um sentimento de ruína. O ambiente que leva os personagens  angústia se relaciona a uma tomada de consciência da precariedade tanto de si mesmos quanto de suas experimentações que ocorrem nessa realidade de grande

superficialidade. A autora Natália Ferreira Rizzati, em seu estudo a respeito da metrópole na obra de Abreu, afirma:

A visão da ruína é disseminada nas imagens que o narrador captura da cidade, das pessoas, do seu trabalho e, também, de si mesmo. A metáfora da doença como arruinamento pode ser umas das razões pela qual ele tudo observa como algo marcado pelo signo da destruição, bem como, pelo signo da nostalgia. (FERREIRA, 2010, p. 46)

Portanto, a sensação de mal-estar relativa ao cenário urbano, sobre a qual também pensadores que discorrem a respeito da pós-modernidade falam, tema que abordamos no capítulo anterior, como Stuart Hall e Bauman, faz-se presente neste romance a partir da visão de ruína que permeia toda a obra. Já no trabalho de Baricco, a ruína não está imediatamente relacionada ao espaço, uma vez que Quinnipak se trata de uma cidade cujas características se distanciam daquilo que temos como imaginário comum de um ambiente urbanizado, construído como cenário para a formação de um universo alegórico que dialoga também com a ideia do arruinamento. O desalento que os personagens vivenciam acontece também a partir de uma tentativa constante, e sempre frustrada durante o desenvolvimento do enredo, de desacelerar o mundo. O personagem que edifica sua busca em Quinnipak tem como novidade o sentimento que já é comum ao sujeito extraliterário do período e que vive nas grandes cidades, a experiência de lidar com um acúmulo praticamente improcessável de estímulos:

[...] todo um protocolo vertiginoso de imagens que se amontoam em desordem, empilhando-se nos olhos, feridas incuráveis na memória, estilhaços arrastados de passagem, fugas de objetos, poeira de coisas – isso devia ser prazer, por Deus – “intensificação da vida nervosa”, denominou-a depois Simmel – parece um relatório médico – e com efeito tem o perfil, e o sabor, da doença. Esticavam aquela hipertrofia do ver e do sentir – esticavam as redes do cérebro, dolorosamente, até o ponto extremo, como teias de aranha exauridas [...] (BARICCO, 2007, p. 56)³⁹

É importante destacar que a partir da construção do texto de ficção do romance, Baricco se vale de uma menção direta a Georg Simmel, o que também corrobora a

³⁹ [...] tutto un protocollo vertiginoso di immagini che si affastellano in disordine pigiandosi negli occhi, ferite incurabili nella memoria, e schegge, strisciate di passaggio, fughe di oggetti, polvere di cose - questo doveva essere piacere, perdio - "intensificazione della vita nervosa", l'ha poi chiamata Simmel - sembra un referto medico - e in effetti ha il profilo, e il sapore, della malattia, quell'ipertrofia del vedere e del sentire - ti si tendevano le reti del cervello, dolorosamente, fino allo stremo, come ragnatele esauste [...] (BARICCO, 2007, p. 63)

aproximação de sua obra à problemática que guia tal estudo relacionado às cidades. No processo de elaboração da estrutura acima, a narradora fictícia, a própria Jun Rail, que conta a história em sua desventura pessoal, mistura-se com a figura do autor da obra, uma voz por trás do texto que tem uma conhecida relação com os estudos a respeito da pós-modernidade e da literatura em sua contemporaneidade. Nesse excerto, fala-se a respeito da “hipertrofia do ver e do sentir”, explicitando novamente a forma como os dois romances se aproximam em seus eixos temáticos. A dor que é mencionada no romance diz respeito novamente a essa realidade que oferece uma gama de estímulos maior do que o leitor que ali se encontra mostrar ser capaz de receber criticamente.

Este paradigma de impossibilidade de assimilar o que se vive, por sua vez, configura-se como elemento responsável por levar o leitor em estado de hipertrofia sensível a um isolamento. A incapacidade de responder adequadamente a estímulos também corresponde a uma incapacidade de resposta e de convívio entre os sujeitos, levando-os a um progressivo quadro de individualização e de separação entre si. No ensaio de Peixoto sobre a cidade em ruínas, uma das obras de maior expressão na construção desse estudo, o ensaísta fala a respeito da maneira como o cenário criado a partir de simulacros, simulações e, sobretudo de ambientes em ruínas, mostra-se hábil a transfigurar o leitor a quem frequentemente nos referimos, a quem ele chama de detetive, que está numa constante busca por um “outro”, numa figura solitária que se mostra incapaz de concluir sua busca:

No fim, quando nem trancar-se em casa ajuda a estabelecer alguma ordem nesse caos, a definir melhor quem ele é, só lhe sobram uns poucos pequenos rituais restauradores, como enrolar um cigarro ou se servir um drinque. Para esses homens à beira da desagregação pessoal, essas cerimônias são tentativas evidentes, quase compulsivas, de guardar alguma identidade. No limite, ele está encenando, como que para não esquecer o seu próprio papel. Esse comportamento ritualístico é altamente simulador, fruto da fragilidade da subjetividade nesse universo em que nada é o que parece ser, em que todos vivem se metamorfoseando. Resulta na solidão, do mutismo e do fechamento em si mesmo, que são típicos do protagonista. O privado, como toda pessoa moderna, é, por definição, um ser dividido entre o que ele é e o que ele quer ser. (PEIXOTO, 1987, p. 44)

A “desagregação pessoal” sobre a qual fala é o mesmo fenômeno que observamos nos personagens de *Onde andaré Dulce Veiga?* e *Castelli di rabbia*. Nesse processo, o que acaba sendo desagregado do sujeito é justamente sua identidade, ou um sentido de

unicidade entre ele e sua realidade. Esta identidade se edifica a partir da compreensão e da internalização do que observa no ambiente em que vive e transita, como defende Natália Ferreira (2007, p. 46) ao afirmar que a aventura a que se lança o protagonista do romance brasileiro constitui uma “elaboração organizacional” de si mesmo.

Isto também acontece com os personagens do romancista italiano, uma vez que suas tentativas de juntar peças, reconstruir melodias, vivenciar experiências novas, seriam também tentativas dos personagens de reestruturar suas realidades cindidas e fragmentadas. Podemos verificar, nessa perspectiva, uma espécie de movimento duplo: ao mesmo tempo em que o que motiva os personagens a tomarem esse rumo, cuja essência é uma reedificação, é a falta de identificação entre esses personagens e o mundo, há uma espécie de espelhamento entre realidade e sujeito no que diz respeito à ruína que se observa.

Cada um dos textos trabalha com essa ideia segundo uma fórmula particular que condiz com a maneira como cada um dos romancistas os constroem. Em diversos trechos do romance brasileiro, observa-se personagens que internalizam, ou mesmo se confundem, com elementos que retratam a precariedade da cidade em que vivem, como no trecho a seguir:

No alto do viaduto, a mendiga depositou o saco de papel no chão. Depois, com as duas mãos livres, num gesto elegante demais para ela, tirou o capuz. Tinha cabelos louros, lisos, repartidos ao meio, cortados na altura do queixo. Estendeu o braço direito para o alto, o indicador esticado apontando o céu, e voltou o rosto para mim. Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. Eu gritei: – Dulce, espere por mim, Dulce Veiga. (ABREU, 2012, p. 151)

Em mais uma das visões de uma Dulce Veiga fantasmagórica, o protagonista a vê desaparecer em meio à decadência do cenário em que se encontrava a suposta cantora no momento em que é vista. Nessa passagem, o vislumbre da cantora se mistura com a figura de uma mendiga que carrega seus pertences num saco de papel, além de apresentar feridas no rosto, ou seja, cria-se uma antítese entre a beleza de Dulce Veiga e a moradora de rua, um elemento que simbolizaria a decadência do cenário em que se encontra. Podemos observar, dessa forma, um afastamento do objeto idealizado que o personagem almeja, a famosa cantora de anos anteriores, conhecida em grande parte por sua beleza. Assim como o protagonista, que em outros trechos, vê a si mesmo como uma extensão da cidade adoecida com suas rachaduras e construções arruinadas, a imagem que vinha procurando

não apenas no caos da capital paulista, mas também em sua própria memória passa por um processo semelhante.

A partir das descrições da artista, notamos uma personagem cujo contraste com o restante da descrição do trecho denota a idealização segundo a qual o narrador concebe a cantora. A mendiga do viaduto deixa de ter a aparência de moradora de rua e destacados seus cabelos lisos e louros, além de seus gestos elegantes. Conforme notamos ao longo do romance, em todas as passagens em que Dulce Veiga é vista e logo em seguida desaparece, há uma súbita ruptura na forma como a descrição da cena é feita: os elementos que aludem à poluição e à sujeira da cidade dão lugar a imagens de beleza e leveza, constituindo uma idealização por parte do narrador quanto ao objeto buscado.

Desta forma, é possível perceber que as próprias aparições com as quais se depara o protagonista podem configurar a idealização que filtra a maneira como concebe a cantora. Constantemente tem contato com fragmentos de seu passado nos quais é sempre exacerbada e descrita de forma exuberante, refletindo a fama que vivia na época. Tal aura permanece em torno da cantora fantasma com a qual o narrador constantemente se depara.

A ideia da ruína transparecida no desenvolvimento dos personagens se mostra um elemento constantemente presente ao longo da obra, uma vez que a motivação de Jun Rail é justamente o que experimenta enquanto narra a história. A narradora imprime, assim, o modo desagregado a partir do qual vê a si mesma enquanto sofre violências sexuais dentro de um navio a cada um dos personagens. Ao longo do romance, não há extensas descrições do espaço físico que constitui Quinnipak, mas a ruína característica do ambiente é fortemente marcada ao longo do capítulo que segue a revelação de Dan Rail de que sua mulher deveria retornar para a cidade de Morivar. O retorno de Morivar corresponde, como exporemos nas páginas seguintes, ao fim do refúgio representado por Quinnipak no universo da narrativa.

Ao ser informada a respeito dessa partida, há uma série de eventos que retratam o estado de espírito da narradora, remetendo sempre a uma ideia semelhante de espelhamento entre a ruína exterior, aquela característica do espaço, com a interior, relativa à construção pessoal de cada um dos personagens. Destacamos, como representação desta ruína, o momento em que a locomotiva explode durante sua corrida inicial, (2007, p. 99), ou ainda, de forma mais clara, a descrição do momento da morte do principal funcionário da fábrica de vidros de Dan Rail:

- Ah, você não pode fazer isso comigo, Andersson.

Ali está o velho Andersson, deitado, com os olhos claros fixos no teto e o coração dentro do peito a debater-se contra a morte.

- Você não pode ir embora assim, Cristo, não há uma única razão para que se vá assim, o que está pensando, que só porque está velho pode ir embora assim e deixar-me aqui, adeus e passe bem, não é tão simples assim, caro Andersson, não, vamos encarar isso como um teste geral, okay, você quis experimentar? [...] (BARICCO, 1999, p. 114-115)⁴⁰

O fluxo de pensamento que constitui o excerto acima, o qual denota o estado de angústia de Dan Rail, uma vez que observa seu companheiro de trabalho morrer, é construído por meio da ausência de pontuação e por meio da ausência de conectores entre frases e ideias. Assim como ocorre na estrutura do romance, o fluxo textual passa a mostrar inconsistências: não há pontuação, e também há espaços grandes entre parágrafos e passagens do texto. Não há conexões textuais entre os acontecimentos que se seguem nesta passagem do livro.

Além dos momentos pontuais, como a morte de Andersson, a ideia de um enredo que mergulha num estado de fragmentação e destruição devido à angústia vivida pela narradora é construída com o auxílio de recursos visuais incorporados à narrativa. O romancista italiano constrói pequenos subcapítulos que são inseridos em meio a grandes lacunas ao longo das páginas nos quais descreve sempre um novo evento trágico. Há eventos que dizem respeito à morte de personagens ou outras tragédias que ocorrem em Quinnipak, como no trecho:

Veja como a vida, às vezes, é estranha. Os dois filhos de Adelaide e Rol Fergusson sepultaram a mãe numa terça-feira. Na quinta, à noite, entraram na casa de Betty Pun, violentaram-na, antes um depois o outro, e arrebentaram-lhe o crânio com a coronha do fuzil. Betty Pun tinha cabelos louros belíssimos. Foi uma pena todo aquele sangue. Na sexta-feira, o Armazém homônimo permaneceu fechado. (BARICCO, 2007, p. 122)

Na construção desse parágrafo, o escritor se vale de recursos que alternam a descrição feita com leveza da beleza da jovem que sofre a violência com o sangue

⁴⁰ - Eh no, questo non me lo devi fare, Andersson.

Se ne sta lì, il vecchio Andersson, sdraiato, con gli occhi chiari fissi al soffitto e il cuore dentro, a darsene di santa ragione con la morte.

- Non te ne puoi andare così, Cristo, non c'è una sola ragione perché tu te ne debba andare così, cosa credi, che solo perché sei vecchio puoi andartene e lasciarmi qui, addio a tutti e via, non è così semplice, caro Andersson, no, prendiamola come una prova generale, okay, hai voluto provare? (BARICCO, 2007, p. 119)

decorrente de sua morte. A respeito desse estado que leva a narradora a criar esses cenários que se verificam a partir de sua dor, Peixoto afirma:

A obscuridade das motivações e identidade dos indivíduos se estende também aos lugares em que eles estão. O detetive se vê sempre em locais estranhos e desconfortáveis: quartos de pensão, ruas desertas e becos sem saída, casas decoradas como palácios chineses, prédios de escritórios vazios, garagens de beira de estrada e cassinos afastados da cidade. Lugares onde ele se sente incomodado e ameaçado. Está sempre esperando, escondido, suando ou molhado. Nunca à vontade. Estranhamento reforçado pelo exterior, tomado por névoa ou chuva torrencial constante. O tempo todo à noite. Um mundo feito de portas fechadas, ambientes asfixiantes e sombras. (PEIXOTO, 1979, p. 12)

As instâncias em que ocorrem os eventos, a Dulce Veiga que se mistura à sujeira da cidade, ou a cadeia de eventos trágicos resultantes da dor de Jun, são ambas recorrentes à inserção nos ambientes que o crítico denomina “desconfortáveis”, vivendo esse sentimento de asfixia proporcionado pelo espaço que lhes é hostil.

Principalmente ao longo de toda a obra do escritor brasileiro, a temática da inconformidade entre sujeito e espaço se mostra presente, relacionando-se frequentemente a essas vivências violentas. Em algumas de suas obras, como no caso de *Morangos Mofados*, há uma sequência de narrativas que denunciam vivências violentas motivadas por uma estranheza entre sujeitos. Simmel (1979, p. 14), afirma que “Assim, a técnica da vida metropolitana é inimaginável sem a mais pontual integração de todas as atividades e relações mútuas em um calendário estável e impessoal”. O escritor se refere à lógica de funcionamento desse cenário que leva à criação de um quadro de estranheza entre sujeitos. A vida da metrópole, contexto no qual se desenvolve grande parte da obra de Abreu, é formada por um complexo conjunto de fatores que, integrados, levam ao calendário impessoal ao qual faz referência.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, um dos elementos mais sintomáticos dessa impessoalidade é outro traço comum na obra do escritor: um protagonista sem nome. Esse personagem, que é também o narrador do romance, relata suas experiências durante sua procura por Dulce Veiga sem que em momento nenhum sejam reveladas informações a respeito de sua identidade. Parte da construção dessa impessoalidade pode também ser retomada pelo texto de Wilson (1985, p. 2), que caracteriza o herói romanesco anônimo como Outsider: “Esse herói permanece sem nome através do livro todo. É o homem anônimo, o que está de fora”.

Ao longo da presente tese, elencamos uma série de fatores no romance em questão que denotam uma inclinação progressivamente mais acentuada em direção à figura por nós trabalhada do *outsider*. Tal direcionamento para esta instância de leitura permite uma visão que se define amplamente por um quadro de não pertencimento ao contexto social vigente vivenciado pelos personagens.

Retomando o caso do narrador do romance brasileiro, sua construção como personagem é baseada em seu papel como jornalista, como agente de um jornal incumbido de escrever a respeito da cantora desaparecida, assim como de encontrá-la. Sua identidade, a partir dessa lógica, constrói-se devido ao que o personagem *faz*, ou seja, as tarefas e funções que desempenha nessa cidade são os traços mais marcantes no processo de estabelecimento de sua identidade. Novamente Simmel fala a respeito desse afastamento entre a identidade do sujeito e a impessoalidade característica do espaço urbano:

A razão mais profunda, entretanto, pela qual a metrópole conduz ao impulso da existência pessoal mais individual — sem embargo de quão justificada e bem sucedida — parece-me ser a seguinte: o desenvolvimento da cultura moderna é caracterizado pela preponderância do que se poderia chamar de o “espírito objetivo” sobre o “espírito subjetivo”. (SIMMEL, 1979, p. 22)

Essa procura do personagem pela cantora, principal elemento representativo da identidade impessoal do protagonista que se constrói ao longo do romance, começa como uma tarefa que lhe é imposta, e progressivamente se torna uma espécie de obsessão, uma procura que deixa de se relacionar unicamente ao seu trabalho e passa a ser encarada como uma rota a ser percorrida que possibilitaria o reencontro do personagem consigo mesmo. Com o decorrer da narrativa, conforme o interesse do jornal em encontrar a artista passa a se unir ao desejo do próprio personagem, a investigação acaba também sendo vitimada por esse desinteresse e pela impessoalidade. O desinteresse característico do espaço da metrópole, pelo qual o protagonista passa constantemente, chega também à sua busca:

Durante mais ou menos um mês, naquele ritmo fatal e inevitável das notícias sensacionais, os jornais acompanharam as investigações. A primeira página, depois matérias cada vez menores nas páginas internas, então o caderno policial, três colunas com foto, meia coluna sem foto. Finalmente uma notinha

de rodapé dois, três meses depois: “O mistério continua sem solução. Ainda não foi localizada a cantora Dulce Veiga, que desapareceu sem deixar pistas quando”. (ABREU, 2012, p. 66)

A construção da enunciação, valendo-se de gradações, refere-se à diminuição da importância atribuída ao interesse em reencontrar Dulce Veiga. A investigação, que no início ocupava a primeira página dos jornais, torna-se um fato de baixa notoriedade ocupando finamente pequenas notas de rodapé. A indiferença da cidade recai tanto sobre o personagem quanto sobre aquilo que almeja. O apagamento, portanto, mostra-se como um dos elementos centrais da narrativa: apaga-se o nome do personagem, apaga-se sua identificação, suas individualidades como sujeito, e finalmente aquilo que poderia lhe atribuir alguma identidade: seu reencontro com a cantora e consigo mesmo.

