



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

DANIEL MATTOS DE ARAUJO LIMA

**IMAGENS CONTEMPORÂNEAS DE ESPAÇO E TEMPO
EM CAIO FERNANDO ABREU**

FORTALEZA

2007

DANIEL MATTOS DE ARAUJO LIMA

IMAGENS CONTEMPORÂNEAS DE ESPAÇO E TEMPO
EM CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Idilva Maria Pires Germano.

Fortaleza

2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- L697i Lima, Daniel Mattos de Araujo.
Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu / Daniel Mattos de Araujo
Lima. – 2007.
117 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2007.
Área de Concentração: Psicologia social.
Orientação: Profa. Dra. Idilva Maria Pires Germano.
1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação. 2. Vida urbana na literatura. 3. Espaço e
tempo na literatura. 4. Subjetividade na literatura. I. Título.

DANIEL MATTOS DE ARAUJO LIMA

IMAGENS CONTEMPORÂNEAS DE ESPAÇO E TEMPO
EM CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Aprovada em: 05 / 06 / 2007.

Banca examinadora:

Dra Idilva Maria Pires Germano (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-Juiz de Fora)

Dr. Cássio Adriano Braz Aquino
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dr. José Célio Freire
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha avó Ruth Carneiro Leão Mattos, a pessoa
mais bela que já conheci.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as virtudes humanas que vou aprendendo no decorrer da minha trajetória:

À minha mãe Nêda pela coragem que sempre teve na vida de romper com padrões culturais pré-estabelecidos;

Ao meu pai Augusto pela “obstinação” que me ensina a “obstinar” também;

À minha irmã Geisa pelo seu “brilho de alma” e autenticidade que sempre me contagiam;

Ao meu irmão Luis Eduardo pelo companheirismo de alguns momentos que nos seguramos um no outro para não cair;

À minha avó Ruth Mattos pelos “ecos luminosos” do seu sorriso, pela voz doce e acolhedora e pelo olhar repleto e profundo de paz que invadem sempre meu coração;

À minha avó Albaniza por me transmitir sempre presença e fortaleza;

À minha tia Margarida pelo seu desprendimento em fazer pelos outros sem esperar nada em troca e meu tio Pedro, meu segundo pai, com tanto saber e tão pouca vaidade;

À Idilva que consegue ser ao mesmo tempo inteligente e espontânea, sem perder o rigor acadêmico;

À Tatiana meu presente-futuro, um amor tranqüilo, que me veio trazer a arte, em forma de arte, para me “transformarte”;

Ao Luis Augusto, sobrinho-amigo, pela alegria que irradia e deflagra a minha própria às vezes esquecida;

À minha sobrinha Júlia eterna bailarina, eterna dança, eterna presença...;

À Professora Fátima Severiano que me deu uma base crítica, sólida e significativa, para a realização deste estudo;

À Liliane pelo aprendizado mútuo durante boa parte desta trajetória, ensinando-me a arriscar mais, a ousar mais;

À Vânia que, com leveza, criatividade e transcendência me ajudou a construir o meu *locus* onde eu existo, cometo meus *lapses* e me chamo Daniel;

À FUNCAP que tornou possível minha dedicação exclusiva a este estudo;

RESUMO

A experiência urbana de espaço e de tempo na literatura do escritor Caio Fernando Abreu é o objeto de estudo dessa dissertação. As experiências subjetivas gestadas na cultura de consumo em que vivemos deflagram modos de pensar, agir, sentir e amar articulados às percepções de tempo e espaço do sujeito contemporâneo. Nomadismo, errância, solidão, narcisismo e impulsividade são algumas das características deste sujeito. O tempo é mais acelerado e o espaço mais compactado de modo que a velocidade forçada a que somos submetidos nos leva às psicopatologias contemporâneas típicas do ritmo de vida das grandes cidades. As formas de sociabilidade contemporâneas ganham laços mais tênues, tendo em vista que a cultura hoje enfatiza valores como a descartabilidade, o presente imediato, a emergência, o imediatismo das ações e a compulsão. A percepção, a atenção e a memória são transformadas num contexto histórico-cultural e individual-coletivo, de tal maneira que a interpretação da realidade e a consciência que o sujeito tem do mundo sofre significativas transformações. A literatura de Caio Fernando Abreu apresenta as diferentes faces dos processos de subjetivação contemporâneos em personagens, enredos e cenários figurativos da experiência urbana globalizada, lançando um olhar particularmente revelador de tais condições no contexto brasileiro. Com efeito, seus contos, romances e seu epistolário desvelam uma crítica social profunda à cultura contemporânea na tematização do espectro de situações nefastas em que está mergulhado o indivíduo no final do século XX. De modo mais incisivo, seus textos pensam as peculiaridades da experiência do brasileiro contemporâneo ligadas, entre outros fatores, à inserção periférica do país ao capitalismo, aos rumos da política nacional desde a ditadura militar e às vivências mais subjetivas em termos de valores, utopias, visões de vida e de arte para o escritor e para sua geração. O resultado é uma literatura que guarda traços da “contracultura” e do “pós-modernismo”, tanto em termos temáticos como nas formas de narrar.

Palavras-Chave: Caio Abreu. Compressão tempo-espaço. Processos de subjetivação contemporâneos.

ABSTRACT

This essay discusses contemporary urban experience as presented in the fiction of Brazilian Writer Caio Fernando Abreu (1948-1996) with special attention to his imagery of time and space. The experience of individuals living in a consumer society produces particular modes of thought, action, feeling and loving which are related to contemporary perceptions of time and space. Errantry, loneliness, narcissism and impulsivity are some of the psychological features of postmodern subjectivity. Accelerated time and compact space developed/emerged specially in the second half of twentieth century along with new technologies of communication and transport seem connected to the new psychopathologies observed in typical contemporary urban life. Today's social patterns gain fragile ties due to the reinforcement of values like dischargeability, emphasis on immediate present time and compulsion. Perception, attention and memory have changed according to substantial transformations in the historical and cultural context of late capitalism and these changes also occur on the levels of individual and collective conscience and interpretation of reality. Abreu's literature present the various faces of contemporary processes of production of subjectivity in characters, plots and scenarios which represent global urban experience, with particular focus on Brazilian context and conditions of modernization. In fact his short-stories, novels and personal letters reveal deep social criticism to grievous situations in which individuals at the end of the century find themselves. Particularly his texts reflect on the singularities of Brazilian globalization experience which involve broad aspects like the peripheral insertion of the nation in capitalism and some political paths that led to military dictatorship, as well as more intimate and subjective experiences figured in terms of values, dreams, fears, points of view of life and art shared by the writer and his generation. The result is a literature that reveals traits of countercultural and postmodernist tendencies in its themes and forms of narration.

Keywords: Caio Abreu. Time-Space Compression. Contemporary subjectivity. Urban experience in fiction

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: LITERATURA E PSICOLOGIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL	8
2	AS CRISES DO CAPITALISMO E SUAS REPERCUSSÕES ESPACIO-TEMPORAIS PARA AS SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS	14
2.1	As transformações do espaço-tempo na modernidade: mobilidade e efemeridade em tempos de acumulação flexível	14
2.2	Arte e modernidade: respostas do modernismo às transformações das sociedades urbanas	20
2.3	Narrando a mobilidade contemporânea: Caio Fernando Abreu e a experiência de espaço e tempo no Brasil contemporâneo	31
3	TEMPOS DESENCANTADOS NA CIDADE EM TRÂNSITO: A MOBILIDADE ATORMENTADA EM CAIO FERNANDO ABREU	46
3.1	Entrando no TGV	46
3.2	8h07 – Hora de sair do TGV	48
3.3	Todo mundo espera alguma coisa de um sábado... ..	52
3.4	OPA! Um caixão de defunto...e um quilo de ameixas... ..	54
3.5	Lições urbanas de estratégia telefônica... ..	57
3.6	Um “eleva-a-dor revela-a-dor”	60
3.7	Presente, passado e futuro: tempo infinito num só?	61
3.8	Uma voz de veludo verde, olhos verdes e uma poltrona verde na penumbra... ..	63
3.9	Há tempos tive um sonho, não me lembro, não me lembro... ..	67
3.10	Um liquidificador cerebral, um lexotan e um labirinto de mercúrio... ..	70
3.11	Sr. K., finalmente, apareça!	72
4	O TEMPO E O ESPAÇO NA CULTURA DA IMAGEM: SIGNIFICADOS EM TRÂNSITO	74
4.1	Sobrevivendo ao naufrágio do sentido	74
4.2	Ouvindo os passos mancos de um homem velho	78
4.3	Imagens desconexas de uma TV mal sintonizada	82
4.4	Do pânico de excitação ao “pântano de depressão”	86
4.5	Na cidade “que não é mais a deles”	89
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: OUTRAS PALAVRAS, OUTRAS PALAVRAS.... ..	92
	REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO: LITERATURA E PSICOLOGIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

A literatura historicamente participa do engendramento de novos parâmetros subjetivos. Sua relação com a psicologia é bastante fecunda pois através da linguagem literária se consolidaram modos de ser, pensar e agir de um determinado período histórico. Germano (2005) assinala que no Romantismo, tendência cultural e estética do final do século XVIII até meados do século XIX, grande parte dos aspectos individuais subjetivos começaram a ser incorporados no âmbito da narrativa, substituindo as narrativas episódicas de aventura com seus antigos heróis de cavalaria por personagens do cotidiano. Vivenciavam-se conflitos íntimos de uma atmosfera cultural em que se valorizava a singularidade, a interioridade e o introspeccionismo em contraposição aos ideais racionalistas do Iluminismo que postulavam a premissa de um sujeito universal com direitos naturais, estabelecidos a partir de uma razão também universal.

O romance de teor introspectivo, por exemplo, passa a ser um gênero literário típico do Romantismo, expressando as novas formas de existência do homem burguês que adquiria crescente autonomia nas cidades européias. Os valores, as ideologias, os conflitos de classe, assim como a intimidade e o conflito interior passam a se integrar na estrutura das obras literárias do século XIX e XX, reproduzindo e constituindo os valores, sensibilidades e visões de mundo da burguesia que se estabelecia cada vez mais no poder. Os conflitos íntimos passam a ser representados na construção de personagens com uma proximidade cada vez mais do cotidiano, da cena doméstica, da interioridade, das questões identitárias, do controle emocional sobre os impulsos irracionais e instintivos, além da auto-reflexão que cada vez mais se estabelecia no domínio da interioridade. Deste modo, as transformações da sociedade moderna, na esteira do crescente domínio do capital, suas peculiaridades e seus dilemas vem sendo representados (e também construídos) através das variadas estéticas literárias que sucederam o movimento romântico. A partir da segunda metade do século XX, acompanhando as radicais mudanças no plano da produção e do consumo, bem como seu impacto sobre a cultura no mundo, observa-se que a literatura ganha aspectos diferenciados atribuíveis a uma nova percepção da realidade numa época de modernidade tardia.

Um dos questionamentos que se poderia fazer acerca da utilização da literatura como fonte de estudo psicológico é até que ponto o que estamos discutindo é “real”, “verdadeiro” e adequado à verificação de hipóteses numa investigação científica.

Quando utilizamos a literatura para uma investigação dos aspectos psicossociais contemporâneos, estamos partindo de determinados pressupostos. Buscaremos sucintamente delinear-los, a fim de elucidar as relações peculiares entre sujeito e objeto dentro da especificidade deste estudo, ressaltando os aspectos epistemológicos e ontológicos do nosso objeto, dentro do paradigma específico que estamos adotando.

Na ótica de um paradigma construcionista – mais especificamente, nos moldes de uma Psicologia Narrativa – defendem-se concepções alternativas do funcionamento da ciência e de seus métodos de investigação que ampliam as possibilidades interpretativas da pesquisa social. A virada discursiva e narrativa (iniciada nos anos 80 do século XX) vem estimulando o interesse pelas formas e gêneros da narrativa nas variadas ciências humanas, amparado na idéia de que a forma da história (oral ou escrita), parece constituir “um parâmetro lingüístico, psicológico, cultural e filosófico fundamental para a nossa tentativa de explicar a natureza e as condições de nossa existência.” (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003). A justificativa básica para utilizarmos a literatura ficcional na produção do conhecimento psicológico é a de que ela partilha com outros tipos de narrativas (como os mitos, histórias, contos de fadas etc.) a capacidade de produzir sentido sobre o mundo, de tornar compreensíveis os complexos contextos que envolvem a experiência humana. A potencialidade dos estudos de romances, contos e novelas deriva das características fundamentais da narrativa, aqui sumarizadas a partir de Bruner (1997): sequencialidade, indiferença da história à realidade extra-lingüística (isto é, histórias podem ser “reais” ou “imaginárias”), sua função de relacionar o excepcional e o comum (permitindo interpretar desvios da regra canônica), sua qualidade dramática e sua dupla paisagem de objetividade e subjuntividade (isto é, as narrativas exploram tanto os eventos de um mundo fictício externo, quanto os eventos mentais da consciência das personagens). Diferentemente do modo de pensamento lógico (próprio das ciências), o modo narrativo não aspira à veracidade, mas à verossimilhança, isto é, ele pretende parecer “real” ou crível, e neste sentido, trata de ações e intenções humanas ou semelhantes às humanas. Assim, as experiências descritas numa trama ficcional não se destinam a ser uma cópia fiel da “realidade empírica”, mas uma construção lingüística que ilumina essa realidade ao provocar no leitor, no ato da recepção, a possibilidade de interpretação e produção de sentido sobre o mundo da ficção, mas também sobre o mundo da vida. Na narrativa ficcional os elementos da realidade são transfigurados pela imaginação criadora do escritor, como também pelo leitor, responsável pelo preenchimento das “lacunas” do

texto. Ao “entrar na história”, o leitor acessa o espaço subjetivo (o mundo intencional) das personagens buscando motivações, crenças, desejos, valores, visões de mundo a levaram a agir de tal modo e que culminaram em certos desfechos trágicos ou cômicos. Deste modo, a literatura permite uma “ampliação de horizontes” de significação (BRUNER, 1997), insinuando feições do que “poderia” ter acontecido de fato numa situação semelhante.

Torna-se possível estabelecer uma articulação entre Literatura e Psicologia com base no estudo dos processos de construção de sentido que se dão na produção e na recepção de obras ficcionais e na tematização das experiências humanas potencialmente ampliadas pela linguagem narrativa. O intérprete de um texto literário, por sua vez, também produz significados a partir das pistas oferecidas pela linguagem do escritor e dos discursos que constroem a narrativa, revelando sua qualidade polifônica de agregar múltiplos significados em sua consubstanciação.

O presente estudo visa compreender a narrativa literária como meio de entendimento do mundo social do qual faz parte. Neste sentido, afina-se com a tradição hermenêutica e interpretativa nas ciências sociais que pretende estudar a ação social mediante a interpretação dos modos pelos quais os indivíduos intersubjetivamente atribuem significados ao mundo e aos fenômenos que experimentam. Consideramos que os textos literários são produções dialógicas, reveladoras de uma pluralidade de vozes que ecoam no solo histórico e cultural de onde emergem. Assim, o método para capturar tais vozes e sentidos também guarda sua face de constructo, artefato criado pelo intérprete para organizar e tornar inteligível um mundo de informações aparentemente desconexas. Rompemos assim com a linhagem do cientificismo objetivista que dominou a produção de conhecimento por longo período da história da Psicologia e abraçamos uma posição epistemológica subjetivista (ALVES-MAZOTTI, 1998), supondo que apenas mediante a construção subjetiva do pesquisador é possível iluminar os objetos construídos sob estudo.

Outra razão também torna o estudo literário instigante e propício a uma elucidação de uma Psicologia comprometida com a transformação social. As criações estéticas exibem um importante potencial de crítica social (principal argumento de nosso estudo) na medida em que produzem um olhar novo e põem em suspensão a realidade vivida através da forma poética. Esse processo de “inventividade cultural” permite repensar a vida ordinária noutros termos (BRUNER, 1997).

A produção de novos significados se dará então a partir da interpenetração de contextos que compõem um cenário mais amplo no qual se inscreve a obra em questão. O escritor sempre vai partir de determinados contextos para a criação de sua obra literária. Estes incluiriam, por exemplo, o momento histórico em que vive o escritor, seu lugar de origem, a tradição intelectual e o movimento artístico-literário a que se vincula, a classe social a que pertence, as transformações políticas, econômicas e sociais que acompanha ao longo de sua vida e que recria em sua obra.

O escritor, dentro do modelo teórico que adotamos, está inserido em processos culturais já previamente articulados, optando por formas de linguagem com as quais ele desenvolverá seus enredos, personagens e ações: “nosso repertório local de formas narrativas é entrelaçado a um cenário cultural mais amplo de ordens discursivas fundamentais, que determinam quem conta qual estória, quando, onde e para quem.” (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003, p. 3).

Para Cândido (1965), a arte literária envolve um fenômeno social de comunicação e de criação. A atividade criativa se delinea por processos imaginários do artista, mas como se destina a uma comunidade e se utiliza da linguagem para fazê-la, sua tarefa é também um fenômeno social, pois se veste de um arsenal de temas e formas de linguagens próprias da civilização em que atua. Autor, obra e público estão dialeticamente implicados nesse processo: o autor cria, imagina e estiliza a partir de elementos da realidade, reorganizando-a e deformando-a para dar-lhe uma forma mais expressiva de modo que tenha um determinado impacto no leitor. A obra, como um elemento de comunicação, se define pela posição social do artista e seu grupo receptor, estando condicionada neste sentido à influência dos fatores sociais como as ideologias e os valores do escritor e seu grupo receptor; o que influencia também na escolha de temas e formas literárias pelo escritor.

Com isto, o artista assume a voz de uma coletividade com reivindicações, valores, ideologias, preconceitos e crenças que estarão explícita ou implicitamente presentes em suas narrativas. A partir desses contextos apresentados, o autor de um texto literário, que também possui uma história de vida própria, passa a refratar de forma singular os condicionamentos sociais aos quais pertence, compondo um determinado estilo e transfigurando criticamente os valores da sociedade em que vive. Isto é possível tanto quando ele privilegia determinados temas na construção de suas histórias quanto nas formas de expressão escolhidas. O intérprete do texto

literário também está construindo significados quando escolhe determinadas “chaves de leitura”, enfatiza temáticas e contextos específicos.

As personagens ficcionais dos textos literários de Caio Fernando Abreu são construídas e atualizadas em cenários urbanos marcados pela dinâmica histórico-cultural brasileira, percorrendo uma trajetória que vai desde a década de setenta até a década de noventa do século vinte. A ditadura militar, o exílio, a anistia, a redemocratização são temas que serão articulados ao cenário de internacionalização da economia e da cultura configurados pelos processos de globalização e de compressão do tempo-espaço. Ritmos, experiências e intensidades são incorporados nas histórias por meio de imagens que guardam uma relação de verossimilhança com as condições espacio-temporais da vida urbana contemporânea brasileira ou estrangeira.

Procuramos então, no segundo capítulo, traçar um panorama amplo dos contextos subjacentes às experiências urbanas de tempo e espaço contemporâneas. Fizemos isto dentro de uma dimensão social, histórica e cultural onde conceitos-chave como os de “compressão do tempo-espaço” e “simultaneidade” são delineados no bojo de transformações econômicas, políticas e tecnológicas em nível mundial. O papel da arte, mais especificamente da literatura, é ressaltado, destacando suas rupturas em relação aos processos de controle da modernidade, tendo como base as rígidas concepções de espaço e de tempo que se desenvolveram ao longo da história. Posteriormente, discutimos essas transformações à luz do contexto de uma sociedade de economia periférica como a do Brasil, possibilitando experiências específicas serem produzidas, criadas e transfiguradas através da literatura do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu.

No terceiro capítulo, realizamos uma análise de contos e novelas previamente selecionados a partir de algumas temáticas como nomadismo, errância, espaço e alteridade, narcisismo e cultura do consumo, dentre outras. Integra-se a esta análise um romance de Caio Abreu, intitulado *Onde Andará Dulce Veiga?*, por se inserir nos eixos temáticos que traçamos, enfatizando também outros conteúdos como a memória profunda, os conflitos da geração dos anos oitenta e noventa, a espacio-temporalidade do cotidiano de uma grande cidade como São Paulo, revelada na vida diária de um jornalista que busca obsessivamente uma cantora desaparecida na época da ditadura militar.

No quarto capítulo buscamos realizar desdobramentos das experiências do capítulo anterior, ressaltando os significados de tempo e espaço em uma sociedade marcada pela mobilidade e velocidade forçadas. Neste sentido, ressaltamos as mudanças culturais em curso, o

sentido destas experiências e o seu campo de ressonância para a psicologia e para o estudo das psicopatologias contemporâneas. Por fim, assinalamos o possível potencial crítico da obra do escritor Caio Fernando Abreu a partir de suas temáticas e formas de expressão utilizadas. As cartas de Caio Fernando Abreu organizadas por Moriconi (2002) também são consideradas em alguns momentos deste estudo como fontes para interpretação das crenças, ideologias, fantasias e angústias que perpassam a vida do escritor, articulando-se intimamente aos seus textos literários.

Pretendemos, portanto, destacar a experiência urbana de espaço e de tempo nos grandes centros urbanos através da literatura de um escritor brasileiro de profunda riqueza de experiências não só literárias, mas também de vida. As vivências do exílio, do estrangeiro e do “estranhamento”, a experiência de viver nas grandes metrópoles com sua aceleração do ritmo de vida, a fugacidade dos encontros, os sonhos e utopias subtraídos de uma geração reprimida pela ditadura militar, enfim, a experiência da compressão do tempo-espaço, vivida e contada artisticamente por um escritor de extrema sensibilidade, configura os pontos fundamentais de ancoramento do presente estudo.

2 AS CRISES DO CAPITALISMO E SUAS REPERCUSSÕES ESPACIO-TEMPORAIS PARA AS SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS

2.1 As transformações do espaço-tempo na modernidade: mobilidade e efemeridade em tempos de acumulação flexível

A partir da segunda metade do século XX, ocorreram mudanças na percepção do espaço e do tempo no bojo de transformações econômicas, científico-tecnológicas e culturais que vieram afetar os processos de subjetivação dos habitantes das grandes cidades. A partir da argumentação de Harvey (1994), pretendemos investigar como as transformações espacio-temporais aconteceram na história do capitalismo a fim de elucidar suas repercussões nos modos de agir, sentir e pensar do homem contemporâneo. Veremos como o modo de acumulação flexível do sistema capitalista, com suas radicais mudanças nas esferas da produção, da circulação e do consumo, passam a inserir valores cada vez mais efêmeros e imediatos ao homem contemporâneo. Por fim, buscaremos os reflexos desse contexto mais amplo nos modos de subjetivação numa sociedade de desenvolvimento periférico como a do Brasil, a partir da análise de uma face da produção cultural brasileira das décadas de 80 e 90, ilustrada pela literatura de ficção do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu.

O conceito de pós-modernismo tem sido chave para o entendimento das mudanças ocorridas. Embora o prefixo “pós” possa sugerir que se trata de um período completamente novo e uma ruptura radical com padrões modernos, não pretendemos prolongar este debate (bastante extenso), mas assinalar o fato de que ocorreram modificações importantes em vários setores da cultura contemporânea incluindo a arte e que, através desta, podemos entender, de uma forma mais ampla, quais as transformações em curso, os seus significados e suas implicações sociais. Assim, a arquitetura, a filosofia, a ciência e a literatura atuais apresentam elementos que se articulam intimamente com o contexto contemporâneo das três últimas décadas do século XX. Uma concepção de homem, de tempo e de espaço norteia estas práticas, merecendo especial interesse o papel das produções estéticas e sua contribuição para o entendimento dos processos de subjetivação inerentes ao regime de acumulação capitalista contemporâneo.

Uma série de mudanças contribuiu para a forma de experienciar o espaço e o tempo do sujeito na atualidade. Ao mesmo tempo em que os processos de comunicação se tornaram

cada vez mais sofisticados, houve uma grande evolução no que diz respeito à rapidez dos meios de transporte. Esta evolução ocasionou uma ruptura com a idéia de estreito vínculo entre espaço e tempo (THOMPSON, 1998). Hoje, grandes distâncias não necessitam mais de um tempo tão prolongado para percorrê-las, dando a sensação de um mundo cada vez menor. Este processo no qual o mundo se tornou uma espécie de “aldeia global” – onde o desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte comprimiu o espaço mediante a progressiva redução do tempo de circulação pelo mundo – chama-se “compressão tempo-espaço”. Este fenômeno alterou a forma de representarmos o mundo para nós mesmos com uma percepção de que o mundo encolheu sobre nós (HARVEY, 1994).

Assim, há uma profunda interconexão não só de economias, mas também de culturas. Quaisquer fatos ou informações vindos de uma região do planeta podem provocar conseqüências desastrosas ou benéficas para outras localidades. Preocupações com assuntos mais abrangentes como o desequilíbrio ecológico, as políticas de ajuda aos países do terceiro-mundo ou medidas mais sincronizadas de combate aos ataques terroristas passam a fazer parte da agenda de organizações que pensam a economia mundial como um todo, embora saibamos que as relações de poder bastante desiguais continuam existindo e que países mais pobres acabam sucumbindo diante do poderio econômico dos grandes blocos de países mais ricos.

Entretanto, a compressão tempo-espaço, embora contemporaneamente possa ser sentida com uma maior intensidade, não é um fenômeno recente. Em 1848, argumenta Harvey (1994), a grande depressão que assolou a Inglaterra deixou grandes excedentes de capital e trabalho, fazendo eclodir a primeira grande crise de superacumulação do sistema capitalista. As barreiras espaciais se tornavam cada vez mais tênues e a integração espacial européia cada vez mais entrelaçada de forma que, quando surgia uma crise em uma determinada região, logo se propagava pelas outras, gerando um efeito simultâneo de crises.

Esta primeira grande crise de superacumulação do sistema capitalista pôs em xeque todo o otimismo de um “tempo que estava por vir”, no qual o progresso proclamado pelo projeto do iluminismo pretendia promover a emancipação humana universal. Este projeto, que tinha na crença da razão humana sua principal fonte propulsora, defendia uma concepção do espaço como um “fato natural”, uma totalidade apreensível, submetido às leis matemáticas que visavam o seu máximo aproveitamento na construção de mapas precisos para o estabelecimento de fronteiras políticas e os limites das propriedades privadas. O próprio globo terrestre, argumenta Harvey

(1994), já estava sendo considerado uma totalidade apreensível na medida em que suas justas proporções haviam sido imaginadas a partir de um olho humano que o vê de fora.

Entretanto, à medida que se desenvolvia, o sistema capitalista dava sinais de que a segurança prometida não podia ser alcançada com tanta certeza, visto que as crises no capital e trabalho excedentes abrangiam não apenas uma única região ou país, mas rapidamente se alastravam devido à grande interconexão entre as redes comerciais do mundo todo. Um processo de compressão tempo-espaço em um mundo cada vez mais compactado¹ mostrou muito da vulnerabilidade do sistema capitalista, através das crises cíclicas que eclodiam simultaneamente por todo o globo, trazendo à tona um espaço relativo e em mudança, em contraposição à idéia de espaço homogêneo, fixo e absoluto que havia sido consolidada com o projeto do iluminismo. Assim, a busca iluminista pelo progresso e emancipação humana, com uma promessa de futuro mais digno e promissor para todos, começou a ser vista com desconfiança.

Os impasses causados pela primeira grande crise do sistema capitalista desembocaram numa readaptação do projeto do Iluminismo, na primeira metade do século XX, no sentido de produzir novos sistemas de racionalização mais eficazes. Surgia o sistema de acumulação fordista que se baseava numa total sistematização dos processos de trabalho regido por uma administração científica que visava alcançar a máxima produtividade possível do trabalhador. Para tanto, uma rígida disciplina se impunha através da adoção de um trabalho rotinizado e repetitivo previamente planejado nas longas linhas de montagem serializadas. O resultado era uma despersonalização do trabalhador que via suas tarefas de trabalho fragmentadas segundo padrões rigorosos de tempo e movimento, tal qual estabelecia o modelo taylorista² de administração organizacional. Buscava-se fragmentar o espaço para o máximo aproveitamento do tempo de produtividade do trabalhador.