Em *Castelli di rabbia*, sempre a partir da perspectiva do narrar resultante das frustrações de Jun Rail, existem trechos que também levam à ideia de um apagamento identitário devido ao que o personagem vivencia no momento do narrar. Como discutimos até esse ponto do estudo, o espaço a partir do qual as histórias são contadas, ou seja, a realidade dos narradores protagonistas, mostra-se um elemento determinante para a construção dos textos. O personagem que conta sua história no porão de um navio também tem sua identidade apagada, uma vez que sua relação com o mundo não lhe possibilita nenhum reconhecimento de si mesmo a partir de experimentações sensíveis.

Sua jornada é solitária e marcada pela violência que sofre diariamente. Um dos elementos alegóricos relativos à eliminação da identidade se dá a partir da explicação do personagem Pekisch a respeito de seu nome quando a viúva Abbeg lhe diz que daria o mesmo nome ao seu filho como uma homenagem:

Eu não nasci me chamando Pekisch. Aconteceu depois. Se quer mesmo saber a verdade, eu tinha um nome, antes daquele dia maldito em que chegou Kerr com sua banda. Foi ali que perdi tudo, inclusive o nome. Aconteceu que enquanto eu fugia e me encontrava em uma cidade que nem sequer me lembro onde ficava, acabei num quarto horrível, com uma prostituta barata, e ela, sentada na beira da cama me disse “Eu me chamo Franny e você?” Sei lá o que pensei. Estava tirando as calças. Disse-lhe: “Pekisch”. Eu tinha ouvido esse nome em algum lugar, mas não saberia dizer onde. Deu-me na cabeça de dizer-lhe: Pekisch. E ela: “Que nome estranho”. Está vendo? Até ela havia

compreendido que era um nome de araque, e você quer dá-lo a essa pobre criatura? (BARICCO, 1999, p. 190)⁴¹

O próprio personagem vê seu nome como “um nome de araque”, ou seja, esse nome não diz respeito à identidade do personagem. Tal nome, pelo contrário, representa justamente a eliminação da identidade do músico. Num momento em que diz ter perdido tudo, inclusive o próprio nome, “Pekisch” configura um marco da decadência do músico, que se batiza dessa forma num trecho que denota um absoluto sentido de perda, enquanto fugia e dialogava com uma prostituta num lugar em ruínas. Desta forma, tanto a ausência de nome em *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto esse auto batismo agem como representantes da fragmentação identitária proporcionada pelo ambiente no qual as narrativas se constroem. Compreender com exatidão seus papéis em suas realidades pressupõe um conhecimento de si mesmo que dificilmente pode se concretizar nesses cenários em que a ruína e o apagamento são traços característicos.

Portanto, o cenário a partir do qual desenvolvemos a análise a respeito da maneira como o ato de narrar pode constituir uma ação de resistência contra todas as pressões que acometem constantemente esses narradores será essa cidade em que o jogo estabelecido entre sujeito e espaço resulta num complexo quadro de experimentações e experiências que o levam a uma sensação de constante descompasso. Estudaremos nos subcapítulos seguintes, de maneira crítica, a forma como esse sentimento leva os personagens à ação, que nesse caso se trata justamente da construção dos textos dos dois romances. Seja na São Paulo de Abreu, em que a identidade se perde progressivamente em meio a prédios e ruídos urbanos, ou na Quinnipak imaginária de Baricco, em que o advento da velocidade e da violência leva cada um dos personagens a edificarem seus próprios castelos de areia nos quais buscam se refugiar.

4.2 O narrar como jornada de reencontro consigo mesmo

⁴¹ Io non son mica nato che mi chiamavo Pekisch. È successo dopo. Se proprio la vuoi sapere tutta, io un nome ce l'avevo, prima di quel giorno maledetto in cui arrivò Kerr con la sua banda. È lì che ho perso tutto, e anche il nome. Così è successo che mentre scappavo, ed ero in una città che non mi ricordo nemmeno più dove fosse, son finito in una stanza orrenda con una puttarella da quattro soldi, e lei si è seduta sul letto e mi ha detto, io mi chiamo Franny e tu? Che ne sapevo, io. Stavo togliendomi i pantaloni. Le ho detto: Pekisch. L'avevo sentito da qualche parte, ma chi si ricordava dove. Mi è venuto da dirle: Pekisch. E lei: Che strano nome. Lo vedi: l'aveva capito perfino lei, che era un nome delle balle, e tu lo vuoi dare a quella povera creatura. (BARICCO, 2007, p. 196)

Como discutimos anteriormente, a obra *Cenários em ruínas*, do crítico brasileiro Peixoto (1987, p. 17), demonstra ser um dos pontos chave para compreender o pensamento por trás das motivações para estabelecer o ato de narrar e contar histórias como uma maneira de reorganização do mundo, ou mesmo uma forma de desaceleração dos estímulos sensíveis que a sociedade do fim do século XX propicia aos leitores. O ensaísta estabelece a cidade como uma espécie de grande palco de simulacros e falsas vivências no qual cada um dos sujeitos desempenham papéis relacionados a tentativas de se reencontrar. Todas as ruas labirínticas, as propagandas, *outdoors*, além dos incontáveis estímulos visuais e sonoros constituem um quadro que inebria os sentidos daqueles que transitam nesse cenário.

O mesmo crítico descreve o mundo urbano como um cenário em que é impossível não se perder, não estar longe da comunhão consigo mesmo devido aos excessos de todos os tipos que ali se poderia encontrar:

O mundo se tornou complexo demais, corrido demais, tenso demais. Não dá para não se perder. Ele sabe que não poderá encontrar quem ele busca, nem restabelecer o lugar das coisas e o fio dos acontecimentos. Mas insiste. Para ele não existe vida sem essa procura de uma imagem que sempre lhe escapará. Essa fantasia é que o empurra para frente. Ele tem de ser um detetive. (PEIXOTO, 1987, p. 17)

No trecho em questão, o ensaísta descreve a figura do detetive, aquele que está sempre buscando um objeto que constantemente se dissimula e se perde em meio à inconstância do ambiente em que sua tarefa se desenvolve. Trata-se justamente da ambição de encontrar o objeto almejado que compele o detetive, o sujeito que se encontra perdido em meio à metrópole, a continuar sua busca. Num mundo em que tudo é rápido demais para que se crie laços profundos de identificação, como explicitamos em capítulo anterior, esse sujeito descrito pelo autor é bastante próximo daquele criado no romance brasileiro. Sua procura pela cantora desaparecida se aproxima, em grande medida, de um trabalho desempenhado por um detetive que tem como objetivo encontrar alguém ou algo que esteja perdido no caos da cidade.

O sentimento de perda configura um importante traço comum tanto ao ensaio de Peixoto quanto à construção de toda a narrativa. Não é apenas a cantora que se perdeu e que o protagonista deve encontrar: ele próprio configura um sujeito perdido que já não é capaz de se reconhecer ou de, na perspectiva de uma relação de alteridade, perceber aquilo

que é comum entre ele mesmo e sua realidade imediata da cidade. Quando parte em sua busca de Dulce Veiga, acaba se engajando também num projeto de encontrar a si próprio nesse contexto em que parece não pertencer. É o que Peixoto diz a respeito do sentimento de perda:

A perda constitui um dos eventos centrais da vida no escuro. Está na origem do abandono, do descaminho e da amargura desses indivíduos; do ciclo intermitente de procura e desencontro que constitui sua existência. É o que os empurra ao abismo. O homem que vive nas sombras é, antes de tudo, alguém que está perdido. (PEIXOTO, 1987, p. 13)

O sujeito perdido que descreve se encontra num cenário em que a ausência de beleza e a deformidade são aspectos dominantes. Sua descrição dos “ciclos intermitentes” é bastante oportuna se levados os romances aqui estudados em consideração: na obra de Abreu temos um protagonista cujos ânimos e ambições se constituem de maneira cíclica. Há momentos em que demonstra ainda ter forças para persistir em sua procura. Tais momentos são constantemente interrompidos por angústia e desesperança. Já no romance de Baricco, a própria existência de Quinnipak configura um elemento cíclico, já que a cidade é, para a narradora, uma fuga e uma tentativa de ressignificar sua dor. Entretanto, constantemente seus protagonistas têm suas aspirações frustradas neste cenário que deveria representar uma forma de alívio ao peso do que vive a narradora.

Especificando tal tipo de ocorrência na obra brasileira, podemos destacar a existência do fluxo caótico e contínuo de imagens pelas quais passa o protagonista e que são também compartilhadas com o leitor, e a velocidade com que lida com cada uma dessas imagens que observa continuamente seria responsável pelo estabelecimento e pela manutenção desse sentimento de incompreensão e não-pertencimento:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta. (ABREU, 2012, p. 30)

Também o crítico Simmel, em seu já mencionado ensaio *A metrópole e a vida mental*, descreve um ambiente urbano conturbado e de difícil assimilação. Viver na metrópole corresponde a viver a fragmentação de si. Um dos temas centrais do texto do

estudioso é a especialização e subdivisão do trabalho que resulta num maior grau de isolamento do trabalhador, que deixa de viver o ambiente de trabalho em meio aos demais, e passa a desempenhar funções que o levam a estar isolado por quantidades sempre maiores de tempo. Juntamente a isto, esse mesmo trabalhador se encontra num contexto de constante bombardeamento de informações e estímulos, que são responsáveis pela edificação dos cenários artificiais, como descritos por Peixoto. Tamanhos são tais estímulos que a capacidade de reação frente a esse cenário por parte daqueles que os recebem são um fator prejudicado:

Não é preciso mais do que apontar que a metrópole é o genuíno cenário dessa cultura que extravasa de toda vida pessoal. Aqui, nos edifícios e instituições educacionais, nas maravilhas e confortos da tecnologia da era da conquista do espaço, nas formações da vida comunitária e nas instituições visíveis do Estado, oferece-se uma tão esmagadora inteireza de espírito cristalizado e despersonalizado que a personalidade, por assim dizer, não se pode manter sob seu impacto. Por um lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como se em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma. Por outro lado, entretanto, a vida é composta mais e mais desses conteúdos e oferecimentos que tendem a desalojar as genuínas colorações e as características de incomparabilidade pessoais. Isso resulta em que o indivíduo apele para o extremo no que se refere à exclusividade e particularização, para preservar sua essência mais pessoal. (SIMMEL, 1979, p. 22-23)

A análise realizada por Simmel descreve um sujeito que possivelmente perdeu o controle de suas próprias ações e de si mesmo. Aquele que vive no ambiente descrito pelo autor é progressivamente preenchido por suas experiências que, em certo ponto, transbordam, criando uma corrente que o leva a “nadar por si mesmo”, denotando uma espécie de indiferença ou mesmo desesperança.

Frequentemente, no romance do escritor gaúcho, é possível observar esse estado letárgico do personagem, que tendo um objetivo que o lança numa busca cega na cidade de São Paulo, transita pela metrópole movimentada procurando por Dulce Veiga enquanto infinitos acontecimentos se desdobram ao seu redor. O protagonista, impelido a agir pela missão de encontrar a cantora, constantemente tenta reagir a tais estímulos, mas frequentemente não é capaz de fazê-lo:

Mais de três da tarde, o pessoal da redação começava a chegar De longe, o rapaz de preto e cabelos arrepiados de gel cumprimentou com a cabeça Estiquei os músculos do rosto etc. Tomás não andava por perto para pedir a pasta, eu não me atrevia a gritar por ele, todos olhariam para mim, as palmas das mãos suavam, eu queria ser invisível Acendi outro cigarro Le-tár-gi-co assim eu andava, a-pá-ti-co co-le-óp-te-ro Por trás dos vidros, as nuvens amontoavam-se no céu cinzento, ia chover outra vez Levantei para tomar café Fraco demais, copo de plástico, excesso de açúcar. (ABREU, 2012, p. 63)

Desta forma, o único elemento de reconhecimento entre o personagem e o ambiente do romance é a constante presença de cenários em ruínas. Resta ao protagonista a identificação com essa frequente sequência de situações decadentes. O cenário se mostra adoecido da mesma forma como o protagonista, que dá indícios de ser portador do vírus HIV, também uma temática presente na obra de Abreu, que também sofreu com doença, devido à qual veio a falecer em 1996. O protagonista-detetive reconhece a si mesmo na decadência da cidade que o cerca, de modo que a ruína do cenário urbano se configura como um elemento metonímico ao longo de toda a narrativa. Nesse espaço em que o sujeito não encontra um sentido de pertencimento, seu elemento de assimilação mais forte é justamente a deterioração:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses. Velha e querida espelunca, pensei com certo carinho. (ABREU, 2012, p. 43)

A partir dessa perspectiva, o mundo em ruínas, comum tanto ao narrador quanto ao ambiente da narrativa, funcionam como uma constante na construção do romance. Há um tom pessimista a partir do qual o protagonista não consegue ver uma conclusão positiva para sua busca e um contínuo senso de frustração. Não há fortes relações humanas estabelecidas, visto que a todo momento os personagens estão vivendo no ritmo acelerado imposto pela vida urbana. A lógica de funcionamento desse ambiente é a da produtividade, e cada um deve desempenhar sua função de forma eficiente e rápida, o que gera uma engrenagem automatizada de funcionamento: o sujeito se encontra constantemente no fluxo motor da cidade, sempre seguindo o ritmo do relógio,

aprisionado em seu ambiente de trabalho ou no caos dos meios de transporte urbanos, ou mesmo isolado dos demais dentro de seu apartamento.

É a decadência da experiência, como a descreve Benjamin, assunto que abordaremos melhor na próxima parte do texto. A vida nesse contexto se torna um constante turbilhão de informações e vivências que devem ser processadas velozmente, o que dificulta a criação de experiências profundas ou de vivências coletivas entre sujeitos. A estudiosa Natália Rizzatti Ferreira, em seu texto *A visão de mundo arruinada na obra Onde andaré Dulce Veiga?*, afirma que a ruína é um dos aspectos centrais da construção da obra:

Uma forma de explicitar a coerência dessas duas categorias literárias é quando levamos em conta a ideia de ruína: essa se dá por meio do sentimento de arruinamento políticoexistencial do protagonista, o qual por meio de uma narração fragmentária (e utilizando-se de ruínas de outros elementos culturais) alude a perda da “unidade” do homem sob a sociedade moderno-capitalista. A “visão de mundo arruinada” se presenciaria não só num diapasão temático, mas também contaminando a estrutura da narrativa. (FERREIRA, 2015, p. 10)

Toda a forma do narrar no romance perpassa a perspectiva da fragmentação do sujeito. É essencialmente um sujeito que faz parte de um mundo em ruínas, e toda a narração criada ao fim de sua busca tem como ponto de partida suas vivências em meio ao cenário arruinado da grande metrópole e suas instituições caóticas. Há uma constante perspectiva da ruína definitiva do personagem juntamente com a cidade que o cerca, tendo em vista sua doença, como destacado no trecho: “Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses” (ABREU, 2012, p. 46).

Assim sendo, a cidade se configura como um cenário não apenas de desamparo para o protagonista da obra, mas um cenário de morte iminente. Morre-se aos poucos, juntamente com as possíveis aspirações e tentativas de se encontrar em meio a tantos excessos. Aquilo que o protagonista busca na metrópole, além da cantora, tarefa que lhe foi atribuída pelo jornal que o contrata no início do romance, é a própria vida, um conjunto de vivências e experiências que lhe possibilitem se reaproximar da vida, contrapor-se à morte que sente chegar progressivamente enquanto assiste a decadência e a deterioração do ambiente ao seu redor. O sujeito que busca algo e que busca a si mesmo, o faz a partir

de uma perspectiva de invisibilidade. A figura do detetive da qual fala Peixoto, além de lidar com o constante sentimento de perda, lida também com o anonimato em meio à multidão:

Nesse mundo em que todos estão se escondendo, tem sempre alguém que procura se encontrar. Aquele que queria saber tudo sobre os outros, quer também saber quem ele próprio é. Obsessão, complementar à de virar outra pessoa, característica desse universo onde tudo é falsificado. (PEIXOTO, 1987, p. 35)

Pode-se observar no romance a temática da invisibilidade do sujeito que se perde no caos e nas infinitas possibilidades e fatos da metrópole no discurso do protagonista em diversas passagens, dentre as quais se destaca:

Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar, cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores dos edifícios. Eu estava farto do invisível. (ABREU, 2012, p. 49)

Esse trecho, iniciado pela enumeração de elementos associáveis à espiritualidade, aquilo que, no corpo do texto, cria uma clara oposição à solidez e ao excesso de realidade proporcionado pela cidade de São Paulo, denota a insatisfação do protagonista em tentar construir uma vivência mais profunda e espiritual nesse ambiente. Caracteriza esse real que almeja como “indisfarçável”, ou seja, um real percebido sensorialmente, ainda que, como novamente o narrador o caracteriza, “nauseante”. A metrópole, portanto, no último livro publicado em vida por Abreu, configura-se como um ambiente em que o sujeito, em seu anonimato, está numa constante busca por identificação com um mundo que lhe é alheio e, conseqüentemente, por si mesmo.