Modos de agir, pensar e sentir específicos se estabeleceram em meio a um sistema cultural destinado a adequar homens e mulheres a um sentido de produtividade rigorosa e disciplinadora. Um homem disciplinado, voltado para o trabalho e acima de tudo produtivo era o modelo ideal para a sociedade fordista. Sua rotina de vida deveria ser basicamente da casa para o

¹ As mudanças objetivas que propiciaram essa primeira onda de compressão tempo-espaço foram, segundo Harvey (1994) a expansão da rede de estradas de ferro, o advento do telégrafo, a navegação a vapor, a construção do canal de Suez, a comunicação pelo rádio, viagem de bicicleta e automóveis no final do século XIX.

² Modelo de produtividade proposto por F. W. Taylor em seu tratado “Os Princípios de Administração científica”, publicado em 1911, e que teve ampla repercussão na época. Visava um aumento radical da produtividade no trabalho através da decomposição das tarefas segundo padrões rigorosos de tempo e movimento (HARVEY, 1994).

trabalho, com um ritmo cronológico bem definido para seguir eficientemente os ideais de máximo rendimento através do controle de si mesmo. Nessa visão, havia pouco espaço para a criatividade, os impulsos, a flexibilidade nas ações e potencial crítico. A vida deveria existir como um aprisionamento da subjetividade no sentido da regulação do sujeito a um tempo e um espaço previamente organizados a fim de produzir condições de disciplina rigorosa aos horários dentro de espaços bem delimitados e com pouca mobilidade.

O indivíduo, por outro lado, no que diz respeito à sua temporalidade, podia experienciar uma relação mais estável quanto as suas possibilidades futuras. Isto incluía a inserção em projetos de longo prazo que iam desde a busca da casa própria, do emprego para a vida toda até o relacionamento conjugal com o lema “até que a morte nos separe” seguido à risca. Além disso, o Estado do bem-estar social nos países desenvolvidos contribuía para propiciar uma série de benefícios sociais e políticos, visando a garantia do emprego pleno. As instituições como a Religião, o Estado e a Família representavam forte fonte de referenciais para a maioria dos indivíduos na medida em que lhes serviam de balizas para uma certa estabilidade pessoal e construção de projetos coletivos.

Entretanto, ainda segundo Harvey (1994), o modo de acumulação fordista não conseguiu atender aos excluídos dos benefícios do sistema. Nem todas as nações, bem como raças, gêneros e classes sociais conseguiam desfrutar da estabilidade e isto gerava uma série de descontentamentos e movimentos sociais por parte dos excluídos. O sistema fordista se manteve estável principalmente no período pós-1945 até 1973 quando o uso do poder do Estado passou a ser mais bem regulamentado a fim de conter as crises capitalistas, os movimentos sindicais ou a ameaça sempre presente de uma expansão social-nacionalista. As práticas contraculturais dos anos 60 (dos quais falaremos mais adiante), paralelamente, reagiam às formas de exclusão de um sistema baseado numa racionalidade burocrática³ que instituíam um caráter despersonalizante e impessoal aos mais variados tipos de relações sociais.

A rigidez relativa do fordismo aos seus processos de trabalho e mercados de trabalho, baseados na sua forma de produção e consumo, tornava difícil superar as crises de superacumulação próprias do capitalismo devido à incapacidade de absorver mudanças que

³ Como racionalidade burocrática queremos nos referir às condições padronizadas de conhecimento e de produção que se estabeleceu, no período pós-segunda guerra, como uma segunda versão do projeto do iluminismo em sua forma corporativa que visava o progresso e a racionalização planejada de todas as atividades sociais humanas. Corresponde também a forma cultural do alto modernismo.

visassem à inovação dos produtos, à conquista de novos mercados e à redução do tempo de giro da mercadoria. O notável crescimento das novas tecnologias produtivas exigia que o sistema se tornasse flexível o bastante para adaptar-se à necessidade de uma maior rapidez na produção e consumo. Revelava-se também cada vez mais urgente atender às necessidades capitalistas de expansão no sentido de criar novos nichos de mercado, como também de formar novos setores industriais em regiões subdesenvolvidas.

A acumulação flexível surge assim como um novo modo de acumulação capitalista que tem na aceleração do tempo de giro do capital uma de suas características fundamentais. No entanto, para que a circulação mais rápida da mercadoria lograsse êxito seria necessário fomentar culturalmente novos ideais, gerar novas “necessidades”, valores, padrões de conduta e estilos de vida na busca de uma demanda de consumo além do necessário. A publicidade, aliada à moda, insere-se então como divulgadora destes novos referenciais que primam por enaltecer valores calcados na fugacidade, descartabilidade, efemeridade, e instantaneidade. Investe-se também muito mais no consumo de serviços como espetáculos e diversões do que no consumo de bens duráveis.

O tempo e o espaço nessa “era da flexibilidade” perderam a íntima relação que os articulava. Na modernidade, o tempo era um fator primordial na conquista territorial, pois quanto mais rápido se percorriam as distâncias, logo se estabeleciam os direitos da posse da terra aos que eram mais velozes. O desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação veio se desenvolvendo no sentido de diminuir cada vez mais as distâncias e, atualmente, atingiram um tal grau de desenvolvimento a ponto de tornar a conquista do espaço destituída de seu valor fundamental, pois como nos diz Bauman (1999, p. 136): “Se tempo nenhum precisa ser perdido ou superado – ‘sacrificado’ – para chegar mesmo aos lugares mais remotos, os lugares são destituídos de valor [...]”

Bauman (2001) utiliza a terminologia “modernidade pesada” ou “era do Hardware” ao período em que o tempo era uma ferramenta precisa na conquista do espaço. Aqueles que possuíam máquinas mais velozes eram capazes de conquistar territórios, delimitar fronteiras e expandir espaços. A demarcação dos espaços, por sua vez, garantia o poder de imobilizar e controlar os indivíduos que detinham apenas sua força de trabalho. Os muros das fábricas, por exemplo, delimitavam o território de uma empresa e controlavam a entrada e saída de seus

operários, o que permitia uma maior vigilância por parte dos responsáveis pela gerência administrativa.

No interior das fábricas, um tempo rígido, uniforme e inflexível regia os movimentos dos trabalhadores de acordo com o modelo taylorista do fordismo, maximizando o valor do espaço: “O domínio do tempo era o segredo do poder dos administradores – e imobilizar os subordinados no espaço, negando-lhes o direito ao movimento e rotinizando o ritmo a que deviam obedecer era a principal estratégia do poder.” (BAUMAN, 2001, p. 17). A contrapartida era a de que capital e trabalho se uniam firmemente, apesar dos conflitos próprios da diversidade de interesses, estabelecendo uma aliança duradoura, embora conflituosa.

Diferentemente, na “era do software” ou “modernidade leve”, a evolução tecnológica atingida atualmente significa uma tendência à instantaneidade do tempo que modifica as relações com o espaço. Os muros altos das fábricas com suas maquinarias pesadas são substituídos por formas de vigilância e controle muito mais efetivas (e de menor custo) baseadas em estratégias organizacionais que visam emagrecer o território da empresa. Através de negócios de curto prazo, da flexibilização das leis trabalhistas e da diminuição do tamanho das fábricas, a relação capital-trabalho se torna cada vez mais instável, significando com isso, para os grandes empresários, menores gastos com encargos trabalhistas, além de maior poder nas negociações com os trabalhadores.

Através dessa metáfora com os sistemas sólidos e líquidos, Bauman (2001) visa estabelecer as modificações da relação entre as categorias tempo e espaço na chamada pós-modernidade.

Estas transformações atingem assim a vida de indivíduos comuns na medida em que eles precisam também ganhar mobilidade, a fim de não serem solapados pelas novas relações mais tênues entre capital e trabalho. É preciso estar em deslocamento incessante nos grandes centros urbanos buscando empregos informais e outras atividades remuneradas, almejando individualmente seu próprio espaço no mercado. Deslocar-se é também uma forma de tornar-se conhecido, multiplicar as oportunidades, divulgar currículos e talentos, “mostrar-se em movimento”, sem perder o contato e a capacidade de interagir.

Os laços afetivos são também atingidos por este atual contexto de instabilidade e mobilidade que caracterizam os sistemas fluidos. Emoções e sentimentos ganham fluidez nesta rede de interconexão sendo também marcados por este deslocamento incessante e imperativo.

“Amor líquido” (BAUMAN, 2004) é a atual forma de constituição dos vínculos afetivos, que se conectam e desconectam como redes virtuais, onde é imperativo o deslocamento cada vez mais rápido e desprovido de apego, num ambiente de incertezas e oportunidades.

A instituição familiar, por exemplo, sofre modificações estruturais na medida em que as separações se tornaram cada vez mais frequentes. Filhos de um primeiro casamento devem se adaptar à convivência com “padrastos”, “madrastas”, “meio-irmãos” e, ao mesmo tempo, ter uma relação com o pai ou a mãe que não moram mais na mesma casa. Também se torna frequente os casais que preferem não conviver diariamente a fim de preservar a “individualidade”, ao mesmo tempo em que assumem o caráter provisório da relação. Juridicamente, as leis passam a se adaptar as características diferenciadas dos laços estabelecidos como é o caso da lei do concubinato e, mais recentemente, da “união estável”. Desta forma, a natureza e a modulação do vínculo afetivo sofreram alterações que se articulam intimamente com as transformações sociais em curso.

2.2 Arte e modernidade: respostas do modernismo às transformações das sociedades urbanas

O modernismo surge como uma força cultural, no começo do século XX, buscando dar respostas à grande crise do pensamento iluminista que se fazia cada vez mais presente na segunda metade do século XIX. Buscava-se apreender (agora pela via da sensibilidade e não mais da razão) o que havia de eterno e imutável em meio a toda a efemeridade e transitoriedade cada vez mais presentes nas sociedades industriais em desenvolvimento nas grandes cidades. Os novos tempos traziam máquinas industriais, meios de transporte e urbanização que aceleravam o ritmo de vida do habitante citadino. A “moda” se inclui neste cenário de “modernização” como definidora de novidades que se renovam cada vez mais rapidamente. O modernismo era, sobretudo, uma resposta às condições de crescente industrialização e crescimento explosivo que caracterizavam os grandes centros urbanos como também aos problemas psicológicos e sociológicos advindos do convívio nas metrópoles.

Benjamin (1989) identifica os sinais de uma mutação crescente na sensibilidade da “Paris do século XIX” que representará o modelo de onde determinados valores e tendências estéticas ganharão brilho e projeção por todo o mundo. Um novo “modo de sentir a vida” se

instaura à medida que se multiplicam as galerias parisienses expondo em suas vitrines mercadorias bastante atrativas aos olhos admirados dos habitantes da cidade. O processo de modernização de Paris influencia diretamente a arquitetura, incorporando a utilização do ferro na construção das galerias que, com suas vitrines compostas por sedutoras mercadorias, viriam a ser o grande ponto de atração para os estrangeiros que visitam a metrópole.

A arte incorpora a técnica ao seu modo habitual de composição e transforma a cidade numa imagem sedutora ou mercadoria-fetiche para a qual vai se dirigir o olhar do transeunte que ainda não se sente nem totalmente burguês, nem totalmente urbano, mas um estranho que busca um asilo na multidão. No entanto, é seduzido pela promessa de novidades cada vez mais crescentes exibida nas vitrines. O olhar alegórico e estrangeiro do *flâneur* percorre as ruas de Paris, produzindo um novo modo de sentir a vida pela atratividade e sedução exercida pelo “novo”, além da expectativa pelo o que ainda está por vir.

Bradbury (1989) localiza nas “cidades políglotas” os grandes centros de produção da cultura modernista. Nestas “cidades culturais”, ocorre intenso intercâmbio intelectual, com inovações nas formas estéticas florescidas nas reuniões sociais propícias ao encontro de artistas que vinham de diversas localidades do mundo. Mas, a cidade narrada pelos escritores modernos que ali se reuniam não era a cidade “real” do realismo ou do “naturalismo” e sim uma cidade permeada pela marca da fantasia e da imaginação, transportando a ficção para o reino da interioridade, da intimidade e da subjetividade. Assim, escritores como Baudelaire, Conrad, Eliot e Dostoiévski expressavam uma arte que se aproximava do ambiente urbano, porém tematizando conflitos psicológicos e sociológicos vividos no cotidiano das grandes cidades européias.

Berman (1989), partindo da “experiência da modernidade”⁴, afirma que o movimento modernista nasceu a partir de uma profunda dicotomia da sensação de viver em dois mundos distintos. O cidadão urbano vivia aspectos de tradição e história, ao mesmo tempo em que se inseria cada vez mais no turbilhão da vida social que expandia (e ameaçava) as possibilidades de si no mundo. Num ambiente em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, encontramos um

⁴ Berman (1989) subdivide esta experiência em três fases: Na primeira fase do século XVI até o fim do século XVIII não há ainda uma consciência por parte do cidadão comum de uma idéia clara do que seja a vida moderna, mas apenas uma experiência de modernidade que não atingiu seu apogeu; na segunda fase, que tem início com a revolução francesa em 1790, um grande período de revoluções sociais produz uma dicotomia no sujeito a partir de sua integração na modernidade concomitante à lembrança de aspectos tradicionais, uma sensação de viver em dois mundos; já no século XX, atinge-se o apogeu da modernidade, ampliando-se para todo o mundo de forma que um grande público passa a compartilhar dessa experiência vital, porém fragmentária a ponto de resultar numa acentuada perda de profundidade e de significado para a vida das pessoas.

tipo de sensibilidade que incorpora toda a aceleração do ritmo de vida ao cotidiano dos indivíduos. Um turbilhão social que amplia o arsenal de experiências, possibilidades, novidades e mudanças, gerando conflitos e aturdimento psíquico diante das múltiplas alternativas com as quais se depara o sujeito no meio urbano.

A força da compressão tempo-espaço, na segunda metade do século XIX, intensificou a experiência urbana de espaço e de tempo dos habitantes citadinos. As produções artísticas tentavam expor as conseqüências de um mundo em que tudo soava simultaneamente e parecia estar cada vez mais interconectado. A arte do modernismo viria a se posicionar diante do cenário de incertezas que se apresentava. O artista deveria assumir uma postura frente às condições materiais e históricas em que ele estava inserido, devendo aceitar, contestar, tentar dominar ou apenas circular entre estas condições, mas nunca ignorar o contexto material de efemeridade, caos e fragmentação do qual fazia parte (HARVEY, 1994).

Na literatura, as representações desse novo espaço de interconexão mundial começou a ser realizado através de alterações nos códigos e nas significações existentes na linguagem. Escritores como Faulkner (1897-1962), Proust (1871-1922) e James Joyce (1882-1941), buscavam escrever seus romances não mais numa estrutura narrativa coerente no tempo, ao contrário, enfatizavam a simultaneidade dos acontecimentos, a dificuldade em relação à vivência da temporalidade e a pluralidade de espaços heterogêneos que compunham os grandes centros urbanos. Na técnica narrativa, desenvolve-se o “fluxo da consciência”, meio de expressão da torrente de impressões, percepções e associações que, acrescidas ao pensamento racional, encontram-se em atividade na mente dos indivíduos. A técnica incorpora frases sem sentido, imagens recorrentes e pensamentos incoerentes de modo a traduzir a riqueza e velocidade do trabalho mental (GERMANO, 2005).

Svevo e Joyce, salienta Hollington (1989), expressaram no modernismo a desconfiança em relação aos absolutos espaciais e temporais de uma forma irônica e relativista, revelando os aspectos opressores dos paradigmas temporais da experiência. Isto inclui mudanças tanto nas técnicas narrativas quanto nos aspectos temáticos. Obras como “A Consciência de Zeno” de Svevo ou o romance “Ulisses” de James Joyce são marcadas pelas oscilações de ritmo e intensidades, além das preocupações com o acaso, a imprevisibilidade e a surpresa. Destaca-se o aspecto experiencial que paulatinamente se distancia dos formatos ordenados, geométricos e da “obsessão cronológica” que moldava a experiência sob condições rígidas de existência.

Neste sentido, o simbolismo⁵, afirma Friedman (1989) se constituiu numa importante fonte de referência para os escritores modernistas que passaram a “quebrar” a seqüência linear dos romances tradicionais, introduzindo importantes modificações nas formas de escrita como a fragmentação da narrativa, o recorte da experiência em blocos temporais e o movimento ininterrupto da consciência. Além disso, a introdução do monólogo interior com recorrências de imagens simbólicas no tempo, a adaptação para o texto literário de recursos poéticos e musicais como o ritmo, as repetições e as variações formaram a base formal e estética de escritores renomados mundialmente como Proust e Joyce. A mistura dos campos sensoriais, o entrecruzamento espacio-temporal e o interesse pela musicalidade revelaram a marca simbolista desses autores, consolidando aspectos formais de larga influência para o campo literário.

Freire (2001) ressalta a vida e a obra de Proust (1871-1922), mais especificamente *Em busca do tempo perdido* (1913), como um processo de criação a partir da vivência de fruição do tempo, do ócio, livre das armadilhas e exigências mercadológicas impulsionadas pelas demandas da indústria cultural. O uso do “tempo livre” pode se dar de forma criativa em contraposição ao lazer proclamado pela indústria cultural que só prepara o indivíduo para o ato de consumo e retorno ao trabalho de forma alienada. O “tempo livre” (tempo do não-trabalho em contraposição ao trabalho alienado) permite ao indivíduo um alargamento das suas possibilidades de existência. Aguçam-lhe os sentidos, permite decifrações e distinções de criações artísticas, motivando mudanças e formação de capacidades para a constituição de uma nova sensibilidade que o desacomoda e convida à vivência do tempo enquanto fruição.

A arte pictórica, por outro lado, esforçava-se em congelar o tempo e todas as suas qualidades fugidias a fim de detectar o que havia de eterno e imutável dentro do universo caótico e efêmero da vida urbana. A técnica de colagem/montagem foi um dos recursos utilizados para este fim, criando um efeito simultâneo através da colagem de figuras ou textos de diferentes tempos, organizados e inseridos num mesmo enquadramento espacial. O resultado era um efeito instantâneo que retratava a simultaneidade através de uma imagem obtida por um recurso de

⁵ O simbolismo foi um movimento estético do último quartel do século XIX, ocorrido originalmente na França, que se opunha à poesia objetiva, clássica, descritiva, presa a conceitos rígidos e de caráter intelectual. Os artistas simbolistas procuravam expressar imagens que mergulhassem nos aspectos irracionais, na musicalidade da poesia e no fluxo de imagens da consciência. Opunham-se desta forma ao rigor parnasiano e aos valores da burguesia centrada no cientificismo da época.

“espacialização do tempo”⁶. O intuito era o de extrair do tempo alguma essência eterna em meio a toda efemeridade e mudança que compunham a vida material moderna.

De um modo geral, o modernismo fomentou uma mudança nas concepções de espaço e tempo do projeto do Iluminismo. A visão de espaço homogêneo, retratado em sua funcionalidade e fixidez por meio de formulas matemáticas, foi questionada em favor de um espaço que se adequasse às mudanças envolvidas na nova ordem mundial. A experiência da simultaneidade e da compressão tempo-espaço se chocavam com a idéia de espaço fixo, homogêneo e absoluto do pensamento iluminista, pois o mundo estava cada vez mais interconectado em sua dimensão econômica e cultural de tal forma que o surgimento de uma crise repercutia em várias regiões do globo. Assim, uma concepção idealizada de espaço e tempo, salienta Harvey (1994), não correspondia à realidade dos acontecimentos e da experiência humana, havendo o risco de confinar o livre fluxo de pensamentos, sentimentos e ações a um espaço e tempo abstrato e idealizado correspondente aos mapas e relógios cronológicos.

O modernismo do começo do século XX ousava romper com esses limites impostos por uma perspectiva padronizada de espaço e de tempo, inserindo múltiplos olhares sobre o espaço, enfatizando sua multiplicidade e heterogeneidade ou realizando sua fragmentação, a fim de ampliar suas múltiplas possibilidades de utilização. No modernismo, a ênfase iluminista na razão foi substituída pela sensibilidade artística, numa função heróica de dar sentido ao lado caótico e fragmentário que atingia os seres humanos em seu convívio nos grandes centros urbanos. A razão instrumental iluminista parecia não conseguir mais apreender o redimensionamento das condições de tempo e espaço do mundo moderno.

Escritores do final do século XIX e início do século XX como Kafka, Conrad e Musil, ressalta Kuna (1989) refletem na expressividade do discurso intimista o lado ambíguo e conflituoso da existência humana. Os embates do homem com a sua face irracional põem em relevo os limites da racionalidade humana. Através de personagens que se mostram em conflito no transcurso do enredo, emerge então o lado caótico das experiências difíceis de serem controladas pela razão: o terror e medo que surgem inesperadamente, os desejos que não podem ser satisfeitos na realidade, o enfado diante das leis, da moral e da burocracia racionalizante.

⁶ Por “espacialização do tempo” estamos nos referindo as tentativas do modernismo de buscar essências eternas e imutáveis na transitoriedade do tempo através de recursos técnicos nos quais prevaleciam o recurso da imagem, do choque instantâneo, de gestos dramáticos, além das inovações nos códigos existentes na linguagem narrativa (HARVEY, 1994).

De um lado a vida e o seu lado caótico e irracional; de outro a razão e a repressão dos impulsos ameaçadores à ordem civilizatória. O modernismo, desta forma, explora as nuances das polaridades da existência humana no cotidiano de personagens comuns. As “duplas faces da realidade” se revelam tanto nos aspectos inerentes à personalidade dos personagens quanto no mundo fenomênico que se integra à trama ficcional. Instaure-se assim uma “arte do paradoxo” que pretende aclamar o lado conflituoso da natureza humana e ampliar as possibilidades existenciais dentro de uma ordem civilizatória controladora.

Entretanto, o modernismo enquanto movimento artístico-cultural não teve sempre o mesmo posicionamento em toda sua extensão⁷. Após a Segunda Guerra mundial, um tipo de modernismo denominado de “alto modernismo” estabelece uma aliança muito mais confortável com o poder. Sua produção artística foi marcada por uma concepção racionalista, uniformizante, elitista e burocratizante que orientou particularmente o planejamento racional urbano por ocasião da reorganização de cidades destruídas pela Segunda Guerra mundial.

As reações a este tipo de modernismo não demoraram por vir. Como assinala Berman (1989), já na década de 60, alguns movimentos artísticos viriam a se pronunciar diante deste cenário de declaração de “morte às ruas” decretada por arquitetos e urbanistas. A obra “Morte e Vida das Cidades Norte-Americanas” de Jane Jacobs viria a ressaltar os aspectos do cotidiano das ruas, da dança, da criatividade e da espontaneidade, numa diversidade de gêneros, classes sociais e etnias. A escritora traz à tona a diversidade da vida moderna, o acaso e a imprevisibilidade dos encontros e desencontros ocorridos nas ruas da cidade – símbolo do modernismo – local onde a vida moderna se desenhava em diferentes perspectivas e possibilidades de experiência.

Os projetos desenvolvimentistas, durante vinte anos após a segunda guerra mundial, terminaram por anular aquilo que o modernismo mais primava em exaltar: a rua e a vivência do cotidiano que ela propicia. Em vez disso, as vias expressas, as auto-estradas, os *shoppings centers* e parques industriais tornaram as ruas algo obsoleto e destinado à destruição. Tudo no intuito de

⁷ Harvey (1994) distingue três fases do modernismo. A primeira fase, antes da primeira guerra mundial, reagia à fixidez categórica do pensamento iluminista, buscando explorar as múltiplas perspectivas estabelecidas em sistemas divergentes de representação; opunha-se a todo sentido de hierarquia, além de criticar o estilo de vida burguês. A segunda fase, movimento entre-guerras, assume mais explicitamente seu posicionamento político, revela a complexidade e multiplicidade da realidade, em um contexto de destruição provocado pela primeira guerra que precisava se reerguer através de um novo mito que assumisse o lugar do “mito da máquina”. Na sua terceira fase, pós-segunda guerra mundial, o “alto modernismo” assumia uma relação muito mais confortável com o centro de poder hegemônico norte-americano, dentro de uma economia que se tornou mais estável com o sistema fordista e o Estado do bem estar social. É contra este tipo de modernismo que os pós-modernistas vão reagir.

pôr ordem àquilo que significava a vitalidade, a diversidade e o dinamismo que alimentava a poesia e os romances dos poetas e escritores modernistas.

Uma nova versão do projeto do iluminismo – versão capitalista corporativa – se volta então para a reconstrução das cidades, com a revalorização da linha reta e dos espaços homogêneos, instaurando uma racionalidade burocrática que passou a permear todos os setores da vida social. Tudo isso sob a influência predominante do imperialismo norte-americano que fazia prevalecer valores culturais como gostos e estilos de vida cada vez mais padronizados.

Este tipo de organização da vida social e cultural permaneceu até quando o sistema fordista conseguiu se manter estável. No final da década de 60, uma série de práticas denominadas de contracultura vieram se contrapor veementemente ao tipo de racionalidade burocrática, ao poder institucionalizado bem como às formas de alta cultura que predominavam depois da Segunda Guerra Mundial. Foi um movimento que, segundo Harvey (1994, p. 44) significou “o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo”. Conforme assinala Proença Filho (1988) as contraculturas traziam em seu bojo a radicalização das críticas à modernização que se proliferaram entre seitas e grupos inconformados com as regras do jogo social. Estas críticas punham em relevo o fato de que, no momento em que o avanço das ciências e da tecnologia parecem ter atingido o seu limite, o sonho de liberdade plena e emancipação permaneceram como anseio utópico da modernidade.

As três últimas décadas do século XX trouxeram, desta forma, uma série de transformações culturais que se implementaram em conjunto com mudanças econômicas, políticas e tecnológicas. Segundo Jameson (2004), a expansão cada vez crescente da cultura do consumo, o avanço das novas tecnologias e o desenvolvimento acentuado do capitalismo multinacional conduziu a um novo “dominante cultural” denominado pós-modernismo, congregando uma série de características distintas que não obedecem mais às leis do capitalismo clássico.

De uma forma geral, os pensadores pós-modernos questionam os pressupostos iluministas que vigoravam na modernidade. Entendem que o iluminismo defendeu uma razão abstrata que, de uma forma absoluta, restringia o campo de visão de diversos setores sociais e

culturais.⁸ Os ideais iluministas, segundo alguns “defensores” do pós-modernismo, não levaram à realização concreta da liberdade humana universal nem de seus projetos emancipadores.

Na arquitetura, por exemplo, os projetos de planejamento “urbano-desenvolvimentistas”, baseados numa concepção de espaço altamente racionalizado, integrado e separado de acordo com um tipo de funcionalidade previamente organizada, são alvos de críticas pelos pós-modernistas. Os arquitetos pós-modernos vão se contrapor a esta tendência defendendo uma maior atenção às pluralidades de espaços diferenciados que podem coexistir simultaneamente. Assumem o lado caótico da vida urbana como uma condição natural, contrapondo-se aos “projetos desenvolvimentistas” que até então buscavam, artificialmente, torná-lo coeso.

O pós-modernismo terá uma relação com o espaço que contaminará uma boa parte da cultura contemporânea. Na ficção, por exemplo, surgem obras que acentuam a pluralidade de mundos que podem conviver simultaneamente (CONNOR, 1992). As personagens também se mostram fragmentadas em narrativas que traduzem uma realidade complexa de espaços heterogêneos que surgem na trama. O acaso, o inesperado e o contingente são elementos integrantes de um contexto marcado pela mobilidade das personagens na trama ficcional. As trajetórias dos protagonistas traduzem sentimentos de vazio, incompletude e fragmentação do sujeito contemporâneo transfiguradas nas formas de nomadismo, errância e narcisismo presentes nos personagens de textos literários “pós-modernistas”.