Tal falta de solidez à qual se refere pode ser associada à própria forma como as relações se estabelecem nessa cidade. O “invisível” do qual fala diria respeito não só às aspirações espirituais que menciona no trecho, mas também a si mesmo como sujeito incomunicável e isolado.

Ao se entranhar na metrópole em que o protagonista reconhece a própria morte que se aproxima, passa por uma gama de vivências que lhe permitem ao fim compartilhar sua própria história. O narrar, como discutiremos na próxima seção desta tese, atua,

portanto, como um ato de reorganização do caos e da desordem. Seria possível retomar a ideia do *Outsider* de Wilson (1985, p. 5), quando o crítico fala a respeito “sensação de estranheza de irreabilidade” característica daquele que está à margem do mundo em que vive.

Narrar no ambiente urbano, constitui, desta forma, uma maneira de romper com a brutalidade e com o caráter bárbaro desse meio. Contar uma história tendo como ponto de partida a desordem que compreende ruídos, poluição, vertigem, excesso de informações, trata-se uma forma de reordenar a si próprio juntamente com o mundo ao redor.

Narrar é a matéria prima do romance, ou seja, o elemento a partir do qual o gênero textual que melhor expressa a lógica de funcionamento da sociedade cujos valores são calcados no capital e na produtividade se constrói a partir de um ato de contar. A história que se constrói, todo o enredo e os personagens envolvidos constituem um corpo textual fruto do recurso da narrativa. Como diz Benjamin (2015, p. 34), a base para o estabelecimento das relações entre humanos é o compartilhamento de histórias e experiências na forma de narrativas. Histórias sempre foram, e continuam a ser contadas e compartilhadas, uma vez que, como defendido anteriormente, o ser humano é constituído por essas histórias, de modo que o contato com narrativas seria, na realidade, não apenas uma forma de escape ou elemento catártico, mas uma necessidade. Nos anos que fecham o século XX, período sobre o qual mantemos nosso foco de interesse na análise, o volume de textos e narrativas produzidos era bastante elevado devido às novas modalidades midiáticas que surgiam ou se aperfeiçoavam no período, como destaca Perrone-Moisés (2016, p. 178), ainda que a professora fale mais especificamente dos primeiros anos do século XXI.

Há, entretanto, um paradigma destacado por estudiosos da modernidade em relação ao ato de narrar: enquanto narrar é a matéria base da constituição de um romance, gênero textual aqui trabalhado, a própria natureza desse gênero ocasionaria um progressivo declínio da faculdade de narrar e compartilhar experiências.

É o que destaca Adorno (2008, p. 269): “Essa deve ser a posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração”. É o mesmo paradoxo sobre o qual fala Benjamin quando discorre sobre sua conhecida e já discutida figura do narrador e suas implicações devido à pobreza de experiências do período vividos depois das revoluções industriais e principalmente depois da Primeira Guerra Mundial. A situação se agravaria ainda mais

depois da Grande Guerra seguinte, mas o pensador não viveu o suficiente para vivenciar esse aprofundamento da barbárie social. Também Adorno destaca a impossibilidade de compartilhar o que viveu por parte daquele que voltava dos campos de batalha:

Desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite. É preciso apenas ter presente a impossibilidade de quem quer que seja que tenha participado da guerra, a narrasse como antes uma pessoa contava suas aventuras (ADORNO, 2008, p. 269)

As grandes Guerras configuram, portanto, momentos de profunda ruptura no tecido da civilização ocidental. Os horrores e níveis de brutalidade vividos em tais ocasiões eram, até então, algo jamais visto. Segundo o que dizem Benjamin e Adorno, aquilo que é diferente e que se destaca da média, devido ao ineditismo do fato, deveria ser responsável pela geração de experiências, pela criação de novas perspectivas. No entanto, o que se observa quanto aos conflitos do século XX, como destaca Adorno, é a desintegração da “identidade e da experiência”. Aquilo que se vê e que se sente, tanto no calor das batalhas quanto nas regiões afetadas, representa um horror capaz de cindir quem participa. A desintegração leva à incapacidade mencionada pelo filósofo.

O caminho que percorremos até este ponto, e que ainda nos levará a novas reflexões e conclusões, perpassa esta realidade brutal em que o processo dissociativo emudece os seres humanos. Encaramos, tendo em vista tal problemática, o processo de narrar, ou de recuperação da voz como maneira de contar uma história, como um ato de profunda importância. Pode ser visto como uma demonstração de força em meio às intempéries que causam o quadro da incomunicabilidade. Nosso ponto de partida é a investigação da reestruturação do “eu” na maneira como são conduzidas as narrativas dos dois romances que temos em mãos. A confirmação de que narrar pode configurar uma forma de desacelerar o processo disruptivo a respeito do qual falamos até então surge conforme notamos as nuances narrativas características da forma como as histórias são contadas. Prosseguiremos com nossa análise buscando novos elementos que corroborem a investigação a respeito de como o detetive de *Onde andar*á Dulce Veiga? e os estrangeiros de *Castelli di rabbia*, tomando emprestada a terminologia de Peixoto (1987), amenizam as rupturas de que fala Adorno.

Nesse contexto notório de escassez de experimentações e experiências aprofundadas no qual, como argumentado no capítulo anterior, foi possibilita a existência de um cenário chamado de pós-moderno em que a pobreza das vivências passa a ser um

traço estético, torna-se uma tarefa complexa discutir a força das narrativas como possíveis elementos capazes de promover uma espécie de auto ressignificação. Nos dois romances há narradores que compartilham as próprias histórias com o objetivo de ressignificar suas vivências. Ao longo dos dois textos isto é revelado ao leitor apenas no final da narrativa.

Cada um deles produzirá uma forma de ressignificação e reordenação de suas vidas de formas distintas, como será exposto mais adiante durante a comparação dos focos narrativos. Entretanto, o ponto de partida é o mesmo: a necessidade de contar e compartilhar com o objetivo de criar uma espécie de reestruturação do que se vive. No caso de *Onde andaré Dulce Veiga?*, ressignifica-se o caos urbano e as condições precárias da vida na cidade em que o sujeito se encontra perdido buscando a si mesmo, enquanto em *Castelli di rabbia*, trata-se de uma mulher que compartilha sua história e a cria objetivando escapar das dores de sua realidade imediata, visto que sofre abusos sexuais no porão de um navio enquanto faz a travessia entre Europa e Estados Unidos. A personagem, desta forma, sacrifica-se por um ideal representado pela viagem que empreende. O ato de viajar e de se submeter à violência que experimenta diariamente opera como o motor responsável pela fuga que a criação de Quinnipak representa. A frustração opera, portanto, como um elemento duplamente presente: leva a personagem a iniciar a viagem, e posteriormente a narrar, encontrando uma dupla rota de fuga.

Uma das frases iniciais de *Onde andaré Dulce Veiga?* é bastante emblemática quanto ao tema da perda da voz narrativa: “Eu deveria cantar. Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas. (ABREU, 2012, p. 19). Tal frase corresponde a uma espécie de primeiro sintoma de um romance construído a partir de um tom pessimista em relação à forma como o personagem percebe sua própria vida. A temática da perda da voz, ou mesmo da energia e vivacidade do protagonista, pode ser observada já nessas palavras iniciais da obra. Já em outro trecho, num momento em que o personagem retorna à sua casa depois de mais um dia de buscas sem sucesso por Dulce Veiga, a impossibilidade de utilizar a voz ou o canto como uma forma de atribuição de sentido à vida, tenta cantar durante o banho, mas sem sucesso. O personagem elenca uma série de eventos que passam a fazer parte de sua vida após conseguir seu novo emprego, acordar, fazer café, trabalhar, e tenta atribuir sentido a essas ações cotidianas. A música que tenta externar funcionaria como uma espécie de preenchimento entre essas ações, algo que daria coesão à sua rotina:

Abri o chuveiro, mas a água fria não conseguia resgatar aqueles restos e reflexos de imagens perdidas, viradas pelo avesso. Entre os pêlos negros do peito, contei à toa dois fios inteiramente brancos. Amanhã serão três, pensei. Depois dez, cem. Mil, em direção a quê? A um daqueles senhores cinquentões em que talvez me tornaria em breve, tufos de pêlos grisalhos escapando pelo colarinho aberto, uma corrente de ouro entre eles. Digno, só um pouco patético. Essa era a melhor maneira de ficar deprimido pelo resto do dia. Então tive vontade de cantar, que estava tudo, tudo certo, repeti esfregando a cabeça, mas não lembrava nenhuma canção, eu não sabia cantar, navegando naquele pequeno milagre que começara a acontecer há dois dias. Um emprego: acordar, tomar banho, fazer a barba, beber café - e ter para onde ir. (ABREU, 2012, p. 88)

Como será analisado ao longo do capítulo, esse pessimismo e a auto ironia empregada, outro elemento comum não só a este romance, mas ao longo da obra contística de Abreu, são originários das mesmas angústias descritas por Benjamin, como destaca o estudioso André Luiz Gomes de Jesus, quando descreve justamente o narrador do último romance escrito pelo escritor gaúcho em sua obra *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*:

É nesse sentido que, no romance, predomina a concepção de um narrador melancólico que se aproxima da imagem do melancólico em seu sentido benjaminiano de reflexão sobre a história como sofrimento e dor. Ao assumir o posicionamento do melancólico, o narrador-protagonista não só assume a perspectiva daquele que sofre, mas também daquele que reflete sobre a vida e, para tanto, ele se utiliza fragmentos de todos os elementos disponíveis (cinema, literatura, biografia, teatro, telenovela, etc.). (JESUS, 2010, p. 136)

Já em *Castelli di rabbia*, o sentimento do pessimismo do narrador quanto a seu próprio mundo permeia alguns trechos do romance, ao passo em que em outros é substituído por uma aura eufórica, característica da produção artística de Baricco. Um elemento comum em seu conjunto de obras é a construção de uma trajetória narrativa durante a qual seus personagens têm como objetivo edificar algo que, de forma alegórica, alude ao reencontro do personagem consigo mesmo em meio ao caos e à velocidade do mundo que o cerca. Essa busca, na maior parte de seus textos, termina em frustração e desencanto, com as buscas e objetivos dos personagens sendo frustrados de alguma forma.

O “eu” que se forma no romance de Baricco, entretanto, tem o resultado final de sua jornada sombrio: diferentemente do que se observa em *Onde andaré Dulce Veiga?*,

em que o protagonista recupera sua voz e sua capacidade de cantar, no romance italiano temos a narrativa como expressão da raiva da Jun que cria a narrativa de Quinnipak. Não há o mesmo reencontro que se observa na obra brasileira. Temos, assim, uma oposição entre um final melancólico e um final que se aproxima até mesmo da euforia, uma vez que o narradora encontra as respostas buscadas ao fugir da metrópole. No romance brasileiro, o *outsider*, ao abraçar sua condição como tal, encontra o desfecho de sua jornada longe da cidade, cenário que o leva ao estado de desagregação característico do *outsider*. Já na obra de Baricco, a narradora, constante viajante e estrangeira ao longo de toda a narrativa, não vivencia tal encontro. Mantem-se fora, desagregada, fragmentada. Reforça-se, assim, a ideia de que os desfechos trazem consigo características opostas: euforia x disforia.

Isto também acontece em *Novecento*, sua obra mais famosa, quando o pianista que habita o barco no qual nasceu termina explodindo juntamente com o veículo; também em *Oceano mare*, em que a estalagem na qual os personagens se abrigavam e se protegiam das forças do mar é destruída; e finalmente em *Castelli di rabbia*. Ao longo do romance, cada uma das empreitadas dos personagens resulta numa forma de frustração, até o clímax em que se revela que uma das personagens narra a história enquanto sofre violência.

Retomando aquilo que acontece com os protagonistas do romance, como descrito ao longo desta tese, Pekisch morre sem encontrar sua nota perdida; Pehnt cresce e se esquece de como se sentia em Quinnipak; a locomotiva de Dan Rail sai dos trilhos e ocasiona um acidente; Mormy, devido ao desconforto que causava nos operários da ferrovia, é agredido e morto; o *Crystal Palace* de Hector é destruído por um incêndio. Todos estes configuram desdobramentos que, numa nova leitura da obra, remetem diretamente à situação que Jun Rail vive na travessia entre a Europa e a América.

Esta série de construções disfóricas apresentadas na narrativa constitui um ponto a partir do qual o escritor italiano procura construir alegorias de resistência ao peso do mundo, em que narradores contam suas histórias para confrontar essa lógica do emudecimento, ou daquele que desaprendeu a cantar, como ocorre no romance brasileiro. É o que destaca a autora Maria Célia Martirani Fantin em sua tese *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*:

Alessandro Baricco parece ter plena consciência da crise desencadeada pela retórica aprisionante do silêncio. E não se conforma com ela. Ao contrário, parece buscar, quase como um discípulo benjaminiano, a força e o vigor das narrativas

ancestrais, capazes de resgatar traços de nossa humanidade calada, de nossa sensibilidade anestesiada. Importa perceber que essa tentativa de recuperar o contador de histórias, ao redor do calor do fogo, que aquece os frios de nossa existência, não se reflete, em Baricco, como uma postura nostálgica ou apocalíptica, de simples lamento e total desesperança, em relação ao que se perdeu. O que, de fato, surpreende é a sua capacidade de atualizar, ficcionalmente, em termos contemporâneos, a antiga lição do grande filósofo. (FANTIN, 2008, p. 64)

Estabelecendo uma relação com o filósofo alemão, os dois romancistas se propõem a lidar com “o paradoxo do narrador” que conta sua história numa época em que o narrar se torna cada vez mais escasso e o emudecimento progressivamente mais notório. Esse narrador, entretanto, pode ser encarado como uma figura que, apesar de ter sua voz marcada na estrutura da narrativa, mostra-se incapaz de constituir um sujeito em plena identificação consigo mesmo e consciente de seu papel no mundo em que habita. O personagem romanesco, em oposição ao personagem épico, que se encontrava integrado à sua sociedade, tendo consciência de sua força como sujeito nesse contexto, como descrito por Lukács (2000, p. 78) em seu texto sobre o romance como gênero, uma vez que não possui bases sólidas o suficiente para se apoiar e construir uma concepção sólida de seu papel, é também constituído por incertezas, como defende Bakhtin em seu livro *Epos e romance* ao descrever as diferenças entre o sujeito do romance e o sujeito épico, que teria um caráter imutável, consolidado:

Para todas essas declarações, que refletem a evolução do romance em uma das suas etapas importantes [...] são características as seguintes exigências: 1. O romance não deve ser “poético” no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais; 2. O personagem do romance não deve ser “heroico”, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores quanto os elevados, tanto os cômicos quanto os sérios; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida; 4. O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo [...]. (BAKHTIN, 1998, p.402-403)

Não há, portanto, o caráter épico na forma como se constroem tanto os múltiplos personagens de Baricco quanto o narrador protagonista de Abreu. Suas jornadas são baseadas em pequenas ações que têm como objetivo a auto edificação, não sendo responsáveis por atos heroicos e grandiosos. O escritor e ensaísta italiano também trabalha essa desconstrução da

figura do herói épico em sua releitura da *Ilíada*, sua peça de teatro publicada em 2005 intitulada *Omero, Iliade*, em que a narrativa do texto homérico se constrói na forma de monólogos narrados pelos próprios personagens da história. Nesse texto, Aquiles, que representa a figura de um herói consciente de seu destino e responsável por grandes feitos em batalha, questiona seu próprio papel como guerreiro e os motivos de tomar parte na Guerra de Troia. O narrar, dessa forma, é reproduzido de forma atualizada seguindo os moldes do narrador fragmentado que vem sido proposto ao longo do período.

Tais elementos retomados a partir da leitura do texto de Bakhtin também retomam a ideia da alegoria: o romance apresenta o personagem “não como algo acabado e imutável”, uma figura que se afasta da ideia do “heroico”. Estas são também algumas das características elencadas pelo texto de Benjamin (1984, p. 177) citado anteriormente sobre o drama barroco alemão, em que fala da alegoria como o exercício de retomada praticado pelo objeto artístico em que as relações que se estabelecem não são precisas ou concretas. Desta maneira, a formulação de personagens e indivíduos no gênero romance segue a estrutura alegórica, como vem sendo observado ao longo da análise dos dois textos.

Da mesma forma, a maneira como a estrutura narrativa de *Castelli di rabbia* se constrói corrobora a leitura de um narrador-personagem fragmentado, que narra a partir de uma realidade que se encaixa nos parâmetros dissociativos que Adorno (2008, p. 269) descreve. A identidade que objetiva construir com a criação de Quinnipak se desassocia de sua experiência imediata. Jun, a narradora do romance, constrói seu relato a partir de um sentimento de raiva e frustração, o que a afastaria de uma possível completude de si mesma. Paralelamente à impossibilidade de firmar uma identidade quando se participa de uma guerra, retomando novamente Adorno, os abusos sexuais têm uma natureza cruel a ponto de exercer efeito semelhante.