Jameson (2004) considera como uma das características importantes do pós-modernismo a problemática da “expressão” que assinala o fim da “pincelada individual distinta”, do estilo pessoal, além do questionamento da “condição de autoria” de uma determinada obra de arte. Haveria, no pós-modernismo, um descentramento do sujeito através da crítica dirigida ao sujeito centrado e encapsulado pela “mônada individual” construída no discurso da modernidade,

⁸ Rouanet (1987), neste sentido, entende que as críticas dirigidas ao iluminismo, em muitos casos, são unilaterais, pois não englobam os aspectos emancipadores contidos na razão iluminista. A razão humana universal, defendida pelo iluminismo, libertaria o homem dos mitos e superstições, da opressão pelo estado, das religiões, além de proclamar o respeito e a tolerância entre os cidadãos independente de gênero ou classe social. O autor, no entanto, admite que o progresso proclamado pela ilustração resultou no individualismo, nos estados totalitários, em formas de dominação e destrutividade humana, em vez da emancipação humana universal. Porém, entende que o Iluminismo se constitui dentro de um enquadramento histórico mais amplo (não se restringindo a sistematização de suas idéias no século XVIII com a Ilustração) combatendo o poder e o mito através de sua criticidade. O rechaço das idéias do iluminismo (o contra-iluminismo), por sua vez, também se configura neste cenário intelectual, mobilizando um jogo de forças em que valores, crenças e posicionamentos sócio-políticos se confrontam ao longo da história.

o que ocasionou a conseqüente separação interior-exterior, dentro-fora, sujeito-objeto. A arte pós-moderna viria, através de formas e conteúdos, estabelecer uma crítica ao sujeito centrado da modernidade, possuidor de uma essência profunda que, encerrada em si mesma, instigava a sensibilidade do artista na direção dos conflitos íntimos, da interioridade e da singularidade tanto no plano da criação quanto dos conteúdos e formas.

A intenção do pós-modernismo é de justamente romper com a idéia de um “eu” ou de uma singularidade única e intransferível marcada por uma acentuada interioridade. Em vez disso, a ênfase recai sobre a cultura, a história e as relações que os homens travam entre si em sociedade, contribuindo para moldar ou condicionar a experiência subjetiva. Um texto literário, por exemplo, é sempre o resultado de uma linguagem que o escritor absorve a partir da época em que vive, dos textos que leu, das influências ideológicas, da classe social a que pertence, enfim de tudo que influenciou uma criação que não partiu do zero absoluto, mas que, pelo contrário, sofreu influência de muitos dos códigos existentes no caldo cultural em que está imerso, transfigurando-os por meio da linguagem narrativa.

Esse tipo de concepção do sujeito contemporâneo como alguém fragmentado e multifacetado aparece em diversos setores da arte contemporânea como na pintura, escultura, arquitetura e literatura. O recurso da colagem/montagem ganha relevo aqui na medida em que compõe uma mescla de estilos extraídos de diferentes tempos, reunindo fragmentos e elementos a serem combinados pelo próprio consumidor da arte. Observamos, no entanto, que aqui há uma diferença de ordem epistemológica em relação à colagem/montagem existente no modernismo. Enquanto nesta última buscava-se obter um efeito instantâneo com a intenção de congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias para detectar nele o que havia de eterno e imutável, na arte do pós-modernismo a “intenção” seria a de destituir o autor de sua “condição de autoria” em relação a um determinado artefato cultural.

O sentido é dado pelo apreciador da arte, sendo assim garantida a possibilidade de ascensão das múltiplas perspectivas assumidas na interpretação de uma obra. Na literatura pós-moderna, assinala (PROENÇA FILHO, 1988), as representações e construções de universos multifragmentados ocorrem através de partes de textos que são colocados em seqüência, sem haver explicitamente um vínculo significativo entre eles, constituindo assim um “fragmentarismo textual” como técnica próxima da montagem cinematográfica

O pastiche é uma das formas de questionamento pós-modernista do estilo pessoal e único na composição de uma obra. Através desta forma de arte, misturam-se estilos e gêneros diferentes como numa colagem, a partir da imitação de fontes originais. Entretanto, alerta Jameson (2004), diferentemente da paródia – que teria um impulso satírico e destruidor do antigo em nome do novo (prática mais corriqueira do modernismo) –, o pastiche revela uma “prática neutra” que busca reciclar e recriar o passado sem as convicções existentes nas paródias dos modernistas. Acentua-se, assim, a pluralidade e a diversidade de estilos sem uma preocupação com a “originalidade”, o “sublime” e a “aura”, termos caros aos artistas do modernismo.

O questionamento pós-modernista se dá, sobretudo, a qualquer tentativa de busca de essências eternas e imutáveis, pois estas, para eles, são ilusórias. Condenam-se todas as grandes narrativas da modernidade (metanarrativas) que tiveram o intuito de buscar explicações universais da realidade. Segundo Connor (1992), há uma desconfiança diante das idéias de profundidade, ao mesmo tempo em que se intensifica a discussão sobre a textualidade. Redimensiona-se a relação entre texto e mundo de tal forma que não é mais possível uma distinção clara entre “mundo real” e “mundo ficcional”, pois ambos estão submetidos às formas de construção narrativa. A busca de um conhecimento legítimo do mundo a ser revelado pelo texto literário (preocupação epistemológica existente no modernismo) cede lugar a uma preocupação ontológica na qual a existência do Ser é inserida quando mundos diferentes se comunicam e se interpenetram com outros mundos, ressaltando a vivência da alteridade como uma dimensão fundamental para a experiência humana.

Neste sentido, destacam-se ao contrário, as várias realidades, as pluralidades e os “mundos possíveis” que surgem na medida em que podem ser narrados. Desta forma, também ganha relevo a idéia de que as minorias devem falar por elas mesmas (negros, grupos religiosos, ecologistas, gays, etc) assumindo sua própria alteridade. Estes grupos devem buscar expressão própria na defesa de seus interesses, além de desenvolver concepções identitárias singulares através de reivindicações de auto-afirmação, que os distanciem dos discursos universalizantes.

O narrador pós-moderno, dentro deste contexto, mostra-se permeável à experiência da alteridade afirmando-se pelo olhar que lança em direção ao outro. Muda-se a perspectiva do interesse introspectivo com foco na experiência profunda de si para uma abertura à perspectiva do outro. Segundo Santiago (1989), a narrativa passa a ser centrada na “experiência do olhar” de quem admira a ação e a observa como puro espetáculo, em que ele (narrador) está ausente.

Estabelece-se uma relação peculiar narrador-personagem redefinida por este olhar do narrador que valoriza a experiência de “um outro em ação” e a abertura de possibilidades à experiência da geração presente. Não existe mais uma sabedoria a ser transmitida pelo olhar de alguém mais experiente, pois há um processo descontínuo entre as gerações de tal forma que todo conhecimento só pode ser obtido por aquele que vive no presente sua própria história.

O pós-modernismo, segundo Harvey (1994) aceita o efêmero, o caótico, o fragmentário e o transitório como o *locus* de sua arte, mas sem buscar de forma alguma transcendê-lo. Aqui reside a grande diferença quanto ao tipo de arte produzida no modernismo. Esta concepção representará uma relação diferenciada, portanto, com o tempo e com o espaço. Neste sentido, pode-se questionar se a mobilidade dos personagens, em certas narrativas literárias contemporâneas, não estariam transfigurando, de modo diverso e original, certas experiências com o ambiente urbano, por exemplo, afirmando o deslocamento no espaço como uma meta em si.

As personagens da ficção pós-modernista, por exemplo, ganham um perfil errante, movimentando-se exaustivamente pelos múltiplos lugares que configuram a cena urbana, transitando entre mundos físicos e psicossociais às vezes inconciliáveis, de forma que são incapazes de eleger “um mundo” ou “um espaço” como referência de pertença. Isto introduz também novas significações em relação ao tempo pois, se determinadas práticas espaciais “nômades” são acentuadas nos romances e contos pós-modernos, sua incorporação parece revelar a eleição do “provisório como solução permanente” (FARIA, 1999, p. 130), acarretando na incapacidade do sujeito contemporâneo de inserção em projetos de longo prazo ou mesmo em atividades que requeiram um ritmo mais lento em sua execução. Mostra-se a impossibilidade do adiamento da satisfação, pois tudo ganha um sentido de urgência e imediaticidade.

Assim, não se almeja a permanência em algum lugar em especial, mas uma busca de sentido para si mesmo na própria trajetória percorrida pelos cenários ficcionais. Nos romances do modernismo – como mostra o prototípico Sherlock Holmes, de Conan Doyle, onde alguém “sabe” ou há “algo a se saber” – havia um mistério a ser desvendado que motivava todo o suspense da obra. Contemporaneamente, o leitor é interpelado por uma ausência, uma distopia que subtrai dele as certezas modernas de “algo a ser revelado” na leitura de um texto ficcional, o que confere à literatura pós-moderna o caráter de uma literatura de subtração (FARIA, 1999).

Destacaremos, portanto, neste estudo, esta experiência da mobilidade e a possibilidade de ser narrada ficcionalmente a fim de detectar as dimensões espacio-temporais experienciadas contemporaneamente, bem como as repercussões desta experiência para os modos de subjetivação dos habitantes das grandes metrópoles globalizadas.

2.3 Narrando a mobilidade contemporânea: Caio Fernando Abreu e a experiência urbana de espaço e tempo no Brasil contemporâneo

No panorama das grandes metrópoles, observa-se que essas configurações de tempo e espaço desenvolvidas nos dias de hoje impregnaram o cotidiano de muitos indivíduos. Mobilidade é uma palavra que parece conotar a experiência fluida, efêmera e imaterial da vida contemporânea. Estamos chamando de mobilidade um comportamento no qual o sujeito busca incessantemente estar em movimento, transitando de um lugar para outro (quer seja ele real ou virtual, físico ou imaginário), com um tempo cada vez mais curto de permanência em algum lugar específico, gerando uma forma de perceber o tempo como mais “acelerado” e o espaço como mais “compactado”.

É possível detectar comportamentos-indicadores praticados no tecido urbano das grandes metrópoles globalizadas que viriam a ilustrar, de forma mais visível e aguçada, modos de agir, pensar e sentir atrelados à experiência urbana de espaço e tempo numa cultura de consumo, que inclui o contato com uma multiplicidade de objetos eletrônicos. As imagens metafóricas das narrativas ficcionais permitem capturar o sentido destas experiências para o homem contemporâneo em seu valor simbólico fundamental.

Existe, desta forma, um número maior de indivíduos que permanecem em casa cada vez menos tempo, passando a maior parte do tempo nas ruas e almoçando em restaurantes por peso chamados “self-services”⁹. Os celulares (“mobile-phones”) lhes garantem, no entanto, um permanente contato com os outros mesmo estando em deslocamento (alguns têm trocado inclusive o telefone “fixo” e ficado apenas com o celular). Há também aqueles que preferem usufruir dessa mobilidade de uma forma imaginária através da Internet, de um “site” a outro, de “link” em “link”. Como nos diz Bauman (1999, p. 85) acerca da mobilidade atual: “Alguns não

⁹ Optaremos durante o transcurso do texto pela utilização das palavras em inglês a fim de evidenciar a permeabilidade da cultura aos termos estrangeiros que se incorporaram à linguagem e ao “fazer cotidiano” do sujeito contemporâneo.

precisam sair para viajar: podem se atirar à web, percorrê-la, inserindo e mesclando na tela do computador mensagens provenientes de todos os cantos do globo”.

Na esfera do trabalho, vemos muitos indivíduos de forma autônoma exigindo um maior deslocamento espacial se comparado a um emprego fixo numa empresa. Quando vai prestar consultoria, enquanto dirige seu carro, muda constantemente as estações de rádio, não ficando satisfeito com nenhuma. Chegando em casa cansado, após ter circulado de um lugar para outro da cidade, a televisão por assinatura lhe oferece uma transmissão simultânea: eventos sendo mostrados ao mesmo tempo, com várias transmissões numa tela só. Ou, se ele não tem esse recurso em sua televisão, troca incessantemente de canais, consolidando o hábito do “zapping” (mudança de canal mediante controle remoto). Depois de um certo tempo, chega a conclusão de que nenhum lhe interessa.

Aproveita o seu tempo livre para ir ao shopping. Logo na entrada, se for de carro, depara-se com um estacionamento com porteiro automático que lhe entrega um cartão magnético para ser pago na hora da saída. Quando finalmente entra no shopping, é constantemente seduzido com promessas de onipotência, felicidade, status, poder, sensualidade, tudo isso para ser realizado “agora”, à vista ou no cartão, sem juro ou com juro. Valoriza-se aqui o presente imediato como única alternativa possível. Não há tempo para pensar no futuro, em projetos de longo alcance, pois tudo se apresenta como utopia já realizada (SEVERIANO, 2001).

Quando precisa ou deseja viajar, vai de um aeroporto a outro com o seu “laptop”: assim não perde tempo nem dinheiro, pois pode mandar projetos e avaliações tudo por e-mail. O computador vai se tornando algo tão essencial para ele que, ao acordar pela manhã, a primeira coisa que faz é ligar o computador, mesmo que não vá usá-lo naquele exato momento. Apenas talvez para se sentir também ligado ou “plugado” como a própria máquina. Quando liga o computador e este não o obedece da forma rápida como espera, logo sente a necessidade de realizar um “upgrade” a fim de aumentar a “memória RAM” para que ele fique mais rápido.

A Internet já se encontra 24 horas no ar dentro da mais alta tecnologia da velocidade promovida pela “banda larga”. Pode-se até falar ao telefone enquanto se navega pela rede. Mas deve estar rápida o bastante para não causar impaciência, irritação ou tédio. Tudo instantâneo de forma que a cada clique obtém-se uma resposta imediata. Pode-se conversar “on line” pelo programa “Messenger” da MSN. A comunicação é imediata, rápida, com muitas abreviações de palavras a fim de ser mais rápido e interativo, pois não se pode perder tempo, num mundo de

intensa mudança e grande fluxo de informação. As expectativas geradas neste contexto específico são de que tudo seja resolvido da forma mais urgente possível, não havendo espaço para a possibilidade de adiamento da satisfação.

Quando se sente deprimido ou sem ânimo, recorre às múltiplas opções químicas para se sentir ligado. Encontra desde uma variedade de energéticos com alta concentração de cafeína ou aos antidepressivos de última geração cada vez mais seletivos na recaptação da serotonina. O importante é não deixar de ficar ligado.

As academias de ginástica procuram lembrá-lo que é preciso não “perder o pique”, para isso mostram educadores físicos com uma disposição e um sorriso invejável, mesmo que a noite anterior tenha sido tumultuada por uma insônia acometida pelas inúmeras preocupações financeiras que lhe chegavam à mente cada vez que virava de um lado para outro da cama.

Esse panorama traçado, embora fictício, apresenta verossimilhança com o cenário contemporâneo. Reflete uma mudança cada vez maior no comportamento de homens e mulheres de hoje que passam a evitar a fixidez em diversos âmbitos da vida cotidiana em benefício de um alto grau de mobilidade e mudança. A mobilidade das pessoas parece ser a resultante final de todo um processo de inserção numa cultura do consumo onde valores como efemeridade, descartabilidade, instabilidade e fragmentação, além de um contato cada vez maior com objetos eletrônicos, aceleram sobremaneira o cotidiano dos sujeitos. Um universo produtor de imagens sedutoras e efêmeras que se sucedem numa velocidade cada vez maior, num intervalo de tempo cada vez menor.

Há, portanto, uma forma diferenciada de percepção de tempo dos indivíduos na contemporaneidade. O tempo parece estar passando mais rápido para muitos de nós. Tão rápido como um trem bala, um avião a jato, o fluxo de imagens na televisão, a instantaneidade de uma conversa numa sala de bate papo virtual ou ainda ao ritmo acelerado do nosso navegar pela Internet de um “site” a outro. Em momentos de desabafo ou de exaustão muitos reclamam da “falta de tempo” e que não podem fazer atividades que requeiram um ritmo mais lento na sua execução, pois acham que estão “perdendo tempo”.

A sensação na metrópole é de que utilizamos todo o nosso tempo trabalhando ou consumindo, porém sempre nos sentimos como se não tivéssemos feito o bastante (resta o vazio). Perdemos a capacidade de não “fazermos nada” e usufruirmos do tempo livre que temos nas

formas contemplativas, no movimento de desaceleração, na capacidade de nada “ter que fazer”¹⁰. As conseqüências dessas formas de percepção (e compulsão) de tempo aparecem nos sintomas de mal-estar contemporâneo como o estresse, a ansiedade, síndrome do pânico, insônia ou queixas constantes de súbitos esquecimentos, revelando no cidadão urbano uma certa preocupação com estas “falhas de memória”.

No campo afetivo, observamos também, nesse contexto de velocidade e incertezas, que os enlaces amorosos estão se tornando cada vez mais frágeis. A disseminada prática do “ficar” entre os jovens sugere que a volatilidade e o descompromisso, além da ausência de sentimento (mas sim de descarga motora), permeiam as relações entre eles. Ou, mesmo entre adultos, assumir compromissos longos e duradouros se tornou cada vez mais difícil, pois a busca pelo relacionamento estável está sempre submetida às circunstâncias do momento.

“Estar” com alguém esbarra sempre no confronto com as outras possibilidades que se está perdendo, no preço que se está pagando ou no próprio relacionamento que não está realizando o alto grau de satisfação exigida (BAUMAN, 2004). Busca-se entrar num relacionamento se se souber que a qualquer momento pode-se descartá-lo (ou deletá-lo) da sua rede de interconexões. Numa sociedade hiperindividualizante onde os paradigmas éticos estão sendo substituídos pelos estéticos, uma eterna preocupação narcísica com o “si mesmo” leva o sujeito contemporâneo a uma indiferença para com o outro, sem se deixar afetar por ele para um encontro com sua alteridade (FREIRE, 2004).

Este estudo investigará, portanto, as implicações subjetivas (modos de agir, pensar e sentir) decorrentes dessa forma de percepção de tempo e espaço contemporânea de um contexto urbano e globalizado. Isto se dará através de um olhar psicossocial que se vale da ficção contemporânea para detectar os múltiplos sentidos acerca da experiência atual, os quais são representados e construídos sob a forma de narrativa.

A ficção fornece imagens cujos horizontes semânticos são ampliados, dado o seu potencial de ambigüidade e o seu caráter metafórico-alegórico, que possibilitam uma fecunda mediação com a realidade. A função de verossimilhança que apresentam as obras ficcionais permite maior visibilidade ao mundo da vida ao ampliar, focalizar, deformar ou mesmo omitir, aspectos da realidade. Enfatizando determinadas partes do todo, exploram o seu potencial de

¹⁰Concomitantemente, neste sentido, também vemos uma multiplicidade de “serviços” espirituais (meditação, retiros espirituais, yoga, massagens orientais) como também “Spas”, academias e hotéis de luxo que se inserem na lógica do “mercado da desaceleração”.

expressão, devolvendo a mesma realidade de uma forma mais enriquecida de possibilidades a serem experienciadas.

Desta forma, na ficção contemporânea brasileira vemos escritores como Rubem Fonseca, Chico Buarque, Caio Fernando Abreu, dentre outros, explorando temáticas ligadas aos grandes centros urbanos como a violência, a solidão, a errância, a cultura do consumo e a globalização, onde são construídas e representadas nas narrativas as experiências obtidas no caldo cultural da contemporaneidade brasileira. Abordaremos em especial, neste estudo, a obra do escritor Caio Fernando Abreu por termos detectado na leitura de seus contos aspectos que evidenciam, de forma bastante visível e aguçada, a experiência urbana de espaço e tempo e os seus modos de subjetivação de uma condição pós-moderna brasileira.

Caio Fernando Abreu, escritor gaúcho que morreu de AIDS em 1996, foi autor de obras como “Pedras de Calcutá” (1977), “Morangos Mofados (1982), “Os Dragões não Conhecem o Paraíso” (1988). Seus livros giram em torno da temática da tensa relação homem-cidade. Num primeiro momento de sua obra (década de 70), essa tensão é “solucionada” por meio de uma postura transgressora que apontava para a queda dos valores utópicos da década de 60. Desta forma, seus personagens eram conduzidos a experiências extremas no sentido de sanar o desamparo e a solidão das grandes cidades. Num segundo momento (década de 80 e 90), seus personagens buscam, através de práticas espaciais pautadas pelo nomadismo, a solução para a impossibilidade de apreensão dos seus objetos de desejos. Estes personagens rejeitam qualquer tipo de enclausuramento, tomando a errância como forma de libertação e elegendo o “provisório como solução permanente” (FARIA, 1999, p. 130).

Caio Fernando Abreu fazia parte de uma geração de intelectuais e artistas que enfrentaram o período da ditadura militar no Brasil após o golpe de 1964 e que trazia reivindicações próprias do período de repressão e censura no qual viviam. Muitos deles participavam de movimentos contraculturais que questionavam a repressão militar ou eram descrentes em relação a qualquer forma de organização política, recorrendo a uma “revolução individual” que buscava, em situações de vivência-limite e de transgressão comportamental, uma forma de contrapor-se aos parâmetros culturais em voga. Caio Abreu estava inserido neste cenário que representava a queda dos valores utópicos da década de sessenta com uma conseqüente relativização dos seus ideais no espaço urbano, levando os indivíduos a uma

condição de abandono, incomunicabilidade e solidão nas grandes cidades, tal como nos afirma Faria (1999).

O escritor apresenta uma trajetória bastante elucidativa para o entendimento dos modos de subjetivação tipicamente brasileiros. Esta trajetória compreende um período de transição entre as ditaduras da América Latina e uma lenta e gradual “redemocratização” destes países, com a conseqüente anistia para aquela geração de intelectuais que foram exilados no auge da repressão. Muitos, portanto, voltaram para o Brasil carregando em sua bagagem as experiências de terem sido estrangeiros, podendo narrar como era ver o Brasil de uma outra perspectiva ou, simplesmente, ser estrangeiro num mundo em que as transformações econômicas, científico-tecnológicas e culturais se tornavam cada vez mais acentuadas e globais em seu alcance.

Antes do exílio, porém, essa geração herdou experiências das mais variadas durante o turbulento período da década de 60. Holanda (2004) argumenta que movimentos contraculturais como o tropicalismo surgiam como formas de contraposição não só à ordem política, mas a qualquer organização de “bom-comportamento” voltada para uma adequação dos indivíduos às mais diversas formas de poder institucionalizado: a família tradicional com seus tabus de virgindade e casamento oficial, a homossexualidade vista como anomalia ou doença, a mulher subserviente e submissa aos ditames do marido autoritário, os negros submetidos a diversos tipos de humilhação, a igreja católica com seus ritos de expiação de culpa, o Estado com seu aparelho burocrático que lentifica e rotiniza a ação dos sujeitos nos órgãos públicos.

Sob as mais diversas inquietações, influenciadas desde o movimento dos hippies até as canções dos Beatles e Bob Dylan, criava-se um tipo de produção cultural que buscou formas transgressoras tanto na música popular quanto em outros setores da arte. Tais produções não tinham uma proposta definida, mas discordavam da tomada de poder e do discurso populista, ao mesmo tempo em que valorizavam a ocupação em canais de massa e almejavam um comportamento fora dos padrões como forma de contestação política. As utopias da década de sessenta são questionadas em favor de um movimento pela busca interior, incluindo uma diversidade de experiências no sentido de um alargamento da sensibilidade e de expansão do “eu” em suas mais variadas possibilidades.

A juventude e os artistas do tropicalismo não se expressavam em discurso de esquerda ou de direita, populista ou militante. Havia uma desconfiança em relação a formas

alternativas do sistema e a políticas de esquerda como as propostas de luta armada que vigoravam em setores socialistas de base revolucionária. Discordavam também de movimentos como o “concretismo”¹¹ que viam no subdesenvolvimento uma etapa para um desenvolvimento posterior utópico. Entendiam que a “modernização” brasileira, com o crescimento dos setores industriais e do desenvolvimento urbano, era apenas uma forma de integrar um país de economia periférica como o Brasil, de forma dependente, à economia de países centrais como os Estados Unidos. Reagiam às ideologias desenvolvimentistas expondo o caráter contraditório e ambíguo da “modernização” brasileira.

No campo das letras, as alegorias eram utilizadas tendo um tipo de produção que valorizava não a representação do todo, mas do fragmentário, dos vários outros, das diversidades, trazendo assim personagens marginais a fim de deixar espaços de expressão para diversas vozes e pontos de vista (HOLANDA, 2004). Nasce uma preocupação crescente com o presente, o aqui-agora, em contraposição ao tão sonhado futuro promissor (o “progresso”) prometido pelos detentores do poder. Nesse ponto eram criticados por setores marxistas que buscavam uma perspectiva finalista para a obra de arte. Para autores como Lukács, na obra de arte deveria residir uma perspectiva de superação das condições e contradições existentes como historicamente determinadas, sem negar a realidade.

Entretanto, entendemos que a perspectiva tropicalista de valorização do fragmentário e da alegoria revelam a realidade em suas possibilidades, abrindo perspectivas e possibilidades de ação (o que não significa negar a realidade como postulariam marxistas ortodoxos) através de uma relação de verossimilhança em que partes de uma totalidade são enfatizadas por meio da narrativa literária. A realidade então é subvertida por meio da linguagem que “constrói” e torna possíveis outros mundos, outras realidades, o quanto puderem ser narradas.

As posturas transgressoras de comportamento levaram muitos integrantes do tropicalismo ao exílio. Defendiam tais posições bebendo da fonte contracultural que crescia em Londres e Nova York com a criação de circuitos alternativos e a valorização de vivências-limite, numa viagem interior por meio das drogas, do rock, jornais underground ou psicanálise.

¹¹O concretismo surgiu em meados da década de cinquenta juntamente com outros movimentos de vanguarda como a poesia práxis e o poema-processo. Sua forma literária questionava a utilização metafórica ou expressões subjetivas que terminavam, segundo sua ideologia, por negar a realidade concreta produzindo alienação política. Aqui engajamento político e militância tornam a poesia concreta um objeto útil, porém com uma intenção didática que limitava seu acabamento poético ao aspecto racional que obliterava a exposição metafórica, pois a poesia não podia negar a realidade de opressão do trabalhador com “choramingas” subjetivas vistas como tipicamente “burguesas”.

Buscavam-se os aspectos subterrâneos da cidade e suas vozes marginais como os negros, os homossexuais, os excluídos do morro, o pivete e os cultos afro-brasileiros.

Essa adoção de comportamentos desviantes da normalidade era também uma atitude de contestação política onde se pensava a experiência da loucura, a inovação da linguagem e a adoção de hábitos iconoclastas como uma nova forma de pensar o mundo vivendo esta mudança em si mesmo. Romper com os parâmetros lingüísticos em voga era romper também com uma ideologia racionalizante que dominava as produções culturais identificadas com o poder estabelecido. Buscava-se ultrapassar uma postura literária erudita e elitista a fim de descobrir uma nova sensibilidade libertadora através das drogas, do rock, do autoconhecimento, do corpo e expansão da consciência¹².

Caio Fernando Abreu em uma carta dirigida à escritora Hilda Hilst, em 29 de abril de 1969, fala muito claramente de sua posição em relação às mudanças de padrões de linguagem e comportamento que ocorriam no pós-1968. No início da carta faz referência à música de Caetano Veloso “É Proibido Proibir” dizendo o que interpretava da letra:

[...] toda renovação tem que partir de uma destruição total, não só de valores pequenos-burgueses (as louças) ou materiais (as prateleiras e as estantes), mas também de valores abstratos (os livros), de conceituações estéticas ou artísticas que viciaram a cuca do homem moderno – daí parte para o refrão que é proibido proibir qualquer tentativa de renovação, que é proibido ter limitações morais ou quaisquer outras para que se possa fazer alguma coisa - e não somente em termos de arte – realmente nova (ABREU, 1969, p. 363).

Essas “renovações”, que ousavam romper com os limites morais, são a todo instante mencionadas como convicções, sensibilidades e visões de mundo que emergiam na virada para a década de 70. Ainda na carta para Hilda Hilst¹³:

E de repente você escreve um negócio com-ple-ta-men-te descontraído. Liberto da silva. Sem barreiras morais, políticas, religiosas, sem preocupação de tempo ou espaço. A liberdade total, mas não a liberdade porra-louca que conduz, no máximo, ao vazio, mas a liberdade que diz coisas que podem-ser, podem-não-ser, que dá ao homem a noção do seu estar-solto no mundo. Você incomoda terrivelmente com essas três novelas (ABREU, 1969, p. 366).

¹²Estas experiências, no âmbito literário, apareciam também numa linguagem que transgredia com os padrões e rigor lingüísticos proclamados pelos neoparnasianos e neosimbolistas da “Geração de 45” que eram declaradamente antimodernos.

¹³A escritora Hilda Hilst escreveu “O Osmo, O Lázaro e O Unicórnio”, compondo um tríptico que mais tarde seria transformado num quinteto com outras duas narrativa, “Fluxo” e “Floema”. Apesar do tom passionnal da análise que efetua do texto literário da amiga escritora, aqui pensamos encontrar “documentada” as convicções de Caio Fernando Abreu.