Em última análise, os leitores também não têm acesso ao nome real desta narradora. Jun Rail é a nomenclatura que atribui a si mesmo em sua forma ficcional. A esposa de Dan Rail, dono da vidraçaria. Ainda que haja algumas indicações sutis a respeito do passado da narradora, não há a confirmação de que este seja, de fato, seu nome. Desta maneira, temos nos dois romances a ausência dos nomes daqueles que contam a história, o que reforça suas características de anonimato e de uma busca por identidade.

Na mesma direção, se levamos em consideração o texto teatral de Baricco em que reescreve a *Ilíada* de Homero, Aquiles já não vê sentido naquilo que vivencia ao longo da guerra, e isto o motiva a compartilhar sua história e acrescentar sua tônica questionadora ao relato. A frustração de ser obrigado a desempenhar um papel no qual não vê propósito é o que

o motiva a compartilhar o que sente. No caso do romance de 1991, o personagem narra também a partir de sua dor e sua inconformidade com aquilo que vivencia, como destacado pelo estudioso de Baricco, Alessandro Scarsella, em seu estudo de 2003, que leva o nome *Alessandro Baricco*:

O desafio de Baricco e de outras vozes de sua geração de narradores reside na recuperação da humanidade do personagem como premissa de uma inserção unânime no romance. Em outras palavras: o *corpus* narrativo baricchiano demonstra a polifonia como consequência do desenho individual de cada um dos personagens como *persona*. Ainda que destituídos da titularidade de ideias fortes, em Baricco, os personagens se propõem a caminhar em direção ao centro de um horizonte singular de sentido, perseguindo o próprio demônio. E é esse o conceito de *raiva* do enigmático título do romance de estreia. Objetivada como um desafio, a raiva exprime uma aspiração à totalidade, que procura uma manifestação parcial, ora na megalomania, ora no colecionismo, ou em uma repetitividade obstinada e ritual. A mesma raiva pode se traduzir na vingança que, como em um faroeste, é certeza de justiça. (SCARSELLA, 2003, p. 110)⁴²

Como bem coloca o teórico estudioso de Baricco, o sentimento de raiva é a grande aspiração à totalidade que atua como fio condutor do romance. Scarsella fala sobre a “recuperação da humanidade”, um conceito que se aproxima da noção que levantamos até então da unificação do “eu” cindido. Tal recuperação pode corresponder, em certa medida, a um grau de reversão da dissociação que a violência que os narradores vivem acarreta. A raiva parece ser, neste sentido, um elemento instável responsável pela maneira desordenada como Quinnipak e seus habitantes são descritos. Temos uma narrativa conduzida por sentimentos extremos cujos resultados são personagens de iguais extremas aspirações.

O nome do romance marca, de forma bastante precisa, um sentimento da falta e solidez tanto da constituição da personagem narradora quanto dos relatos que tece ao longo do livro. *Castelli di rabbia* é uma expressão que se assemelha à *castelli di sabbia*, que seria o correspondente em italiano a “castelos de areia”. Os castelos de areia são conhecidos por sua fragilidade e por se desmancharem facilmente, tendo a efemeridade como uma de suas principais características. Dessa forma, a “raiva”, elemento a partir do qual as narrativas se

⁴² La sfida di Baricco e di altre voci della sua generazione di narratori risiede nel recupero dell'umanità del personaggio come premessa di un impianto corale del romanzo. In altre parole, il corpus narrativo baricchiano dimostra la polifonia come conseguenza del disegno individuale di ciascun personaggio come persona. Seppure destituiti della titolarità di idee forti, i personaggi si pongono in Baricco al centro di un singolare orizzonte di senso, inseguendo il proprio demone. Ed è questo il concetto di rabbia dell'enigmatico titolo del romanzo d'esordio. Oggettivata in una sfida, la rabbia esprime un'aspirazione alla totalità, che riscontra una sua parziale manifestazione ora nella megalomania, ora nel collezionismo, ora in una ripetitività ostinata e rituale. La stessa rabbia può tradursi nella vendetta che, come in un western, è certezza di giustizia. (SCARSELLA, 2003, p. 110)

edificam, constitui igualmente um ponto de fragilidade dos objetivos dos personagens, que ao final, assim como um castelo de areia na praia, são desmanchados de forma abrupta. Ao longo da sétima parte do livro, sua conclusão, momento em que é revelado ao leitor que Jun Rail conta sua história vivendo violências diárias, o tom da narrativa passa a apresentar um tom agressivo até então ausente na obra, que segue um padrão de linguagem leve. A interrupção da forma amena como a história foi conduzida até então, pode ser observada no trecho a seguir:

Quem sabe que prazer existe em chamar de vagabunda a mulher com quem se está trepando? Qual o sentido? Eu sei muito bem que sou uma prostituta. Há muitas maneiras de se cruzar o oceano sem pagar passagem. Eu escolhi o de chupar o caralho do capitão Carlus Abegg. Uma troca de igual para igual. Ele tem meu corpo e eu tenho uma cabine no seu maldito navio. (BARICCO, 1999, p. 223)⁴³

Cabe aqui, também, a inserção de um trecho cuja linguagem se mostra bastante oposta à apresentada na passagem acima. Enquanto o trecho é carregado por palavras, além do uso de palavras como “maldito”, e a associação da protagonista à figura de uma prostituta, denotando degradação e falta de opções para chegar a seu destino, na primeira vez em que a personagem é citada, na qual sua beleza física é descrita, podemos notar um tom de leveza:

O rosto de Jun Rail. Quando as mulheres de Quinnipak olhavam-se no espelho, pensavam no rosto de Jun Rail. Quando os homens de Quinnipak olhavam para suas mulheres, pensavam no rosto de Jun Rail. Os cabelos, as maçãs do rosto, a pele claríssima, o desenho dos olhos de Jun Rail. Porém, mais que qualquer outra coisa – estivesse rindo, gritando ou calada, ou simplesmente imóvel, como que à espera – a boca de Jun Rail. A boca de Jun Rail não deixava ninguém em paz. Simplesmente, trepanava a fantasia. Embaralhava os pensamentos. “Certo dia, Deus desenhou a boca de Jun Rail. E foi daí que lhe veio a ideia estrambótica do pecado”. (BARICCO, 2007, p. 14)

É possível observar, com base nos dois excertos anteriores, a forma contrastante do narrar entre o início e o fim do romance. É claro, no início da obra, o modo leve como a personagem se descreve, exaltando a beleza de seus olhos e de sua boca. O narrar como contrapeso se mostra bastante marcado nesta etapa da narrativa em que o enredo e os personagens são apresentados. A manifestação da raiva ao longo da obra altera aos poucos o

⁴³ Chissà che gusto c'è a dare della troia alla donna che ti sta facendo un pompino. Che senso ha? Lo so benissimo che sono una troia. Ci sono molti modi per attraversare l'oceano senza pagare il biglietto. Io ho scelto quello di succhiare il cazzo del capitano Charlus Abegg. Un baratto alla pari. Lui ha il mio corpo, io ho una cabina della sua maledetta nave. (BARICCO, 2007, p. 228)

tom até então empregado, e as imagens leves e descrições de exaltam a beleza deixam de ser usadas, até o excerto final citado anteriormente. Já neste desfecho do romance, toda a beleza e leveza é abdicada em detrimento da transparência absoluta da raiva.

Tendo em vista a importância da raiva como sentimento motivador ao longo da obra, é importante destacar a forma como o livro teve seu título traduzido em sua edição brasileira. O título do romance em português, *Mundos de vidro*, também faz alusão à fragilidade como uma das questões centrais do romance. Não há, entretanto, referência ao sentimento negativo que impulsiona o ato de criação de Jun, já que “castelos de areia” não carrega nenhum tipo de significação relacionada à raiva. O narrar funciona como uma maneira de resistir ou de lidar com esse sentimento, controlando-o ou ressignificando de alguma forma. Narra-se como escape à dor que se vive, como destaca Fantin:

Contudo, os “castelos” não são apenas “de vidro”, pela simples verdade de que, fatalmente se romperão em pedaços. São castelos “de raiva”, pois em sentido contrário aos criados pela ilusão, a crueza que se revela na lida de uma vida difícil, violenta e à margem, da narradora da sétima e (não por acaso) última parte do romance, aponta para uma insustentável vida, cuja única válvula de escape é fugir, por meio da fantasia, da imaginação, das histórias que ela mesma cria, escrevendo, ficcionalizando para não sucumbir. (FANTIN, 2010, p. 111)

A estudiosa diz que Jun narra para não sucumbir à dor que vivencia e que resulta em sua angústia que é aliviada diariamente pelo contato que tem com Quinnipak, cidade em que toda a trama do romance se desenvolve. Da mesma forma, o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* cria um relato a respeito do que viveu e experimentou enquanto procurava a cantora desaparecida na cidade de São Paulo, experiência que lhe rendeu uma série de momentos de frustração e dor. O sentimento de raiva, entretanto, não se faz presente de forma tão marcada quanto no romance italiano. Há, de fato, uma inconformidade do protagonista com todo o caos que o cerca enquanto realiza sua busca, e a constante frustração de acabar o dia sem grandes pistas que o levem a encontrar a cantora. Da mesma forma como a narradora de *Castelli di rabbia*, esse protagonista encontra no narrar uma forma de subverter sua situação de emudecimento em meio ao barulho e o caos da cidade de São Paulo. Seu desejo de contar sua trajetória é despertado a partir de seu encontro com Dulce Veiga ao fim do romance.

Depois de procurá-la por São Paulo sem ter nenhum sucesso expressivo, descobre que a cantora está vivendo no interior do país, longe da fama e dos palcos que fizeram

parte de sua carreira e a tornaram uma celebridade de reconhecimento nacional. Lá, é conhecida por outro nome, e sua música é escutada apenas em churrascarias locais, não vivenciando mais o estrelato de outrora. O encontro, que na realidade, como explicitado no romance, trata-se de um reencontro, já que o protagonista apagou de sua memória a primeira vez em que estiveram juntos, faz com o que o personagem perceba que poderia fazer algo para também modificar a forma como vive, assim como fez Dulce Veiga. A partir de suas vivências caóticas e fragmentárias na cidade, observar a forma como a mulher vive longe deste ambiente, num ritmo menos acelerado, leva-o a perceber que pode fazer algo para que tenha uma experiência semelhante, o que incide na escrita do romance: “A vida não é apagável, pensei. Nem volta atrás. Ainda não construíram a máquina do tempo. Ninguém virá em meu socorro. Faz tanto tempo que invento meus próprios dias. Preciso começar por algum ponto” (ABREU, 2012, p. 187).

É importante destacar que no âmbito dos dois textos há a revelação final de que seus narradores são também protagonistas das histórias. Jun Rail e o jornalista do romance brasileiro são aqueles que compartilham suas experiências com o narratário. Como discutimos até então, um dos focos centrais de nosso trabalho é investigar a maneira como tal ato de narrar as próprias experimentações constitui um lançar de luz sobre novas possíveis perspectivas quanto ao que se viveu e se vivenciou. Portanto, a própria inserção deste novo fato nos dois enredos atua como um elemento gerador de sentido: uma vez que descobrimos que aquilo que foi lido até então foi permeado pelas lentes dos próprios personagens, podemos atribuir uma série de novas significações ao texto.

É o que o teórico da literatura Boris Tomachevski (1973, p. 174) chama de “desfecho regressivo”. Segundo o autor, trata-se do desfecho de uma obra que é capaz de trazer novos sentidos e significados ao que se leu até então. O fato de sabermos que Jun Rail, uma das personagens mais destacáveis da fábula, esposa de Dan Rail e madrasta de Mormy, é aquela que narra a história e que imprime sobre o texto suas perspectivas e aflições baseadas naquilo que vive no momento em que cria Quinnipak, permite-nos detectar uma série de marcas de seus sentimentos negativos na maneira como diferentes personagens e situações narrativas são descritos. As dores de Pekisch, Pehnt, Dan Rail, Hector Horeau, assim como de alguns outros personagens secundários, têm suas motivações aprofundadas, já que sabemos que são reflexo daquilo que experimenta a própria narradora.

Ainda que de forma mais sutil, também nos é sugerido no desfecho de *Onde andar* Dulce Veiga? que o próprio jornalista cujo trajeto até então acompanhamos,

juntamente com todas as desventuras às quais é submetido sucessivamente, é a voz por trás dos panos que cria o texto baseado naquilo que ele mesmo viveu. A iniciativa de narrar, portanto, parte do encontro que tem com Dulce Veiga. Sua missão, de certa forma cumprida, faz com que deseje dar nova luz aos eventos que o levaram até ali. O reencontro com a cantora retoma a metáfora anterior em que o personagem via a si mesmo na gota de mercúrio do jogo com que se entreteve no aeroporto:

Encadeadas, cronológicas, como slides ou fotogramas, alguns coloridos, outros preto-e-branco, quadros vivos – assim a minha vida passava em frente dos meus olhos, dia após dia, uma por uma de todas as cenas daquela última semana. Tudo lógico, natural, uma cena gerava outra e outra e unidas me conduziam até exatamente aquele lugar onde eu estava. Eu estava ali, onde eu devia estar. Inteiro. Como uma gota de mercúrio. (ABREU, 2012, p. 228)

Neste momento catártico, o narrador revisita aquilo que viveu ao longo de sua busca, e até mesmo antes dela, e como tais experiências se comparam à gota de mercúrio que percorre o labirinto e, denotando o sucesso no jogo, está “inteira” ao fim. O uso da palavra “inteiro”, assim como o fato de falar a respeito das sucessivas cenas que levaram até àquele momento, reforçam o traço do desfecho remissivo. Como discutimos anteriormente, o jogo da gota de mercúrio atua como um elemento metonímico sobre o protagonista e o próprio romance: há uma tentativa constante de juntar as partes da gota, o que finalmente acontece com o reencontro final entre os dois personagens.

Portanto, os dois romances trabalham com o desfecho regressivo de formas diferentes: enquanto no texto italiano temos um desfecho que ressignifica tudo aquilo que foi lido com base unicamente em frustrações e raiva, no romance brasileiro vemos que uma forma de catarse é responsável por incentivar o protagonista a compartilhar sua história. Ainda assim, a conclusão que traz novas nuances à narrativa como um todo é um elemento marcante comum às duas obras.

Tal recurso, o desfecho que traz novas nuances ao restante da narrativa, se mostra relevante no contexto dos dois romances, uma vez que ambos lidam com uma jornada de reencontro, ou ao menos com a tentativa de empreender tal jornada. A jornada de Jun Rail se mostra uma perseguição por um ideal inatingível, uma vida que almeja e que, ao que indica o romance, não será alcançada. Desta forma, nova luz é dada à série de eventos catastróficos que compõem o enredo: os castelos que se desfazem e geram frustração são fruto da própria impossibilidade de alcançar o sentimento de plenitude que procura. O

recurso do desfecho regressivo, portanto, parece reforçar o caráter inatingível da busca ra narradora.

Por outro lado, parece haver um percurso oposto na obra de Caio Fernando Abreu. Uma vez longe da São Paulo romanesca, já tendo encontrado a cantora pela qual buscou por todo o romance, o protagonista tem a tomada de consciência de que deve trazer nova luz ao trajeto que vivenciou. Faz isso de uma perspectiva oposta à observada em *Castelli di rabbia*: a escritura da narrativa traz uma ressignificação positiva à aventura que viveu, demonstrando que todas as dores do trajeto que percorreu o levaram ao reencontro consigo mesmo. Ao reencontrar Dulce Veiga, reencontra sua voz, encoraja-se a contar a história e retornar à São Paulo com novas perspectivas.

Observa-se, com base no que foi elencado até então, que nos dois romances as vivências angustiantes mostram ser responsáveis pelo impulso em contar a história de cada um dos protagonistas, e que a revelação de que são os narradores das próprias histórias carrega novos sentidos nos dois textos. No caso de *Quinnipak*, a narrativa é fruto da imaginação de Jun como forma de alívio à realidade que vive no momento da narração, enquanto na história contada em São Paulo o ato de narrar diz respeito às experimentações vividas pelo protagonista ao longo de uma aventura concluída. Ainda que esse compartilhamento de histórias tenha como propósito uma espécie de reestruturação daquilo que se vive ou que se vivenciou, isto não significa que um dos grandes motores do gênero romance foi superado: a fragmentação do sujeito. Esse sujeito que parte de um não pertencimento à uma totalidade não se torna imune a esse quadro ao retomar sua voz narrativa, como destacado por Jesus:

É nesse sentido que a obra se constitui de estilhaços, do presente e do passado, que dizem a história do narrador protagonista. Na impossibilidade de salvação, pela memória, de toda a sua vida, o narrador utiliza o mecanismo da salvação alegórica: retoma e monta os pedaços de vida que podem melhor dizer sobre ele e, assim, consegue, uma imagem de si mesmo e a oferece ao leitor. Essa montagem aparentemente aleatória resulta da impossibilidade de haver um memorialismo em sentido estrito: é impossível retomar a vivência em sua integralidade. (JESUS, 2010p, p. 138)

A ausência dessa integralidade, a constituição por meio de “estilhaços”, como descreve o estudioso, é uma das grandes marcas do romance como gênero. Passa-se a contar histórias a partir de um instrumento que, como destacado anteriormente, é consumido pelo sujeito a partir de seu isolamento. Lê-se pela necessidade de contato com

a dose diária de ficção, mas essa acontece a partir de uma lógica que pressupõe solidão e afastamento. O narrar fruto das experiências legítimas (BENJAMIN, 2015, p. 32) já não poderia ser encontrado nessa sociedade de experiências simuladas.

Por esse motivo, Jesus, ao descrever o narrador protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, fala a respeito de uma salvação por meio de alegorias. Com a visão fragmentada do personagem a respeito de tudo aquilo que ele mesmo viveu ao longo de sua trajetória, a retomada desse percurso também não aconteceria de forma absoluta, como na formulação de um símbolo, que tem uma significação imutável.

O trajeto que percorrem os narradores ao longo de suas jornadas pode ser associado novamente ao trabalho de Lukács sobre o gênero romanesco. A respeito deste indivíduo que empreende uma busca constante pela própria identidade, o estudioso diz:

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidos até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p. 66-67)

No trecho acima, Lukács destaca o alheamento do sujeito quanto ao mundo que o cerca, assim como a impossibilidade da criação de um símbolo, reforçando a tese benjaminiana de que a modernidade somente permite o estabelecimento de alegorias. Observamos, nos dois romances trabalhados, a presença da “disparidade intransponível” de que fala Lukács. Nos dois casos, tal obstáculo não é transposto: na obra brasileira, o desfecho ideal só se dá quando o narrador reconhece tal impossibilidade, encontrando a resposta pela qual procura longe dos demais. A solução para seu conflito se dá justamente em aceitar que existe um abismo e que não poderá transpô-lo no seio da vida social, restando-lhe a escritura do romance como ferramenta para ressignificar tal abismo. Já na obra italiana, em momento algum há a transposição: o isolamento e a frustração geradas pela impossibilidade de conexão são constitutivos de toda a narrativa, sobretudo do desfecho, em fica explícito o caráter intransponível da barreira imposta à narradora.

Quanto à oposição entre símbolo e alegoria, conceitos importantes para compreender o que traz Lukács em sua obra, Pereira & Lima, em seu livro sobre a alegoria segundo Benjamin, evidenciam essa diferença: “Em franca oposição ao símbolo, que tende a apresentar a arte atemporalmente, a alegoria opera em intimidade com o elemento deslocado, ignorado, perscrutando a contingência e o que foi esquecido na versão dos vencedores na escrita da história” (2013, p. 152). Já não é possível chamar a forma como o protagonista de Abreu e Jun em *Castelli di rabbia* como atemporal. A solidez a que aspiram os narradores, buscando reestabelecer raízes com seus mundos a partir do narrar, resulta apenas numa construção alegórica.

No romance brasileiro, a forma como o texto alude constantemente a outras obras do mundo extraliterário, como músicas e cinema, corrobora a força do caráter alegórico do texto. Os fragmentos com que o personagem tem contato ao longo da narrativa não são suficientes para que tenha uma compreensão completa daquilo que vê ou ouve, de modo que esses trechos de canções ou filmes são recuperados por uma memória igualmente fragmentada ao longo da construção narrativa, como destacado no trecho:

Notas lentas aparentemente soltas, tão espaçadas que a princípio pareciam não fazer parte de melodia alguma. Só depois de um tempo, juntando na cabeça as notas dispersas, reconheci *Manhã de carnaval*. Tive vontade de cantar junto, mas lembrava apenas daquele pedaço que dizia na vida há uma nova canção, uma coisa assim. (ABREU, 2012) p. 75)

As notas dispersas no interior do protagonista não são capazes de compor uma forma simbólica, considerando o símbolo como uma construção oposta à alegoria, uma vez que pressupõe uma completude do objeto representado, na construção do ato de narrar, já que não fazem referência de forma sólida e incontestável a um elemento do mundo extraliterário. A alegoria recupera pedaços desse mundo e os traz para o texto de modo a evidenciar a maneira incompleta como o próprio personagem os percebe. Em outros trechos do romance também são inseridos trechos de obras sem que o protagonista seja capaz de assimilá-los. É apenas capaz de ter uma percepção superficial desses, que muitas vezes o remetem a fragmentos de memórias e situações que viveu, formando um caleidoscópio imagético.

O sujeito que anda pelas ruas da São Paulo ficcional nota com frequência a existência de músicas em bares, elevadores, restaurantes, mas sem que seja possível vivenciar essas obras de forma completa, como destacado no trecho: “Do fundo do bar

vinha uma música de percussão primitiva, tambores na selva, repetindo qualquer coisa como Bob Marley pra sempre estará no coração da raça negra. Dava vontade de dançar, mas ninguém tinha tempo para isso. (ABREU, 2012, p. 93)”. O ato de dançar nesse trecho, seguindo a compreensão do narrar por nós adotada até então, funciona como uma metonímia da experimentação artística.

A música, a partir desse quadro de fragmentação das experiências, também é utilizada como elemento capaz de retomar vivências quando o protagonista tem contato com uma música que o remete à primeira vez em que esteve com a cantora Dulce Veiga, e que foi apagada de sua memória. Enquanto ouve a música que vem do outro cômodo, tem trechos da ocasião em que conheceu a cantora reativados de forma incompleta:

Por trás da porta, vinha uma música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. Fusão, pensei: pentimento. E reví uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto-e-branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido. (ABREU, 2012, p. 32-33)

Da mesma forma como não há tempo para construir uma experimentação completa da música com a qual o personagem tem contato no restaurante, ou de retomar de forma completa a memória que vislumbra a partir da música que vem do outro cômodo, não há tempo suficiente para que pudesse dedicar atenção suficiente, de forma geral, às formas e movimentos que presencia em São Paulo enquanto busca Dulce Veiga. A história que conta nasce das experiências breves desse personagem e acaba produzindo novas experiências da mesma natureza: breves e superficiais.

Algo similar pode ser observado na obra de Baricco quando o escritor fala a respeito da música e de como seu personagem, Sr. Pekisch, percebe-a e tenta recuperá-la dentro de si. As notas musicais, para o personagem, são fragmentos que são acumulados a partir da construção de uma vivência do sujeito, até que atinjam um nível a partir do qual já não se pode mais identificá-las devido ao grande volume que ocupam. Em meio a

todas essas notas, parece haver uma única que corresponderia à identidade desse sujeito. Uma nota única que o representa:

Uma pessoa tem uma nota dentro de si e a deixa apodrecer lá dentro... não... ouçam-me.... mesmo que a vida faça um barulho infernal, apurem os ouvidos até chegarem a ouvi-la e então conservem-na, não a deixem mais escapar. Carreguem-na com vocês, repitam-na enquanto trabalham, cantem-na na imaginação, deixem que soe em seus ouvidos e sob a língua e na ponta dos dedos. (BARICCO, 1999, p. 66)

A narração desse trecho evidencia um esforço em manter viva esta nota para que não se perca em meio às demais. Como forma de resistir ao “barulho infernal”, expressão que retoma toda a gama de eventos que podem levar à perda da própria nota, o narrador incentiva o leitor a desenvolver uma série de comportamentos que permitam mantê-la viva. Um exercício de repetição e de aprofundamento em um único objeto. Tal forma de lidar com este objeto, a nota musical, mostra-se oposto ao padrão imposto pelo “barulho infernal”. O empobrecimento do narrar, segundo as perspectivas até então trabalhadas, dá-se justamente pela ausência de dedicação ao objeto com que se tem contato. Sendo assim, ao encorajar o leitor a ter um cuidado especial com esta única nota, temos um diálogo do romance italiano com as leituras que seu autor faz a respeito do ato de narrar. Podemos observar, assim, mais um trecho que nos leva a crer que, de fato, narrar configura um comportamento que incita a resistência frente à brevidade e à superficialidade.

A música, nesse contexto, configura a identificação do sujeito com sua realidade, aquilo que vem se perdendo com o aumento da velocidade do fluxo de informações que isola os leitores, mantendo-os num estado de atenção superficial, como evidenciado no capítulo que discute o desenvolvimento das mutações que formam a sociedade da barbárie. A presença do elemento a ser conservado também é um traço comum na obra de Baricco. O ato de resistir e de não se permitir perder aquilo que Benjamin (2015, p. 46) chama de “algo especial” a ser dito é uma alegoria presente não apenas no comportamento dos personagens de *Castelli di rabbia*, que travam lutas consigo mesmos e com o mundo que os cerca para evitarem essa perda, mas também em outras obras notórios do artista. Destaca-se, em *Novecento*, adaptado para o cinema com o título *La leggenda del pianista sull'oceano*, o fato de o músico, nascido a bordo de um navio, recusar-se a descer desse mesmo com a iminente ameaça de destruição da embarcação.

Insiste em viver onde aprendeu sua música e onde ouviu as histórias que o fizeram aprender sobre o mundo (BARICCO, 1999, p. 89).

O músico de *Castelli di rabbia*, Sr. Pekisch, persegue sua meta de reencontrar sua própria nota ao longo de todo o romance, realizando diversos tipos de experimentos insólitos, correspondendo-se com especialistas e relatando sua constante aflição por não encontrar o que procura. Como discutimos, a angústia deste personagem, assim como dos demais que constituem o enredo do romance, verifica-se a partir de um reflexo do que sente Jun enquanto sofre durante sua viagem de navio, uma vez que a construção do enredo teria os sentimentos do personagem como ponto de partida. A nota musical que Pekisch busca é mais uma das alegorias que retomam a angústia do sujeito numa realidade em que teria os meios necessários para encontrar um sentido de integridade entre si mesmo e o mundo.

A respeito desse traço comum nas obras de Baricco, Scarsella (1999, p. 22) diz: “A apreciação da experimentação realística mais marcante, afirmar-se no panorama da narrativa que dá início aos anos noventa, juntam-se, portanto, em Baricco, à necessidade de conservar um patrimônio de valores mais sólidos⁴⁴”, e também: “Quanto ao conflito entre tecnologias vitoriosas e comportamentos derrotados, não é considerada a função da escrita, de acordo com Baricco, desatualizada em relação a *outras* mídias, mas problemática em sua existência.” (SCARSELLA, 1999, p. 38).⁴⁵

Mostra-se clara, portanto, a relação estabelecida entre o fazer literário e o desenvolvimento midiático nos dois romances. O aumento exponencial do número de informações que circulam pelos meios midiáticos torna o trabalho da notoriedade literária mais complexo. A perda da voz, sobre a qual falam os dois romances, torna-se mais profunda com o aumento da quantidade de ruídos que compõem o ambiente urbano, cenário em que o gênero romanesco é majoritariamente produzido e consumido.

Ao longo do enredo de *Onde andaré Dulce Veiga?*, em diversos trechos, é possível observar a forma como o personagem tem sua voz abafada pelos ruídos da cidade. Os ruídos se constroem novamente como uma elaboração metonímica que retoma a fragmentação do sujeito que se perde de forma sempre mais profunda nesse ambiente metropolitano. A busca do “eu” na cidade barulhenta se torna a busca por algo de difícil acesso, algo que não se encontra facilmente, da mesma maneira como a nota musical

⁴⁴ L'apprezzamento della sperimentazione realistica più graffiante, affermarsi nel panorama della narrativa d'esordio degli anni Novanta, si affianca quindi in Baricco alla necessità di conservare un patrimonio di valori più solidi.

⁴⁵ “Al conflitto tra tecnologie vincenti e atteggiamenti perdenti non va ritenuta la funzione della scrittura, secondo Baricco inattuale rispetto ad altri media, ma problematica nella sua resistenza” (SCARSELLA, 1999, p. 38).

buscada por Pekisch. Também o diz o estudioso Bruno Souza Leal no livro *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*:

Melhor dizendo, a identidade vem a ser o resultado de uma permanência, da caracterização de um olhar sobre o mundo e sobre si mesmo, da vivência daquelas fraturas e ansiedades. O eu se firma, então, onde menos se esperava, nem lá no horizonte, nem ali no íntimo de si, mas, sim, num entre-lugar, no meio do caminho, no olhar que se dirige para dentro e para fora e que se constituiu ao longo dos anos: o eu se afirma no próprio deslocamento. (LEAL, 2002, p 102)

Dessa forma, seguindo o que diz o estudioso, a instabilidade a partir da qual as histórias são criadas seria o grande motor dessas narrativas. Parece-nos, portanto, bastante apropriada a utilização que faz da expressão “entre-lugar” para se referir à obra de Abreu. O protagonista que tenta se reencontrar por meio da própria história o faz por não conseguir identificar com clareza os parâmetros dos quais pode se valer para finalmente chegar à almejada identidade. A instabilidade, neste sentido, atua como um dos principais motores que incentivam o narrador a contar sua história.

A nota musical de Pekisch, ou a constante angústia do protagonista-narrador de Abreu, são elementos textuais instáveis e cujo contorno demonstra ser de difícil definição. Perceber o mundo e reescrevê-lo para estes personagens corresponde a um possível reconhecimento de suas fraturas e a uma tentativa de remediá-las de alguma forma. Existe, a partir de tal perspectiva, uma relação paralela entre a instabilidade desse mundo com a instabilidade dos narradores, que dialoga diretamente com a maneira como se constrói a sociedade descrita como pós-moderna. O pós-moderno é o espaço do incerto, como discutido no capítulo anterior. É um período de transformações e de incertezas em que a criação artística se encontra em um momento de turbulência de intensidade até então não experimentada, e refletir a respeito do papel da literatura nesse ambiente se torna uma tarefa que envolveria diretamente essas incertezas. Jesus, quando descreve a narrativa de Abreu como fruto de constantes mortes, declara que:

Desse modo, as lembranças emergem no texto como fragmentos ou estilhaços de uma vida. São ruínas do passado do narrador e da cantora procurada que se juntam ao “presente” da narração, criando, dessa forma um labirinto, ou um mosaico que vamos desvendando à medida que acompanhamos os passos do narrador. (JESUS, 2010, p. 167-168)

A procura por Dulce Veiga, tarefa incumbida a esse personagem, é acompanhada ao longo da narrativa por *flashbacks* em que o personagem tem memórias fragmentadas de um encontro passado com a cantora. Sua lembrança estilizada é revivida junto ao leitor enquanto reconstitui a cena de seu primeiro encontro com a celebridade desaparecida. Em mais de um momento do livro, o personagem tem a ilusão de ver a desaparecida artista em meio ao caos de São Paulo, mas a cantora sempre desaparece em seguida, dissipando-se entre os sons e imagens que turvam os sentidos do protagonista observador. O objeto buscado pelo sujeito que inicia sua empreitada constantemente se faz presente de forma efêmera diante de seus olhos, e logo em seguida escapa-lhe novamente.

O que esse narrador e Jun buscam incessantemente está sempre num horizonte que não são capazes de alcançar plenamente. A integridade de cada um deles, suas identidades, são dissolvidas pela violência que experimentam em suas respectivas realidades. Ao longo da caçada, num dia chuvoso, o protagonista visualiza a cantora em meio à chuva e aos trovões. Vê uma espécie de Dulce Veiga espectral. Tem seu objetivo à vista, mas logo a figura que vê se vai, tratando-se de uma aparição efêmera, um contato breve com aquilo que deseja e que busca:

Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga. Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs salientes do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor na direção de onde eu vinha, sem sorrir nem fazer gesto algum. Soprados pelo vento, a única coisa que se movia no corpo dela eram os cabelos. Desnudavam ou cobriam seu rosto, esvoaçavam em torno dele, tão lisos que sempre acabavam por voltar à posição antiga depois que o vento passava. Estava ali parada, indiferente à ventania e às primeiras gotas esparsas de chuva. Concentrada, paciente. Como se depois de todos aqueles anos, esperasse por mim.

Quando alcancei a esquina oposta, esperando o sinal abrir, tão próximo que podia ver o fio de pérolas no seu pescoço, do outro lado da rua ela ergueu o braço direito, indicador estendido para o céu, num gesto igual ao de Márcia antes de começar a cantar. No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los, entre as brechas dos carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá. (ABREU, 2012, p. 40-41)

Numa espécie de construção de cena cinematográfica, o narrador percebe a presença da cantora contornada pelo caos da tempestade que castiga a cidade no momento em que narra, juntamente com o caos urbano, que mistura sons, luzes, carros. Vislumbra sua salvação, o elemento que o conectaria consigo mesmo, mas tudo dura um instante antes da visão ser engolida pela cidade. A descrição da personagem se dá, neste trecho, de modo a destacá-la do cenário ao redor. Contrariamente às descrições da metrópole cinzenta e poluída, temos a descrição de uma figura composta por cores fortes, como o contraste entre o vermelho de seu vestido e bolsa e a rosa branca que segura. Também o aspecto da sua pele é descrito de forma semelhante quando se destacam suas “maçãs salientes”. Em meio à São Paulo com a qual o narrador constantemente estabelece vínculos relativos à doença, insere-se uma Dulce Veiga que se assemelha a uma aparição angelical. Tal aparição, entretanto, evanesce rapidamente quando um raio atinge o local, gerando um clarão ofuscante. Chegamos ao desfecho do trecho com o protagonista sendo água da chuva enquanto corre no meio dos carros, recriando o cenário doentio que foi momentaneamente alterado pelo vislumbre da cantora. Tem seu objetivo diante de seus olhos por alguns segundos antes da cidade voltar a engolir aquele ser de luz, reestabelecendo o cenário sombrio até então presente.