Caio Abreu continua a crítica ao texto ficcional de Hilda Hilst, explicitando que estas mudanças nos padrões de comportamento são concomitantes a uma mudança da linguagem tradicional e dogmática para um outro tipo de afirmação literária que se deflagrava com o tropicalismo. Neste trecho, aborda a questão da recepção da obra de arte como uma tarefa de transformação de si, inclusive física e corporalmente falando:

Você bagunça o coreto total, choca completamente a paródia, empreende **a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários**. Você ignora a torre de cristal, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos...E toda leitura se faz no mesmo sentido com que pintaste-escreveste o quadro-novela - de fora para dentro, atentando sem atentar propriamente para as imperceptíveis mudanças. A chegada até o centro exige do leitor uma mudança de postura inclusive física. Comecei esticado, mas aos poucos fui me eriçando todo, com um pânico que nascia das pontas das unhas até ‘as pontas tripartidas dos cabelos’. Quando terminei, estava tenso e trêmulo, dividido em dois: um não querendo o macabro da situação; outro sabendo que não podia ser de outro jeito, compreende? [...] Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. **Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. Essas três novelas são uma verdadeira reforma de base.** Quem lê tem duas saídas; ou recusa, por covardia e **medo de destruir todo um passado literário**; ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível tenho certeza que ninguém fica. (ABREU, 1969, p. 363-367, grifos nossos).

Fica clara a posição de Caio em relação ao momento histórico em que vivia. A contestação deveria nascer do próprio cerne da sensibilidade e da expressão humanas em contraposição a todo um estado de coisas que aprisionavam homens e mulheres, independente de nacionalidade, partido político, religião. A linguagem literária, enquanto instrumento de mediação, estava portanto em jogo nestas transformações e a renovação dos signos estabelecidos pela narrativa conduzia a transformações e redimensionamentos das possibilidades de “ser no mundo”.

A leitura dos textos literários de Caio Abreu mais contemporâneos (décadas de 80 e 90, recorte do presente estudo) exigem um olhar histórico para a trajetória de um escritor que bebeu da fonte tropicalista e viveu a experiência de um exílio voluntário na Europa. As tendências contemporâneas de suas narrativas mais recentes carregam as marcas do tropicalismo. Já na década de 80, por exemplo, quando revisa um de um de seus primeiros livros “O Ovo Apunhalado” (escrito em 1969, mas publicado em 1975), expõe todo o entorno que configurava o momento histórico-cultural das cidades nas quais costumava escrever seus textos:

São Paulo, Porto Alegre e principalmente, no Rio de Janeiro. Aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna “underground” de Luis Carlos Maciel, Pasquim, do píer de Ipanema, com as dunas da Gal (ou do barato), dos jornais alternativos tipo Flor do mal. Tempo de dançadas federais: tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. Tempos de living Thearer expulso do país, do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos da festa que causou esta rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá. Metido até o pescoço...terminada a revisão, fica uma certeza não sei se boa ou meio suicida de que, apesar de tudo, não arredei um pé das minhas convicções básicas (ABREU, 1984, p. 9-10).

As construções narrativas contemporâneas abordando temáticas referentes à solidão, narcisismo, cultura do consumo, encontro com estranhos, (homo) sexualidade, errância e nomadismo vão refletir as condições atuais do sujeito contemporâneo, porém sublinhando continuidades e descontinuidades com o momento histórico da década de sessenta e setenta do século vinte. Em livros como *Estranhos Estrangeiros* (1996) e *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990) encontramos mais do que simples histórias imaginadas por um escritor brasileiro que viajou pelo terreno estrangeiro a fim de procurar abrigo no frio inverno europeu. É um documento histórico e um artefato cultural de como pensava, sentia, agia e imaginava uma geração que tinha sonhos e ideais de uma sociedade mais justa, mas que, aos poucos, foi forçada a confiná-los ou deslocá-los para formas mais individuais de busca da felicidade.

Desta maneira, encontramos nas narrativas e personagens de Caio Abreu a construção de perspectivas cada vez mais pautadas pela tentativa de sobrevivência emocional e física dentro de grandes metrópoles. Estas se transformavam rapidamente diante da propagação exacerbada da cultura do consumo, das novas tecnologias e dos meios de transporte.

Dentro da composição de uma narrativa da globalização, observamos que a literatura de Caio Abreu participa da construção desse cenário contemporâneo por meio da sua ferramenta simbólica fundamental que é a linguagem. Os aspectos da compressão tempo-espço marcam presença nas suas obras mais atuais, trazendo à tona de forma cada vez mais acentuada o encontro dos personagens com os referenciais da globalização: marcas de países estrangeiros em objetos de consumo, mistura de línguas estrangeiras nos diálogos, imagens metafóricas de um mundo mais compactado, além de narrativas que fazem alusão a diversos países do mundo num mesmo enquadramento espacial.

Encontramos esse tipo de construção bem evidenciada na seguinte passagem do conto “London London” no livro *Estranhos Estrangeiros*¹⁴:

Chamo Mrs. Dixon de Mrs Nixon. É um pouco surda, não entende bem. Preciso gritar bem junto à pérola (jamaicana) de sua orelha direita. Mrs D(N)ixon usa um colete de peles (siberianas) muito elegante sobre uma malha negra, um colar de jade (chinês) no pescoço. Os olhos azuis tão duros e, quando se contraem, fazem oscilar de leve a rede salpicada de vidrilhos (belgas) que lhe prende o cabelo. Concede-me algum interesse enquanto acaricia o gato (persa) [...] (ABREU, 1996a, p. 43).

Neste processo de fomentação cultural, a própria linguagem é transfigurada para expressar um cadinho de referenciais territoriais, étnicos, sexuais, identitários e outros que participam dos modos de subjetivação em tempos globalizados. O efeito é um processo lingüístico ancorado nas complexas interações simbólicas entre indivíduos e grupos de diversos países nas grandes metrópoles. Nos excertos abaixo, este processo vai constituindo uma espécie de “spanglish”, “portunhol” ou ainda um inglês com um sotaque nordestino, espanhol ou japonês como no conto *London London*:

Magrinha, lá na Bahia, localiza minha pequena luz, estende tua mão cheia de anéis por sobre o mar e toca minha testa *caliente* de índio latino-americano e fala assim, com um acento bem horroroso, que Shakespeare se retorça no túmulo, fala assim;
-De beguiner is ólueis dificulti, suiti ronei, letis gou tu trai agueim. Iuvi góti somessingui élsi, donti forguéti iti. (ABREU, 1996a, p.50).
But sometimes, yo hablo también um poquito de español e, if il faut, aussi un peu de français: navego, navego nas *waves* poluídas de Babylon City, depois sento no Hyde Park, W2, e assisto ao encontro Carmenmiranda com uma Rumbeira-from-Kiúba (ABREU, 1996a, p. 44).

Desta forma, Caio Abreu parece explorar estados e situações vividos pelo sujeito contemporâneo num contexto onde objetos e linguagens de várias partes do mundo se misturam e alteram a representação que se faz do globo. Diminuem-se as distâncias, ao mesmo tempo em que se aumentam os movimentos migratórios dos países periféricos para os grandes centros econômicos e de poder.

Explorar o efeito desta representação do mundo como “aldeia global” parece dominar boa parte da literatura de Caio Abreu. Do ponto de vista temático, o escritor aborda com frequência as questões das viagens, dos encontros de culturas (nem sempre harmoniosos), da condição estrangeira, da padronização dos costumes na vida urbana do fim do século XX. A

¹⁴As referências às passagens dos contos feitas neste capítulo terão o intuito exclusivamente ilustrativo, pois a análise dos mesmos será feita num capítulo posterior.

exploração de tais temas é acompanhada de uma pesquisa estilística que busca a forma de expressão literária mais acurada para transmitir as novas sensibilidades geradas na vida urbana globalizada. Poder ver o próprio país de uma outra perspectiva, expandir a visão de mundo, aprender a entrar em contato com os que provocam um certo estranhamento pela condição de estrangeiro: eis as questões exploradas nesta passagem da novela “Pela Noite”, do livro *Estranhos Estrangeiros*:

O rosto do outro muito perto com seus olhos claros que não eram egípcios [...], que um dia iria embora para outra cidade, uma cidade grande, uma cidade imensa, para outras cidades de outros países, e viveria coisas tão inteiramente diferentes de todas aquelas vividas ali que nenhum de todos aqueles seria capaz de compreendê-lo, nunca mais. E que quando rodava assim, tudo se misturando, era como se sentisse naquela tarde o que sentiria no tempo futuro, quando todos os lugares por onde teria andado e todas as coisas que teria vivido se misturassem dentro dele. (ABREU, 1996a, p. 139).

Encontramos também os personagens de Caio Abreu confusos em relação às configurações espacio-temporais contemporâneas. Buscam no espaço urbano sonhos e utopias subtraídos como também fragmentos de uma história individual e social de difícil montagem numa seqüência coerente de fatos a serem narrados. Através de práticas espaciais marcadas pelo nomadismo, almejam uma alternativa face a um mundo que muda constantemente, exigindo dinamismo e adaptação às contínuas inovações tecnológicas, econômicas, políticas e sociais.

Os cenários dos contos geralmente são grandes metrópoles (São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Londres) onde o ritmo de vida é bastante acelerado pelo movimento do tráfego, uso de novas tecnologias, pontualidade dos compromissos e uma grande rede de produtos de consumo que, como imagens sedutoras e efêmeras, povoam a mente de seus personagens. Neste sentido, é comum a existência na narrativa de pensamentos do personagem-narrador que se deslocam com facilidade ao sabor dos sedutores objetos de consumo e das múltiplas possibilidades que a cidade oferece.

O presente é assim acentuado, porém, muitas vezes, com uma conotação saudosista de um passado perdido, representado por lembranças da cidade natal vislumbrada como lugar de um encontro do indivíduo com suas raízes. Nestas cidades, geralmente uma pequena cidade do interior, existiria um ritmo de vida mais lento se comparado às grandes metrópoles globalizadas contemporâneas (de encontros mais genuínos, profundos e afetuosos entre pessoas).

Assim, no segundo momento de sua obra (décadas de 80 e 90 do século XX, recorte efetuado pelo presente estudo), seus textos parecem adquirir traços de uma literatura dita “pós-

moderna”, ressoando outros escritos produzidos à época e, portanto, exibindo peculiaridades de uma literatura contemporânea própria de sociedades periféricas ou “terceiro-mundistas”.

Dentre esses traços do pós-modernismo, poderíamos sublinhar em Caio Abreu: 1) O destaque para uma forma mais sintética na composição da narrativa; na obra de Caio Abreu o conto apresenta-se como formato predominante¹⁵; 2) A exploração da intertextualidade revelada por referências a outras obras, trazendo à narrativa aspectos fragmentários de outros textos para a composição dos contos; 3) Atenção especial às vozes marginais como as dos homossexuais, mendigos, drogados ou desempregados que se encontram muitas vezes em cenários também marginais e preferencialmente noturnos (o cais do porto, os bares, as boates gays, estações desertas); 4) Figuração de práticas espaciais onde o percurso dos personagens é mais importante que o próprio destino, não havendo um mistério central a ser desvendado no enredo, inserindo-se no que Faria (1999) chama de literatura de subtração. Neste tipo de literatura, não se almeja chegar a uma resolução final reveladora ou de uma “verdade” que explique a errância empreendida pelos personagens (tendência maior subjacente aos romances do modernismo), mas, pelo contrário, subtrair as certezas modernas de alguma essência eterna e imutável; 5) Ênfase no acaso tanto nos acontecimentos quanto nas decisões tomadas pelos personagens em suas travessias; 6) Composição de uma identidade fragmentada através do recolhimento de “restos” do que ficou do passado histórico das cidades pós-utópicas¹⁶.

Entendemos, portanto, que os contos, romances e novelas de Caio Fernando Abreu, que trataremos no presente estudo, inserem-se numa época em que uma série de transformações em diversas áreas (políticas, econômicas, científico-tecnológicas) influencia diretamente as percepções que os indivíduos têm de espaço e tempo. O argumento central é de que **há novas formas dos indivíduos perceberem o espaço e o tempo** a partir das experiências que lhe são imputadas no mundo hoje, sendo a literatura de ficção um espaço no qual se produzem e reproduzem imagens como possibilidades de expressão dessas experiências, traduzidas também em termos de **pensamentos, sentimentos e ações** de personagens emblemáticos.

Observamos também, a partir da leitura e seleção de textos ficcionais de Caio Abreu, que a tradução destas experiências realizadas pelo escritor poderá se apresentar: 1) Ora como

¹⁵Segundo Alfredo Bosi (*apud* PROENÇA FILHO, 1988, p. 67-68), “proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados.”

¹⁶Cidades pós-utópicas são aquelas que, segundo Gomes (1994), perderam o sentido de utopia contido na idéia de progresso que proclamava o sonho da “terra prometida” existente na cidade enquanto espaço idealizado.

rompimento aos antigos padrões espacio-temporais do projeto do iluminismo bem como do sistema fordista; 2) Ora como uma superexposição de características marcantes do chamado “sujeito pós-moderno” ligadas às condições espacio-temporais contemporâneas (globalização, cultura do consumo, sistema de acumulação flexível). Isto se dá pela ênfase em temáticas como narcisismo, errância, individualismo e fragmentação da identidade.

Assim podemos também traçar formulações específicas com relação a estas duas formas de tradução da experiência contemporânea que observamos ao selecionar as narrativas de Caio Fernando Abreu:

1) A primeira seria a de que, em algumas narrativas, haveria como situação inicial um aprisionamento dos personagens em relação ao tempo cronológico e ao espaço homogeneizado, fixo e absoluto, retratando e constituindo situações em que pensamentos, sentimentos e ações encontram-se limitados, em sua forma de expressão, por uma estrutura rígida de tempo e de espaço que se configura nos cenários e ambientes das narrativas. Os personagens podem, em determinados momentos, **romper com estas estruturas constituindo uma condição emancipatória** em relação ao contexto em que estavam situados.