Assim como em trecho anterior, esta nova aparição de Dulce Veiga traz consigo o idealismo que permeia a forma como o protagonista a vê. O contraste nas cores ao longo da descrição, assim como a exaltação de suas características físicas, reforçam a ideia de que aquilo que o narrador procura não é a verdadeira cantora, mas a ideia que tem a respeito dela, que é perpassada por uma noção inatingível de unidade. A Dulce Veiga que vê nestes vislumbres não é a cantora que viveu conflitos que a levaram a abandonar a fama e a família. É uma transfiguração fortemente idealizada. Neste sentido, o próprio ato de procurar a cantora configura a tentativa de reencontrar um “eu” que já não existe.

Esse elemento alegórico e efêmero que diz respeito à salvação desses protagonistas dos dois romances é explorado pelos romancistas com a construção de uma espécie de jogo em que os personagens flertam constantemente com seus objetos de desejo, com aquilo que almejam, ao mesmo tempo em que lidam com a frustração de seus desaparecimentos repentinos. É importante notar que, entretanto, é possível que os objetos sejam de fato inatingíveis, e que suas buscas se deem baseadas na ilusão do almejado reencontro consigo mesmo ou daquilo que procuram.

A própria maneira como Quinnipak se constitui, a partir das dores de sua criadora, carrega a impossibilidade de que a cidade imaginária represente qualquer forma de completude. Sua existência é consequência direta da dor, e os personagens que lá vivem e perseguem seus

objetivos não poderiam atingir resultados diferentes daqueles que Jun consegue: a constante frustração e uma sucessão de sentimentos negativos.

Eles narram para lidar com a própria frustração, que acaba se alimentando desses breves vislumbres que terminam num novo desencontro. Seria parte da construção tanto desses personagens quanto dos romances uma sucessão de desaparecimentos e desfazimentos. Aquilo que se constrói de maneira superficial tenderia a se desfazer rapidamente. Jesus (2010, p. 133) chama tais desencontros de “mortes”. Defende que a construção do romance da obra de Caio Fernando Abreu se daria a partir de uma sequência de mortes. A partir dessas, o narrador estruturaria suas vivências frágeis.

A permanência e a solidez do “eu”, nesse espaço conturbado, não fazem parte da forma como o sujeito experiencia sua rotina. Existe, assim, uma forte relação entre a ambientação dos romances e a maneira como se relacionam à instabilidade social da qual falamos no capítulo anterior e a importância atribuída ao narrar dos personagens. Uma vez que narram seus progressivos fracassos, frustrações e insucessos, ou seja, relatam suas experiências de “mortes”, criam um diálogo ambivalente entre o mundo externo que lhes é hostil e suas subjetividades que objetivam frear ou diminuir o impacto das experiências negativas. Tanto a São Paulo ficcional quanto Quinnipak evidenciam uma fragilidade do “eu”, de modo que transfigurar tal sentimento de vulnerabilidade em romance permite uma gradual reedificação de si mesmo. Ao final de cada romance, fica claro que o “eu” configura um elemento inatingível: aquilo que os protagonistas encontram são novas formas de fragmentariedade: no romance brasileiro, há o encontro final com uma Dulce Veiga que destoava da visão idealizada como era vista até então; alguém que se entregou à falta de completude de si mesma. Na obra de Baricco, todos os castelos de raiva, ou de areia, seguindo o título da obra em italiano, desfazem-se facilmente ao longo de poucas páginas, de modo que o resultado final também é uma nova forma de incompletude.

Para exemplificar tal ponto, podemos citar, no romance de Baricco, a constante perda do “eu” e a falta da solidez que seriam expressas pela fragilidade de cada um dos castelos de *rabbia* (retoma-se aqui a relação criada pelo escritor com a palavra *sabbia*, o que denota a facilidade com que se desfazem essas estruturas). Dan Rail, cujo objetivo era experimentar a velocidade do mundo de forma inédita com a construção de uma ferrovia, objeto até então inexistente em Quinnipak, observa sua locomotiva explodir; Pekisch morre sem encontrar sua própria nota; Mormy, filho de Dan Rail, que não compreendia essa efemeridade do mundo e por isto apresentava um padrão de comportamentos que fugia à sua lógica de funcionamento, é apedrejado até a morte; Pehnt, que desejava nunca crescer e ser obrigado a ir embora de

Quinnipak para experienciar o mundo real, ao chegar à idade adulta vai embora definitivamente. Esta sequência de fracassos é, mais uma vez, um sintoma do estado de espírito da narradora do romance:

Quando o condenara, a notícia saiu nos jornais. Lembro-me que, ao lado, estava a notícia de um enorme palácio de vidro que, não sei mais aonde, tinha sido completamente queimado, na noite anterior. E eu pensei: hoje parece que tudo resolveu acabar em fumaça. Tudo em merda. (BARICCO, 2007 p. 225)

Os consecutivos fracassos se tratam, portanto, de um reflexo deste estado de espírito de Jun. Lembra-se da notícia que leu sobre a queda do *Crystal Palace*, elemento extraliterário diretamente responsável pela elaboração do personagem Hector Horeaux. Assim como o palácio de Hector, ruem também os demais personagens juntamente com aquilo que desejavam. A dor e o sentimento de perda, neste sentido, são constitutivos do narrar de Jun. A história que conta como forma de reedificação de si mesma não pode existir sem flagrar sua dor. Neste sentido, o próprio ato de atravessar o oceano a bordo do navio na busca de uma nova vida configura a tentativa de encontrar uma unidade perdida.

Com tais idealizações em vista, notamos que um dos nortes principais das duas obras é a busca de algo inatingível. A recuperação da Dulce Veiga mitológica que viveu sob a luz dos holofotes nos anos anteriores é impossível, visto que agora a personagem vive uma vida em que abriu mão das ilusões que fizeram parte de seu passado. Já a chegada à América, que pode representar possibilidade de uma transformação ou do encontro de algo que Jun Rail busca, mostra-se esvaziada com o acontecimento dos atos de violência sexual ao longo do desfecho do romance.

Dessa maneira, seguindo o padrão segundo o qual os textos tomam forma, seria verificável o que diz: “Nesse sentido, a morte é uma geradora de sentidos porque desencadeia, a partir do corte que ela inexoravelmente representa, uma reflexão sobre a vida. Em outras palavras: quando falamos da morte, falamos sobre a ruína da experiência humana e, portanto, falamos da vida [...] (JESUS, 2010, p. 36). O que dá o sentido às buscas nos dois romances passa a não ser o objeto buscado, ou mesmo a identidade que se procura a todo o instante, mas as novas formas de fragmentação que os protagonistas encontram. As pequenas mortes ou frustrações com as quais se deparam constantemente configuram elementos geradores de sentido que fazem do narrar uma poderosa ferramenta: é o instrumento por meio do qual as constantes mortes às quais os personagens são submetidos, ou as novas fragmentações em que seus atos desaguam, configuram finalmente a ressignificação que almejam.

Mormy, nesse contexto, pode representar a figura do sujeito que perde a identificação com o mundo que o cerca. Mormy, assim como a própria Jun, mostra-se entregue à fragmentação. Nem mesmo consegue se comunicar com os demais, mergulhando cada vez mais profundamente em si mesmo, afastando-se de qualquer possibilidade de encontro com uma possível unidade do “eu”.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o protagonista demonstra sua falta de identificação enquanto observa o caos característico da grande cidade em que vive e sente sua angústia por perceber que o caos que vê no mundo exterior é refletido também em seu interior. A cidade doente reflete igualmente no “eu” doente. Esse protagonista demonstra ser capaz de ver, desta forma, a própria angústia se materializando no ambiente urbano ao seu redor, como se pode observar no trecho que segue:

Eu poderia ficar ali parado, olhando a mancha de café espalhar-se lenta sobre o poema, lembrando tudo que não queria lembrar e assim, parado para sempre no meio do apartamento, enquanto vidas alheias acontecem além das janelas, fora e longe de mim, sentisse apenas mágoa, saudade e esse tipo de espanto amargo em que ninguém dá jeito, eu poderia. Mas repeti que era tarde, que eu tinha um dia de cão, que não tinha tempo e me desculpe, você sabe, essa cidade, essa vida, essa manhã. (ABREU, 2012, p. 91)

Este protagonista, que é afetado por uma espécie de letargia imposta pelo ritmo da vida na cidade, percebe-se, portanto, alheio às movimentações do ambiente. Assim que declara sua indiferença quanto ao que acontece ao seu redor, descrevendo o café que se derrama sobre o poema enquanto a cidade continua seu movimento do lado de fora do prédio, denota sua angústia com a gradação “essa cidade, essa vida essa manhã”. Seu sofrimento, no trecho em questão, é descrito de uma esfera maior, que se intensifica num movimento em direção ao interior do personagem. A manhã é o momento da narração, o instante em que a angústia de viver na cidade é experimentada e colocada em prática. Ainda que aja com indiferença e pessimismo quanto às suas funções e sua rotina, vê-se obrigado a continuar empenhando sua busca por Dulce Veiga, tarefa que quando concluída poderia trazer uma espécie de alento à dor que sente devido às seguidas frustrações.

Quinnipak tem sua construção baseada sobretudo na formulação do espaço narrativo com base em sentimentos. Ainda que não tenhamos a cidade doente, característica da obra brasileira, temos a constante transfiguração da raiva, como discutido anteriormente, em elementos narrativos que compõem Quinnipak. Não há a concretude da tarefa a ser

desempenhada na cidade, mas uma dor similar que leva os personagens a agirem nesse universo imaginado. Tal forma de construção literária pode ser observada a partir da maneira é descrita a relação de Mormy com seu exterior. Ainda que não tenha um afastamento em relação a seu mundo motivado por um elemento sólido, o acúmulo de imagens em seu interior é responsável pela falta de identificação:

O resultado era que, do mundo, Mormy tinha, por assim dizer, uma visão intermitente. Uma sequência de imagens fixas – maravilhosas – e pedaços de coisas perdidas, apagadas, jamais chegadas aos seus olhos. Uma percepção sincopada. Os outros percebiam o que seria. Ele colecionava imagens que eram e pronto. (BARICCO, 2007, p. 105)

Os dois personagens apresentam a estranheza e o descompasso entre seus interiores e suas realidades, ainda que com construções diferentes entre si correspondentes a cada um dos romances. Enquanto em uma obra temos a procura centralizada em um único elemento, no caso de Dulce Veiga, no outro temos uma dispersão desta ambição do reencontro identitário. São criadas uma série de narrativas que posteriormente se encontram num clímax disfórico, ressignificando tudo que foi até então apresentado ao leitor.

Ainda é possível relacionar o descompasso entre os personagens e suas realidades ao crítico já citado Wilson (1985, p. 53) com seu texto a respeito do *Outsider*. Ao descrever esta figura, o ensaísta diz: “O Outsider [...] é um homem interiormente dividido; estando dividido, seu maior desejo é o de se unificar. É egoísta como seria alguém que sofresse de uma violenta dor de dente a vida inteira”. A leitura feita a partir da constante alienação do filho de Dan Rail ao longo da narrativa de Baricco permite tal associação à metáfora da dor de dente de que Colin Wilson se vale para descrever seu *outsider*. A dor corresponde não apenas à maneira como o personagem se sente em meio aos demais, mas também à forma como sua presença é capaz de gerar incômodo em todos à sua volta, justamente pelo descompasso que o caracteriza, como evidenciado no trecho em que o garoto é morto por operários de seu pai durante um protesto:

[...] mas Mormy ficou lá, bem no meio e olhava para eles, olhava fixamente, talvez também aquilo os tivesse irritado ainda mais, não sei, mas o que vi foi que de repente ele caiu no chão, uma pedra o havia atingido em cheio na cabeça, caiu e eles pararam de rir... e nós, de correr. Voltamos, mas não havia mais nada a fazer, tinha a cabeça arrebentada, sangue por todos os lados, a cabeça aberta, eu não sei o que havia para olhar, por que parou lá? não teria acontecido nada, se tivesse vindo conosco... (BARICCO, 2012, p. 176)

Até esse momento, ao longo do romance, o personagem vinha constantemente sendo descrito como alguém que destoava dos demais, e nesse trecho existe um clímax da ruptura entre Mormy e os outros. É dito que o olhar indecifrável do personagem teria causado ainda mais ódio por parte dos trabalhadores, o que culminou em sua morte. Essa seria a consolidação, de forma violenta, de sua postura como *outsider*, de como não-pertencente. O percurso se inicia quando o personagem é introduzido no começo do romance, chegando a Quinipak, já crescido, junto de Dan Rail, sem que nenhum dos habitantes da cidade, incluindo sua esposa, tivessem ouvido falar do garoto anteriormente, e tem sua conclusão no momento em que é assassinado.

Também no romance do escritor gaúcho é flagrante a angústia do personagem principal decorrente do sentimento de estar alheio a boa parte do que experimenta cotidianamente. Na construção do romance, tal elemento é detectado desde o início quando notamos que o narrador não tem nome, elemento textual que segundo Wilson (1985, p. 3) é característico da construção de um *outsider*. A relação entre sujeito e mundo, na obra, acaba por criar um esvaziamento que é espelhado por ambos. Ao mesmo tempo em que se sente excluído do sistema social do qual faz parte, atribui à paisagem urbana que observa um similar senso de vazio:

O céu tão claro lá fora. Nem uma nuvem no céu de fevereiro. Parado na frente do teatro, dentro do calor mais leve de quase cinco da tarde, escutei uma espécie de silêncio. Que talvez estivesse dentro de mim – um pouco escurecido pelo mofo do teatro, um pouco tonto depois de ouvir Alberto Veiga, um pouco esvaziado, como a tarde. (ABREU, 2007, p. 149)

As nuvens são figuras utilizadas que ressaltam o sentimento de falta de solidez que invade o personagem no momento da enunciação. Depois de conversar com o ex-marido da cantora e de saber mais sobre a forma como desapareceu, criando um paralelismo entre seu estado interno e o ambiente em que transita, denota uma espécie de anestesia. Mesmo o calor, ao qual faz referência em uma série de passagens do romance, sempre para reforçar a maneira como a cidade lhe é hostil, é descrito como ameno. Esvaziam-se e perdem a forma simultaneamente o personagem e o ambiente ao seu redor.

Retomando a obra italiana, há um trecho em que se nota claramente a temática da busca pelo sólido que acaba se desfazendo: Pekisch e Pehnt, o garoto que até então auxiliava o músico em seus experimentos, tentam detectar para onde vai a voz que se esvai depois de ser pronunciada pelo aparelho fonador humano, e ao terem resultados insatisfatórios, não

conseguindo delimitar o paradeiro das palavras pronunciadas, expressam sua inconformidade com esse desaparecimento:

- Não é possível, droga... Não é possível, não é possível, não é possível... não é possível desaparecer assim, em qualquer lugar deve ter ido parar... não se podem derramar litros e litros de palavras em cano e depois vê-las desaparecer assim, sob nossos próprios olhos... quem é que bebe toda aquela voz?... Deve haver algo errado, isto é mais do que certo... há um erro, é claro... em algum lugar, nós erramos... talvez fosse necessário um cano mais curto... ou talvez fosse preciso colocá-lo em declive, é isso aí, talvez fosse necessário um pouco de declive...[...] (BARICCO, 2012, p. 30)

A forma como o trecho é construído dá a ideia do estado de frustração do narrador. A pontuação marcada por “...” indica a sequência de pensamentos inconcluídos. O personagem se pergunta para onde foi a voz perdida ao mesmo tempo em que tenta entender qual foi sua falha metodológica em seu experimento. A voz que é perdida neste trecho configura claramente uma figura alegórica da voz do narrador que se perde sobre a qual vêm falando os autores e pensadores até então trazidos à tona em nosso trabalho. A analogia é reforçada pela maneira como o narrador se refere às palavras perdidas, falando dos “litros e litros de palavras” que se perdem. Reforça, assim, a noção do grande volume de palavras que, assim como no romance, são diariamente despejadas e acabam se perdendo, isto é, acabam não sendo processadas ou assimiladas por seus ouvintes.

Essa voz que parece estar ao alcance de Pehnt e Pekisch e subitamente some atua como a Dulce Veiga que parece estar do outro lado rua onde se encontra o protagonista narrador de CFA e que some num clarão da tempestade que cai sobre a cidade. As obras, consequentemente, aproximam-se na medida em que existem elementos que deixam de ser visíveis ou perceptíveis, ou mesmo que morrem, aquilo que Jesus (2010, p. 53) diz ser uma das grandes geradoras de sentido para o romance. Para tal, podemos levar em conta a forma como se constituem as obras de arte nesse período de efervescência de informações, contexto em que a configuração textual mais difundida é aquela que serve diretamente para a manutenção de uma espécie de superficialidade daquilo que se publica. O texto informativo é tido como relevante durante um curto período de tempo, uma vez que o assunto sobre o qual fala diz respeito a acontecimentos recentes que serão substituídos por outros de forma rápida. Portanto, o que define a arte do período da pós-modernidade seriam essas sequências de mortes e ausências que levam a um progressivo esvaziamento do caráter eterno que poderia ser atribuído ao fazer artístico.

Em seu conhecido texto a respeito da modernidade, *O pintor da vida moderna*, Baudelaire separa a beleza da obra de arte em duas categorias: uma imutável e outra efêmera e transitória. Segundo o poeta francês, a modernidade traria a arte a um estado em que seu caráter eterno já não existiria devido à forma como a sociedade funciona nesse período, de modo que o que se faria presente seria sua transitoriedade:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos”. (BAUDELAIRE, 2010, p.852)

Nos romances de Abreu e Baricco, o narrar, ou seja, o ato de cunho artístico de criar a história, seria desprovido dessa beleza eterna. Uma vez que os encontros dos personagens com elementos de sua realidade, seja com a música, cinema e o caos urbano em *Onde andaré Dulce Veiga?*, ou com os objetivos insólitos que impulsionam aqueles que vivem em Quinnipak, podem ser verificados numa realidade em que a velocidade das histórias e dos fatos é ainda maior do que aquela descrita por Baudelaire; o afastamento quanto à beleza eterna desse fazer artístico seria ainda mais presente. As mortes que levam à criação artística nesses romances são fatores que evidenciam, nesta perspectiva, o belo efêmero que constitui as duas obras. Portanto, a grande quantidade de impulsos que levam o sujeito a um estado de isolamento é também a responsável pelo quadro de seguidas falhas e mortes quanto à identidade e à humanidade desses personagens, conforme atesta novamente Baudelaire, nesse mesmo ensaio:

Estabelece-se assim um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista com o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta”. (BAUDELAIRE, 1998, p.862)

As paixões divididas às quais se refere Baudelaire dizem respeito à fragmentação à qual são submetidos os personagens-narradores no caso desses dois romances, e narrar constitui uma tentativa de reunir algumas dessas peças que são estilhaçadas pelo funcionamento agressivo da

sociedade de produtividade exacerbada, da modernidade tardia que se vivencia no fim do século XX. Uma vez que a solidez e a beleza eterna da arte já não podem ser percebidas na produção romanesca, gênero literário que nasce com a ascensão da modernidade que se aprofunda em modernidade tardia, ou mesmo pós-modernidade ao longo do fim do século, as paixões são motivadas pela arte que se constrói com base na efemeridade.

A “vontade de tudo ver” à qual o poeta francês se refere diz respeito não apenas à formação dos personagens, mas a todo o contexto de produção artística do período. Tanto autores quanto público leitor são submetidos à mesma lógica de consumo literário. Isto faria com que a forma de trabalhar dos dois escritores, que, ao construírem o romance elaboram uma estrutura narrativa que tem como objetivo uma espécie de revitalização do narrar, lidem constantemente com uma “beleza secundária” da arte.

O narrar da epopeia, que segundo Lukács (2000, p. 243) se caracteriza por certezas absolutas, lidando, assim, com o caráter eterno da arte; não teria espaço neste novo cenário no qual romances são escritos e consumidos rapidamente. O ritmo da produção e do consumo romanesco é transportado para as duas obras na forma da velocidade como elemento representativo das frustrações da narradora em *Quinnipak* e na forma de desorientação no caos urbano de São Paulo.

Criar histórias nesse contexto adverso se trata de uma forma de exaltar a beleza da efemeridade da obra de arte. O narrar nesse universo de rapidez e sem profundidade representa a perspectiva do reavivamento artístico sob um novo formato. Ainda que aquilo que se produz nesse período de pós-modernidade não tenha raízes profundas no meio social em que se aprecia arte e em que se constituem convivências cadenciadas entre sujeitos, a brevidade característica dos textos desse período permitiriam a ampliação das fronteiras daquilo que é produzido. Benjamin, ao descrever a reprodutibilidade técnica como fenômeno notório relativo à maneira como a arte se formata ao longo dos séculos XIX e XX, fala a respeito do fim da aura, ou seja, a experimentação profunda da arte que ocorreria no momento de sua produção, o que possibilitaria o fim de uma ritualística relativa ao fazer artístico:

Levar em conta essas relações é indispensável para uma investigação que tem a ver com a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, pois preparam o conhecimento do que é decisivo aqui: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa essa, pela primeira vez da história universal, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade. (BENJAMIN, 2012 p. 35)

Não havendo esse ritual, o objeto artístico passa a ter menos fronteiras para suas possibilidades de criação e também apreciação. Tanto os meios técnicos e tecnológicos permitem esse aumento das possibilidades quanto as condições de leitura e apreciação. Se, por um lado, o isolamento daquele que lê um romance faz com que a vivência em sociedade e o reconhecimento entre sujeito e mundo se torne cada vez mais frágil, por outro, permite o contato com a narrativa em momentos que antes seriam irrealizáveis. O pensador descreve o cinema e a fotografia como grandes expoentes desse novo patamar do mundo artístico, que antes se encontrava num contexto de grande distância entre objeto e observador, também um dos traços que considera característico para a existência da aura. Estes novos formatos permitem grandes níveis de exposição que podem, por sua vez, levar também a uma ressignificação do fazer artístico:

Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, sua exponibilidade cresceu em escala tão poderosa que, de modo parecido ao ocorrido no tempo primevo, o deslocamento quantitativo entre seus dois polos reverteu-se em uma mudança qualitativa de sua natureza. Assim como no tempo primevo, a obra de arte, por meio do peso absoluto depositado sobre seu valor de culto, tornou-se, em primeira linha, um instrumento da magia, que, de certa forma, somente mais tarde foi reconhecido como obra de arte. Do mesmo modo, hoje, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de exposição, a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquela de que temos consciência, a função artística, que no futuro possivelmente será reconhecida como secundária. (BENJAMIN, 2012, p. 39)

A própria maneira como Abreu descreve seu livro se relaciona com a temática de uma espécie de valor secundário do fazer literário. O subtítulo de *Onde andaré Dulce Veiga? é Um romance B*, no qual faz referência ao cinema B, ou seja, filmes de orçamento menor que atingem uma parcela menor do público. Segundo o escritor gaúcho, “um romance B” afasta sua obra do patamar dos grandes clássicos da literatura, uma vez que esse texto, tanto em sua estrutura, que se aproxima de um romance policial, quanto no contexto de sua produção, dificilmente pode ser comparado ao que se concebe como clássico. Retomando a expressão de Antonio Scuratti (2011, p. 42), trata-se uma literatura produzida a partir da “inexperiência”, ou mesmo de vivências superficiais que se acumulam cotidianamente.

O escritor estabelece um diálogo com toda a cultura popular, característica comum em suas obras, ao fazer constantes referências a músicas e cinema ao longo de seus livros, misturando tais referências com autores consagrados e grandes nomes da literatura. Reforça a

diminuição da distância característica dos tempos de pobreza de experimentação, como possível observar no trecho: “[...] sempre era um risco, ligar a tevê ou abrir um livro, mas sabia que não conseguiria prestar atenção em nada, desventuras de Rogério e Leda, buracos na camada de ozônio, vulcões em Java, terremotos na Mongólia”. (ABREU, 2012, p. 51). Com isto, retoma-se o que diziam Baricco em seu ensaio sobre a barbárie e também Perrone-Moisés quando descreve as mutações na literatura em sua obra de 2016. A sequência de fatos elencados tem naturezas bastante distintas entre si, e ainda assim são citados como se não houvesse diferenciação entre eles. Os efeitos da ausência de distância fazem com que todos estes eventos se tornem parte de uma única massa uniforme no interior da qual não se poderia identificar objetos com nitidez.

Da mesma forma como o leitor comum, o sujeito da obra do romancista brasileiro vive no universo urbano num contínuo processo de mutação, tendo constantemente contato com variados tipos de plataformas textuais e artísticas em que o clássico, ou seja, a obra que carrega consigo o caráter eterno da beleza artística, seguindo o que estabelece Ítalo Calvino (2011, p. 11) quando descreve a importância de uma obra clássica, mistura-se com o superficial e com a obra sem aura. O cenário impõe uma ausência desse afastamento entre os dois tipos de modalidade artística, como destaca novamente o estudioso Leal:

A ficção é alvo de uma desnaturalização, a sua fronteira com o real é explorada através do recurso ao metatexto e à intertextualidade. Isso é perceptível não só na apropriação de trechos de letras de música e de outros produtos, tanto da cultura popular quanto da erudita, como também na exposição de uma autoconsciência do narrador, que chama a participação do leitor, se dirigindo a um “você” que está além do conto ou que expõe o caráter aleatório da narrativa. (LEAL, 2002, p. 56)

Baricco também é conhecido pela constante mistura entre a arte erudita e textos de caráter popular. A própria forma como contextualiza a obra de Walter Benjamin na sociedade de seu tempo, adaptada para apresentações teatrais em que o público, mesmo sem um profundo aparato preparatório, tem contato com linhas de pensamento complexas que descrevem o período da modernidade juntamente com algumas de suas problemáticas. Como dito anteriormente, o romancista e ensaísta italiano trabalha em diversas esferas do mundo artístico, realizando obras que englobam desde a música erudita até roteiros para jogos eletrônicos. Em seu ensaio sobre a barbárie na passagem do século XX para o XXI, sugere constantemente o rompimento da barreira do cânone devido à progressiva perda da distância entre texto e leitor (BARICCO, 2008, p. 45).

A arte, como concebida e trabalhada pelos dois escritores, configura, portanto, a perspectiva de trabalho de um reavivamento do narrar num mundo em que da beleza primária de todas as modalidades artísticas, nas quais o ato de compartilhar histórias se incluiria, encontra-se em estado de constante declínio. Os narradores dos dois romances compartilham suas histórias como forma de sobreviver às pequenas mortes e frustrações que sofrem em suas realidades, e não por compartilharem uma série de valores com o meio em que vivem. Narram para frear o aceleração de seus sofrimentos cotidianos.

Em *Castelli di rabbia*, utiliza-se a alegoria do trem para ressignificar o ato de contar histórias como um possível ao de resistência à velocidade e à violência do mundo. Dan Rail tem como objetivo a construção de uma ferrovia para que possa viver a velocidade em seu mais alto nível de percepção. A máquina possibilita ao personagem viver o terror de observar o mundo que passa em turbilhão pela janela, praticamente impossibilitando a distinção nítida do que ocorre no exterior do trem. A locomotiva se configura, nesta perspectiva, como um dos elementos a partir dos quais se estabelece o diálogo com a temática do mundo veloz e no qual seria necessário buscar alguma forma de abrigo, algo que permita ao sujeito um escape a tamanha ferocidade e rapidez. No romance, a narradora diz que ler é uma forma de salvação a partir do interior dos trens:

[...] – nos trens, para salvar-se, criaram o hábito de entregar-se a um gesto, uma praxe, aliás, aconselhada pelos próprios médicos e insígnies estudiosos, uma minúscula estratégia de defesa, óbvia mas genial, um pequeno gesto preciso, e esplêndido.

Nos trens, para salvar-se, liam.

Linimento perfeito. A imutável exatidão da escritura com a sutura de um terror. O olho que encontra nas minúsculas curvas das letras o atalho nítido para fugir do indistinto fluxo de imagens imposto pela janelinha. (BARICCO, 2007, p. 58)

A literatura é apresentada pelo escritor como uma rota de fuga ao mundo externo responsável por causar as aflições do leitor com sua imensidão e as dificuldades que impõe para que o sujeito possa compreendê-lo. A finitude do livro e de suas linhas durante a leitura criam um contraponto à imensidão das paisagens distorcidas do exterior da locomotiva. Um dos motores dos dois romances, como mencionado, é o fato de o sujeito identificar sua fragmentação interna com o caos da realidade ao seu redor. Há um contínuo entre o interior fragmentado do sujeito e aquilo que vivencia, um mundo em que também os vínculos fortes e profundos não existiriam. Nesse trecho é mencionada uma “imutável exatidão” que se opõe a um “indistinto fluxo”. Dessa forma, um dos meios para

que seja possível alcançar uma espécie de distinção ou separação entre o interior e o exterior é a abstração proporcionada pelo objeto artístico.

Aquele que dedica sua atenção à leitura enquanto se locomove com o trem deixa, por instantes, de ter seus sentidos atacados pelas imagens desfocadas da janela e se volta ao interior, a uma realidade organizada e com linhas precisas. O contato com a literatura constitui, nesse contexto, uma maneira de reorganização do interior do sujeito, um ato de resistência, como declara Roberta Mataragi:

Houve, portanto, uma inversão na qual temos a narrativa como a resistência ao silêncio que a experiência desmoralizadora provocava no ser humano, como nos combatentes que voltavam dos campos de batalha no ensaio de Benjamin citado acima. O homem continua na história, esses fatos estão inferidos, mas agora eles, os fatos, é que estão na condição de silenciados. Pois a narrativa resiste proliferando-se por meio das artes: da música, da arte de narrar, da literatura. Dessa maneira, pela exposição da discussão teórica do conceito de experiência desenvolvido por Benjamin, bem como a proposta de análise tal como realizada na obra *Novecento*, de Alessandro Baricco, podemos pensar a narração como um ato de resistência. (MATARAGI, 20110, p. 34)

Os protagonistas reencontram sua voz, de certa forma, por meio de suas narrativas. A voz de que dispõem já não é a mesma que o sujeito épico, ou do narrador que tem laços estreitos com o mundo que o cerca, como discutido anteriormente ao recuperar Lukács (2000) e Bakhtin (1998). Suas vozes são abafadas pelos ruídos que fazem parte de suas realidades. No romance de Baricco, esse ruído que emudece e abafa a voz é representado pelas tentativas de Pekisch de encontrar novamente sua própria voz e nos experimentos que realiza tentando encontrar fragmentos de vozes perdidas juntamente a Penht, enquanto na obra de Abreu o ruído metropolitano é responsável por fazer com que a voz, que representa a capacidade desse personagem de se expressar e de se reconhecer no cenário urbano, seja constantemente emudecida, como observável em uma das vezes em que o narrador tem um encontro com a Dulce Veiga fantasmagórica com a qual não consegue estabelecer contato: “Gritei seu nome, que nem eu mesmo ouvi, abafado pelo rumo dos carros passando, da chuva transformada em granizo batendo e batendo contra a terra morna” (ABREU, 2012, p. 41). A ferramenta de que se servem para romper com esse padrão que leva ao progressivo emudecimento é o compartilhamento.

No âmbito do romance italiano, há uma passagem que demonstra a forma como o acúmulo de informações, nesse caso, de canções, seria responsável pela incapacidade de

processamento por parte do músico, o que resulta na explosão final dentro de seu peito, que dá fim à sua vida:

Talvez alguém até pudesse tolerar viver com *Flores perfumadas* e *Codornizes na manhã* dentro da cabeça: pelos menos, alguém como Pekisch. O fato é que nos vinte dias seguintes acrescentaram-se, em rápida e quase quotidiana sucessão, *Retorna o tempo*, *Doce Mary, onde estás?*, *Conta o dinheiro e canta*, *Couves e lágrimas*, *Hino à coroa* e *Nem por todo o ouro do mundo voltarei*. Quando na manhã do vigésimo primeiro dia projetou-se no horizonte a intolerável melodia de *Upa, upa, salta cavalinho*, Pekisch capitou e se recusou a sair da cama. Toda aquela sinfonia absurda o estava afetando violentamente. Estava sugando-o dia após dia. A viúva Abegg passava horas sentada ao lado de sua cama, sem saber o que fazer. Uns e outros passavam para visitá-lo, mas ninguém sabia o que dizer. Existem tantas doenças, mas que diabos era aquela? Não existem remédios para doenças que não existem. (BARICCO, 2007, p. 215)

O trecho é bastante representativo do que buscamos ilustrar até então: a sobreposição que resulta na incompreensão. As músicas e composições se aglutinam na cabeça do músico conforme os dias passam, afastando-o ainda mais de encontrar a nota musical que almejava. Eventualmente, com o acúmulo já irreversível das melodias, o personagem deixa de reagir e de lutar por seu reencontro, como fazia até então. É dito que as músicas que se aglutinaram lhe sugavam as forças, e já não podia levantar da cama.

Conforme nos aproximamos do desfecho do presente trabalho, notamos finalmente um dos pontos que no início guiou nosso estudo: o narrar, nas duas obras com que trabalhamos, tem seu papel cumprido com sucesso. Até então caracterizamos o ato de narrar ou de compartilhar experiências como uma maneira eficiente de construção de uma imagem única de si mesmo. Entretanto, como também observamos com base sobretudo nos estudos que dizem respeito ao estilo de vida que se faz presente e se reforça ao longo dos séculos XIX e XX, tal imagem de si mesmo passa a ser irrealizável. Persegui-la, como fazem os dois protagonistas, configura um ato de idealismo. No entanto, ainda que em momento algum a unidade plena seja atingida, os novos fragmentos com que se deparam ao longo de seus trajetos de fato configuram uma ressignificação.

À medida em que procura e pesquisa o elemento que lhe permite seu reencontro consigo mesmo, que o faz finalmente ouvir a si mesmo e compreender-se, o músico acumula melodias dentro de si das quais não pode se livrar. Enquanto tenta processar uma delas, outra se aglutina, gerando um borrão musical composto por melodias simples e

complexas que se tornam indistinguíveis. O personagem progressivamente padece em meio a essa agonia, o que o escritor chama de “doença que não existe”. A mesma doença que abate Pekisch é aquela que abate o protagonista de Abreu, somando-se à sua doença real, a AIDS. O que o protagonista vive na desordem de sua busca, faz o que se encontre constantemente sem o ânimo necessário para dar sequência à suas ações.

Já que o romance é o gênero que existe devido às constantes mortes da experiência no meio social, recorre-se a uma voz secundária, que se abre a partir as perspectivas oferecidas pelo gênero. O romance, como define Donald Schuler em *Teoria do romance*, obra publicada em 1989, período próximo do qual tanto Baricco quanto Abreu publicam os romances aqui trabalhados, é uma forma de reorganizar o mundo, ou de diminuir os efeitos da natureza caótica constituindo da modernidade:

A multiplicidade estilhaça as unidades de tempo, espaço e ação. Entre os estilhaços ergue-se o romance com a tarefa de nomear o mundo instável. Os gêneros clássicos, assentados sobre o passado, repetiam o ritual da origem. O romance, sem tradição e sem compromissos, volta-se aos contínuos desafios do futuro. Sem estilo, está exposto a todos os estilos. (SCHULER, 1989, p. 76)

A instabilidade é um dos traços característicos dos universos apresentados nos dois textos. Ao contarem histórias, os personagens dão nova forma à essa multiplicidade estilhaçada da qual fala Schuler. Da mesma maneira como o ato de ler pode salvar aquele que está no interior do trem de vivenciar o caos do mundo externo, o romance é capaz de agir como uma maneira de desacelerar a forma como a sociedade bárbara constituída por constantes mutações se transforma. A voz que conta as histórias a partir da instrumentalização do narrar na forma de romance não tem a mesma força do narrador tradicional ao qual se referem Benjamin e Adorno em seus ensaios críticos sobre a narrativa, mas corresponde às novas formas e possibilidades de criação artística na sociedade em que a cultura e os padrões de produção seguem a lógica de consumo da pós-modernidade, situação em que o foco é cada vez mais o produto artístico como mercadoria em detrimento da criação de vínculos com o leitor.

Essa voz que narra por meio do romance é a mesma voz cindida que chama por Dulce Veiga e acaba sendo abafada pelo barulho dos carros, ou a voz que tenta desesperadamente encontrar sua própria nota musical e termina por fracassar com notas demais dentro de si, como descrito no romance italiano. O ato de morrer ou fracassar é

um traço constitutivo, portanto, ao longo das duas obras; uma de suas instâncias libertadoras: ao mesmo tempo em que morrer afasta o sujeito de um convívio pleno em sociedade, é o que permite sua liberdade de narrar a partir do romance, que pressupõe esse cenário de seguidas mortes para exercer o narrar, como defende novamente Jesus:

O que se percebe, na obra de Abreu, é que a morte não ganha destaque apenas quando é vencida pelo enfrentamento do sujeito. A morte pode ser vista tanto como instância libertadora e reafirmadora da identidade humana em sua dimensão de corte do sofrimento quanto, também, como elemento capaz de nos auxiliar a refletir sobre nossa frágil e precária humanidade. (JESUS, 2010, p. 47)

A São Paulo da narrativa, aquela em que o protagonista compartilha essa sequência de mortes que vivencia, responsáveis por expor a “frágil e precária humanidade” do jornalista que vê sua existência constantemente fragilizada em meio à hostilidade da cidade que o sufoca, é ao mesmo tempo aquela que lhe permite ressignificar seu percurso.

Na história que conta, é capaz de atribuir algum nível de organização ao mundo cindido do qual faz parte, a partir do qual construiu suas experiências fragmentadas durante sua busca. A morte que leva o sujeito ao isolamento devido ao qual o narrar se instrumentaliza é ao mesmo tempo o objeto que possibilitaria uma espécie de libertação graças à qual esse mesmo sujeito poderia encontrar uma forma de resistência à automatização social característica de seu tempo. Dessa maneira, a metrópole de Caio Fernando Abreu funciona de forma semelhante à Quinnipak de Baricco: ambas são instâncias narrativas que dão certo grau de liberdade aos protagonistas para que possam ao menos ressignificar suas sequências de vivências negativas, como destacado por Fantin (2009, p. 110): “Quinnipak representa uma saída, assim como, para Baricco, a revitalização do ato de contar histórias representa uma resistência aos condicionamentos da realidade que aliena e aprisiona”.

Portanto, o gênero romance, fruto da sociedade moderna em que sujeitos se afastam de si mesmos e do mundo que os cercam, o que resultaria numa progressiva pobreza de formulação de experiências, trata-se da plataforma a partir da qual é possível compartilhar histórias e narrar num contexto em que se privilegia a produtividade e a venda do objeto artístico. Tanto Caio Fernando Abreu quanto Alessandro Baricco elegem a narrativa como temática central de suas obras, como um ponto a partir do qual existe a

possibilidade de criar ressignificações que surgem das seguidas mortes vividas pelo sujeito que faz parte dessa sociedade em que compartilhar experiências é uma arte em constante declínio. Narradores que fogem e resistem às dores de sua realidade imediata criam histórias nas quais são capazes de redescobrir a si mesmos e buscar respostas que só poderiam ser encontradas a partir de uma desaceleração da forma como percebem seus mundos.

É importante notar que, uma vez que o meio a que as narrativas estão vinculadas é o romance, torna-se inatingível o cessar pleno dos sofrimentos e aflições daqueles que contam as histórias. O ato de buscar no narrar uma forma de refúgio não significa a superação dos traumas que os levam a adotar tal procedimento. A narração, neste sentido, configura, ao longo dos dois romances, um ato capaz de lançar um olhar sobre todos os fragmentos pelos quais passam os protagonistas, e atribuir-lhes algum sentido. Não há uma superação completa da frustração ou um reencontro pleno consigo mesmos, mas há uma série de significações atribuídas a cada um dos fracassos e das pequenas mortes que constituem as histórias.

Narra-se, portanto, não para que se obtenha uma resposta absoluta ou para que se dê um fim aos questionamentos e às incertezas que podem acometer aquele que compartilha suas experiências. Tal ideia, conforme comprovamos ao longo dos últimos três capítulos, é inatingível. Narrar é, então, a rota que os protagonistas encontram para ressignificar cada um de seus desencontros. Constitui, assim, uma centelha de compreensão e de aprofundamento daquilo que se vive numa realidade que se constrói constantemente a partir do incerto e do superficial.

5. CONCLUSÕES

Ao longo de nossa pesquisa, nosso objetivo principal foi o de estabelecer conexões entre os romances *Castelli di rabbia*, de Alessandro Baricco, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e estudar criticamente como essas conexões lidam com o cenário que se estabelece no período que fecha o século XX. Levamos em consideração ideias de pensadores que discutem a formatação desse período em que características sociais daquilo que se denominava *modernidade* se aprofundam a ponto de receberem novas nomenclaturas, dentre as quais se destaca *pós-modernidade*, estabelecendo ponto de ligação entre tal cenário e a forma como as duas obras literárias podem dialogar com este contexto. Com isso em vista, relacionamos a maneira como os romances trazem as problemáticas características do período pós-moderno em suas narrativas, trazendo protagonistas cujos comportamentos se baseiam nas frustrações geradas pela maneira como interagem com o meio ao seu redor, o que constantemente tem como desfecho o sentimento de frustração.

Nossas perguntas de pesquisa iniciais eram: em que medida os romances trabalhados são permeados pelas questões relacionadas à modernidade tardia? Em que medida o ato de narrar em tais romances caracteriza uma forma de ressignificação da arte nesse contexto artístico? Tais perguntas guiaram o estudo que tinha como tese central a ideia de que o ato de narrar pode representar uma maneira de resistir ao progressivo emudecimento que o ritmo de vida do fim do século XX impõe tanto ao artista quanto ao leitor ou observador do objeto artístico.

Respondemos tais perguntas iniciando com o estudo dos traços sociais presentes nos contextos das duas obras, de forma a tecer um panorama que compõe os cenários da modernidade tardia, por meio do qual discutimos a questão da identidade do sujeito, sobretudo no cenário urbano. Partindo dessa lógica, aquele que vive nas cidades do fim do século vive um isolamento que se agrava progressivamente com o avanço dos meios técnicos e tecnológicos, que afastam os indivíduos entre si e geram um cenário de individualização.

Tal instância se observa nas duas obras, ainda que presente de maneiras diferentes. Na obra de Abreu, cria-se, ao longo da narrativa, uma São Paulo ficcional que envolve e sufoca o narrador protagonista enquanto empreende sua busca pela cantora desaparecida, motivo central do romance. Tem seguidos encontros disfóricos, seja com pessoas ou com o próprio cenário urbano. Por meio de recursos narrativos, foi possível observar a maneira

como o cenário decadente se transcreve ao longo do romance, levando o protagonista a seguidos estresses emocionais e à sensação de sufocamento.

Já na obra italiana, além da sabida relação de Baricco com os estudos benjaminianos, que frequentemente são diretamente associados ao estudo crítico das questões humanas e sociais da modernidade, temos uma série de figuras metafóricas que retomam problemáticas da realidade urbana do final do século XX. Tais metáforas se configuram a partir de personagens diferentes que lidam com estas mesmas problemáticas de maneira ficcional em *Quinnipak*. Assim, respondemos à primeira pergunta.

Esse novo quadro que passa a permear o estabelecimento de relações entre indivíduos é responsável pelo padrão de produção artística que passa a se impor no período em questão. Tendo esse novo paradigma como ponto de partida, encontram-se as duas obras trabalhadas. Em cada um dos romances, verificamos quais as formas como os escritores se enquadram nesse contexto de pós-modernidade atuando de forma crítica.

O grande fator em comum entre as obras, aquele que nos permite estabelecer relações entre a hipótese anteriormente citada a respeito da forma como aspectos da sociedade pós-moderna se fazem presentes nos romances, é justamente a figura do narrador-autor, aquele que se forma devido ao uso da homodiegese, como explicitado anteriormente. Tal processo pode ser observado na medida em que as frustrações e dores dos narradores são impressas na maneira como contam suas histórias, alimentando os textos com suas vivências, acumuladas ao longo de seus trajetos.

Notamos também que a real significação dos narrares se dá não no fato de alcançarem seus objetivos ou de encontrarem suas identidades, uma vez que este sentimento de completude nunca se dá de fato. Segundo o que diz Baudelaire no *Pintor da vida moderna*, a obra de arte deixa progressivamente de ter uma beleza intrínseca. O belo passa a se dar de forma refratária, por meio do uso de alegorias. Ao longo de nosso estudo, pudemos notar como se constroem os processos de ressignificação alegórica de que se valem as duas obras.

Assim, respondemos à segunda pergunta, pois demonstramos como, nos dois textos, o ponto central da discussão é a narrativa, a forma como os protagonistas constroem as próprias histórias e a compartilham, ressignificando a arte no contexto de escritura das duas obras.

No romance brasileiro, a ressignificação ocorre na metrópole paulista, na qual o protagonista conta sua história como forma de ressignificação de suas experiências fragmentadas que acumula enquanto procura pela cantora desaparecida Dulce Veiga,

tarefa que lhe foi atribuída quando consegue um novo emprego num jornal da cidade. Ao contar aquilo que vivenciou durante sua busca, teria a oportunidade de lançar um novo olhar sobre sua jornada, de modo que possa também atribuir-lhe uma nova compreensão.

Já na obra italiana, Baricco cria uma gama de personagens que edificam objetivos cujo cerne é lidar com o excesso de velocidade que vivem na cidade imaginária de Quinnipak. Toda a narrativa é concebida pela protagonista Jun Rail tem como objetivo também uma ressignificação daquilo que vivencia em sua realidade, em seu caso, a violência sexual que sofre no navio em que se encontra. Os personagens que cria durante esse ato de compartilhar a história da cidade imaginária lidam constantemente com suas aflições tentando deter seu avanço ou mesmo desacelerá-las. Isto ocorre seja na procura de notas musicais de Pekisch, na tentativa de construir um palácio de vidro de Hector Horeux, ou na ferrovia de Dan Rail.

Declaramos finalmente que, a partir do estudo por nós realizado, demonstramos que as obras estudadas trazem o ato de narrar como uma forma de resistência à velocidade, ou como uma tentativa de atribuir novos olhares às experiências superficiais que se constroem no contexto da modernidade tardia, ou seja, o final do século XX. Num período em que o fazer artístico, assim como a apreciação da arte, configuram-se de forma veloz e superficial, assim como ocorre com as relações interpessoais, os romancistas criam obras cujos narrares propoem uma desautomatização desse olhar do leitor. Assim como os protagonistas ressignificam suas vivências através do ato de compartilhar histórias, ambos os textos poderiam proporcionar novas perspectivas a respeito da apreciação artística e do ato de ler e apreciar uma história contada.

Com isto, com base no percurso analítico realizado, comprovamos nossa hipótese inicialmente proposta para guiar este estudo: nos dois romances estudados, as enunciações enfocam a revitalização do sujeito que quer contar uma história, tratando o ato de efetuar a narrativa como uma empreitada para recuperar o “eu” perdido em meio à realidade altamente veloz, ou seja, o ato de narrar figura como elemento que dialoga com o mundo da alta produtividade e proporciona uma recuperação do “eu” a partir do compartilhamento das histórias. Por meio de associações entre pensadores de áreas diversas e as marcas textuais dos dois autores, constatamos que se valem do narrar como temática central de suas obras, trazendo à tona a relevância desta manifestação artística num período de profundas transformações sociais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. *A grande fraude de tudo*. Escrita. São Paulo: Vertente editora, v. 1., n. 6, 1976. p. 7-8.
- ABREU, C. F. *Autores gaúchos*. Porto Alegre, 1988.
- ABREU, C. F. Sobre o Manuscrito. *Revista Ficções*. Rio de Janeiro, n. 2, 1998.
- ABREU, C. F. *Onde Andará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ADORNO, T. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- ADORNO, T. Teoria da semicultura. *Educação e Sociedade*, ano 17, n. 56, p. 24-56, set./dez. 1996.
- BAKHTIN, M. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP, 1988. p. 397-428.
- BARICCO, A. *Castelli di rabbia*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- BARICCO, A. *Mundos de vidro*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARICCO, A. *I barbari: saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli, 2008.
- BARICCO, A. *Andata e ritorno: destinazione l'orrore*. In: CONRAD, J. *Cuore di tenebra*. Tradução de Ettore Capriolo. Milano: Feltrinelli, 2003. p. 113 – 121.
- BARICCO, A. *Leggendo Benjamin: tre lezioni su Benjamin al Teatro Palladium*. Disponível em <<http://www.oceanomare.com/news/archivio/benjamnipalladium.htm>>. Acesso em 01 set 2011.
- BARICCO, A. *Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- BARICCO, A. *Novecentos*. Tradução de Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- BARICCO, A. *Oceano mare*. Milano: Feltrinelli, 2008.

- BARICCO, A. *Oceano mar*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BARICCO, A. *Omero, Iliade*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- BARICCO, A.; TARASCO, R.; VACIS, G. *Balene e sogni: L'esperienza di Totem*. Torino: Einaudi, 2003.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna* (1863). Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Perspectiva. 1996, p. 197-222.
- BENJAMIN, W. O contador de histórias. In: _____. *Linguagem, tradução, literatura; filosofia, teoria e crítica*. 2. Ed. e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- BYERS, T. *The Revenant*. Rev. Let., São Paulo, v.51, n.2, p.9-27, jul./dez. 2011.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- CANDIDO, A. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e cultura. São Paulo, 1972.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000.
- CESERANI, R. *Raccontare il postmoderno*. Turim: Bollati Boringhieri, 1987.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: as motivações dramáticas na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto: 2006.

DIP, P. *Para sempre teu: Caio F.* Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

DONNARUMMA, R. *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*. 1. Ed. Bologna: Il mulino, 2011.

ECO, U. Bosques possíveis. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81-102.

ECO, U. Posfácio. In: _____. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

FANTIN. Entrevista com Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós. In: *Revista de Literatura e Arte Etcetera*. Curitiba: Travessa dos Editores, n. 9, p. 186 – 193, 2006.

FERREIRA, R. F. *A visão de mundo arruinada na obra Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. Ed. Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JAMESON, F. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos CEBRAP: São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JESUS, A. L. G. de. *As Representações da Morte e do Morrer na obra de Caio Fernando Abreu*, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras/ Literaturas em Língua Portuguesa)- Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2010.

KOTHE, F. R. *Adorno e Benjamin: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LIMA, F. G. G.; MAGALHÃES, S. M. C. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MARSHALL, B. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Editora Schwarcz, São Paulo, 1986.

MATAGARI, R. *Experiência, memória e narração: possível resistência, em Novecento: um monólogo, de Alessandro Baricco*. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-06/mataragi_mesa_6.pdf. Acesso em 20 jan 2016.

MATAGARI, R. *O ser narrativo e ressonante em Novecento, de Alessandro Baricco*. Florianópolis, 2012. Universidade Federal de Santa Catarina.

MAZZONI, G. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il mulino, 2011.

MENDES, L. *Onde andaré Caio Fernando Abreu?: notas sobre o romance pós-moderno Mofados*. 1997. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

MESCOLINI, C. *La narrativa di Alessandro Baricco*. Roma, 2000. Tesi (Laurea) – Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma La Sapienza.

MORDACCI, R. *La condizione neomoderna*. Roma: Giulio Enaldi, 2017.

OLIVEIRA, M. F. C. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC.

PEIXOTO, N. B. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Brasília: Brasiliense, 1987.

PEREIRA, J. B. A alegoria benjaminiana e a modernidade. *FronteiraZ*, São Paulo, v. 11, 2013.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANCHES, R. G. y. *Os caminhos do mar: uma leitura do simbolismo das águas em Baricco*. São José do Rio Preto, 2005. Tese (Doutorado em Letras/Área de Teoria da Literatura) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003. (Colezione Scritture in corso, 11)

SCHULER, R. *Teoria do romance*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

SCURATTI, A. *La letteratura dell'inesperienza: scrivere romanzi al tempo della televisione*. Milão: Bompiani, 2011.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: O. G. VELHO (org.), *O fenômeno urbano*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SIMONETTI, G. *Postmoderno/postmodernismi: appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, Roma: Sapienza, 2011.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p.169-204.

TONDELLI, P. V. *Un weekend postmoderno: Cronache dagli anni ottanta*. 10. Ed. Milano: Bompiani, 2001.

WILSON, C. *O Outsider*. Martins Fontes: São Paulo, 1985.