2) A segunda seria que as dimensões espacio-temporais aos quais são submetidos os sujeitos contemporâneos estariam representadas e construídas nos textos de Caio, trazendo à tona os modos de subjetivação contemporâneos e as **possíveis “soluções”** encontradas pelos sujeitos para o convívio nos grandes centros urbanos globalizados. Desta forma, em contos, romances e novelas que selecionamos do segundo momento da obra de Caio Fernando, encontraríamos a presença acentuada da mobilidade contemporânea à luz dos processos de globalização e da cultura do consumo que contribuiriam para a percepção de um tempo como mais acelerado e de um espaço como mais compactado. Na esfera dos sentimentos e da sexualidade encontraríamos a presença de laços tênues e descompromissados na trajetória dos personagens.

3) Tanto na primeira quanto na segunda hipótese encontraríamos um sentido de **crítica social** nas obras selecionadas. Este sentido de crítica se dirigiria, em alguns momentos, **às formas padronizadas de tempo e de espaço** que – como mostramos no item 1.1 – se configuraram no Iluminismo, no fordismo ou nas formas de arte do alto modernismo. Em outras circunstâncias, a crítica se revelaria pela **superexposição das conseqüências dos excessos e intensidades** aos quais são submetidos os sujeitos contemporâneos em suas dimensões espacio-temporais. Essas

conseqüências abrangeriam tanto dimensões perceptuais de tempo e de espaço quanto os modos de subjetivação já mencionados anteriormente.

3 TEMPOS DESENCANTADOS NA CIDADE EM TRÂNSITO: A MOBILIDADE ATORMENTADA DE CAIO FERNANDO ABREU

3.1 Entrando no TGV

Trataremos de seis contos, duas novelas e um romance que fazem parte do segundo momento da obra de Caio Abreu, compreendendo as décadas de oitenta e noventa do século vinte. Procuraremos promover um diálogo entre eles na medida em que se interpenetrem e se completem, enfatizando a produção de significados acerca das percepções de espaço e tempo. A escolha destes textos obedeceu a critérios tais como as menções explícitas à “percepção” de tempo e espaço dos personagens bem como aos pensamentos, sentimentos e ações atrelados a estas percepções. Outro critério de escolha se deu com base no registro de características dos personagens (em que se destaca o aspecto do nomadismo) e dos ambientes físicos. Dentre essas características incluem-se o movimento pela cidade que se faz ao acaso, o terror à imobilidade; o percurso como um fim em si mesmo; o aspecto do anonimato como estratégia de libertação sobre qualquer tipo de censura; a noite como turno privilegiado (também aqui como instância que diminui a censura e favorece o comportamento nômade).

Evidenciou-se também aqui como critério a presença de algumas temáticas que compõem os cenários urbanos dos contos, contribuindo para moldar e intensificar a percepção de espaço e de tempo dos sujeitos contemporâneos: sedução pelo signo do consumo, excesso de estímulos, tensão entre o tempo cronológico e o tempo experiencial, encontro entre estranhos, alteridade/espaço/sexualidade, relação dos indivíduos com as novas tecnologias de comunicação, anonimato, solidão e narcisismo.

Na exploração das formas de consciência que emergem a partir de percepções distintas de espaço e tempo, também buscaremos articular os aspectos temáticos com as “formas de narrar” do escritor, por meio das tendências ao uso de citações, colagens, epígrafes. O modo como o autor se utiliza da linguagem é portanto levada em consideração posto que se constitui numa via de acesso aos modos de subjetivação contemporâneos, revelando uma escolha do escritor por recursos expressivos que julga eficazes na figuração do real e com potencial de mobilizar o leitor. Isto inclui também o modo como se dá determinada construção de frases ou

inserção de símbolos lingüísticos que se repetem ao longo dos textos literários, aludindo a uma caracterização peculiar na “escritura” do texto.

Os contos que serão abordados são “O Rapaz mais triste do mundo” (*Os Dragões não conhecem o Paraíso*), “Ao Simulacro da Imagerie” (*Estranhos Estrangeiros*), “London, London ou Ajax, Brush and Rubish” (*Estranhos Estrangeiros*), Joãozinho e Mariazinha (*Pedras de Caucutá*), Pêra, Uva ou Maçã (*Morangos Mofados*), Sem Ana, Blues (*Os Dragões não Conhecem o Paraíso*). As novelas escolhidas foram “Pela Noite” (presente tanto no livro *Triângulo das Águas* como em *Estranhos Estrangeiros*) e “Bem Longe de Marienbad” (do livro *Estranhos Estrangeiros*). O romance intitulado *Onde Andará Dulce Veiga?* também fará parte desta análise.

Faria (1999) nos diz que em “Bem Longe de Marienbad” encontramos as marcas e modismos dos anos noventa como o nomadismo reinante numa forma de negação completa da cidade natal e das próprias raízes. Há também, segundo o autor, uma recusa da imobilidade e a tensa relação do homem com a cidade é estabilizada através do nomadismo. O autor encontra semelhanças entre as cidades da novela e as cidades invisíveis de Ítalo Calvino: as cidades apresentam-se como se não tivessem fronteiras entre uma e outra, parecendo ser contínuas. Estabelece um paralelo entre o romance “Onde Andará Dulce Veiga” e a novela “Bem Longe de Marienbad”, pois nos dois há nos personagens a busca de algo ausente que os atormenta. Finalmente, o autor infere que o personagem K da novela é um escritor e que, na travessia, o personagem recolhe fragmentos dos escritos daquele e vai compondo sua própria escrita.

Pretendemos, pois, nos inserir neste cenário de discussão iniciado por Faria (1999) a fim de ampliá-lo e ressaltar seu campo de ressonância para a psicologia social, particularmente para os estudos acerca dos modos de subjetivação contemporâneos. Faremos isto acompanhando a trajetória do personagem da novela “Bem Longe de Marienbad” pelos vários cenários que compõem a sua caminhada, pois este texto literário de Caio Abreu é o mais emblemático da temática que estamos abordando. “Bem Longe de Marienbad” será a espinha dorsal de nossa análise de tal forma que os outros contos (e o romance) se articularão com ele e também entre si, na medida em que permitirem o estabelecimento de pontos de convergência entre temáticas e recursos expressivos presentes nos textos. O percurso todo vai ocorrer numa cidade do Norte da França (Saint-Nazaire) onde o personagem vai se deparar com várias situações que farão ressonância em seu mundo simbólico.

3.2 8h07 – Hora de sair do TGV

O primeiro cenário em que ele começa sua peregrinação é uma estação de trem do tipo TGV¹⁷ que está completamente vazia. Com “um passo meio desconfiado dos recém-chegados a algum lugar onde nunca estiveram antes” (p. 17), um súbito desejo de diferenciação lhe faz imaginar a situação de um dia poder “desembarcar numa estação deserta e desconhecida para encontrar alguém igualmente desconhecido segurando seu nome num cartaz erguido bem alto” (p. 18). Ele se sente tentado a pegar outro trem e não ficar naquela cidade. De repente Amsterdã, Katmandu ou Santiago de Compostela. Mas a busca pelo Sr. K lhe é fundamental neste momento. Aliás, a busca parece que é mais importante que o próprio encontro.

O segundo cenário é um restaurante de um hotel em Saint-Nazaire. Na mesa ao lado, estão três escandinavos falando “numa língua cheia de consoantes”. Ele sente que não deve olhar muito para eles, pois desconhece os “limites de tolerância e etc” de uma terra alheia. Posiciona-se numa mesa em frente a um aquário onde duas enguias convivem com alguns peixes, porém sem devorá-los. Revela grande desconforto com o fato de as enguias estarem encerradas entre quatro paredes de vidro, temendo que a imobilidade das enguias fosse transferida para ele.

A imagem de um aquário¹⁸, trazida pelo escritor como metáfora, parece simbolizar as múltiplas formas de confronto entre seres humanos diferentes que se encontram (ou se esbarram) no meio urbano. A busca de espaço por indivíduos marginalizados da sociedade ocasiona frequentemente uma tensão centro-margem, redundando na conseqüente formação de “guetos urbanos” os quais se impõem pela seletividade dos seus membros e o controle da entrada daqueles considerados “estranhos”, inadequados ou desajustados.

Em *Onde andaré Dulce Veiga*, por exemplo, enquanto vagueia pela cidade atrás de uma misteriosa cantora, o personagem se defronta com os mais diversos tipos de desajustados, diferentes e estranhos transeuntes que sublinham também o caráter excludente e opressor de uma grande cidade como São Paulo:

¹⁷“O TGV (francês: train à grande vitesse) é o trem a grande velocidade francês. Ele é um símbolo nacional na França e, até o momento, o trem a grande velocidade de maior sucesso na Europa” (TGV, 2006, p. 1).

¹⁸Vale frizar a recorrência da palavra aquário nos textos literários de Caio Abreu. No conto “O rapaz mais triste do mundo”, a história se inicia da seguinte forma: “UM AQUÁRIO de águas sujas, a noite e a névoa da noite onde eles navegam sem me ver [...]” (ABREU, 1988, p. 57, grifo do autor). Já em “Sem Ana, Blues”, a imagem do aquário aparece no desfecho do conto: “E, para sempre então, agora, me sinto um bolha opaca de sabão...essa bolha estúpida para que de repente estoure nesse ar azulado que mais parece o interior de um aquário [...]” (ABREU, 1988, p. 47).

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 mongolóides, 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, 1990, p. 21).

Mas continuemos seguindo o nosso “estranho estrangeiro”. Após um período de hesitação entre ficar ou não no hotel, acaba decidindo ir embora, mas antes diz “à loura cinquentona da portaria [...] não pelo quarto, madame, pela comida ou qualquer outro desses detalhes dos hotéis [...] mas pelo horror **imóvel** das enguias em sua **jaula** de vidro [...]” (ABREU, 1996a, p. 23-24, grifos nossos).

Desfrutar das possibilidades da globalização não é uma experiência para todos e muitos que se aventuram através de migração transitam numa condição particular de exilado, estranho, excluído e estrangeiro, devendo se sujeitar a trabalhos e serviços que revelam o lado árido desta experiência. Assim podemos perceber em uma passagem de *Onde Andará Dulce Veiga?* na qual o personagem tenta lembrar a época em que poderia estar ao se defrontar com as notícias de um jornal do tempo da ditadura militar: “Olhei a data, forcei a mente tentando lembrar onde andaria eu mesmo naquela época. Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo *cleaning up* em Londres, servindo drinks em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Picchu [...]” (ABREU, 1990, p. 56).

Esta experiência parece estar associada a um sentimento de não-pertencimento, inapropriação e exclusão das várias cidades ou lugares do mundo pelos quais se aventuram, voluntária ou involuntariamente, alguns cidadãos do terceiro-mundo, latino-americanos, como nos alerta o personagem de *Onde andará Dulce Veiga?*: “Eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos –, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traçado definido não haveria lugar para mim.” (ABREU, 1990, p. 56).

Para além da estrita experiência do exílio político, parece revelar-se no texto a sensibilidade “líquida” que se tornou cada vez mais dominante no último quartel do século vinte. No que tange a experiência brasileira de opressão política, este e outros escritos de Caio Abreu tematizam os sentimentos do exilado, do indivíduo que levou na bagagem toda carga de rejeição do país de origem que o expulsou e que, noutro momento, retorna melancólico para a pátria, agora sem sonhos e utopias.

Em “Ao Simulacro da Imagerie” nos é fornecida uma imagem do que poderia ser esta experiência e da afetividade incorporada nesta “trajetória de exclusão”. Em certo momento da narrativa surge um personagem que era

[...] apenas um quase jovem recém chegado de anos de exílio político no Chile, Argélia, depois a pós-graduação em Paris [...] e passou a admirá-lo, assim jovem, assim estrangeiro no próprio país, assim aterrorizado com qualquer possibilidade do toque de outro humano em sua **branca pele triste sem amor vinda do exílio**. (ABREU, 1996a, p. 13, grifo nosso).

Em “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish” um personagem brasileiro que trabalha num hotel em Londres, experiencia na pele um sentimento de ser estrangeiro após o exílio e estar servindo aos exigentes hóspedes europeus. O conto inicia já com o sentimento de inadequação que se projeta na necessidade de entender a nova espacialidade, buscando algum referencial fixo a fim de se adaptar às circunstâncias adversas: “Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de babylon city entre as mãos.” (ABREU, 1996a, p. 43). A narrativa nos traz um diálogo que incorpora irônica e sutilmente o olhar de um brasileiro tendo que se submeter ao fato de ser um estranho, um outro ali perdido mas “navegando nas waves de seu próprio assobio”, experienciando linguagens estrangeiras e se submetendo ao olhar discriminatório dos que habitam originalmente o “primeiro-mundo”:

Where are you from? – I’m brazilian, Mrs. Nixon – ooooooooouuuuuu Persian? Like my pussy-cat! It’s a lovely country! Do you like carpets?-of course, Mrs. Nixon. I love carpets!. Para auxiliar na ênfase, acendo imediatamente um cigarro. Mas Mrs. Nixon se eriça toda, junto com o gato: Take care stupid! Take care of my carpets! They are very-very expensive! [...] think all latin-american writers should write in English. Spanish is very difficult. But don’t worry, dear: Joseph Conrad learned to write only at nineteen... [...] – Eu não quero dizer nada, em língua nenhuma, eu não quero dizer absolutamente nada. (ABREU, 1996a, p. 45-46).

Como nos diz Leal (2002), em “London London” ocorre uma clara alusão à letra de Caetano Veloso, mostrando no entanto uma outra faceta do sentimento de exílio que seria a de experienciar o sentido de brasilidade através de estereótipos culturais forjados a partir da internacionalização da cultura brasileira pela indústria cultural que se estabeleceu na época da ditadura militar. Assim, um encontro de Carmen Miranda com uma rumbeira-from-kiuba remete aos atributos de um Brasil visto por um olhar europeu que resalta atributos como o samba, o carnaval, o futebol e a mulata de uma forma alegórica e estilizada, de forma tal que os brasileiros no estrangeiro também sofrem as marcas desses estereótipos. No contato com o outro europeu,

carrega as cicatrizes de um imaginário colonizado que sonha com as montanhas e castelos das cidades européias. No entanto, defronta-se com uma espécie de “degelo interno” como reflexo de relações menos calorosas que se estabelecem no frio inverno Europeu. Ainda em London-London:

Nenhuma deixará transparecer qualquer emoção por detrás do make-up. It's so dangerous, money, e, de mais a mais, na Europa é assim, meu filho, trata de ir te costumando. Pero siempre puede ser que sus ojos digan todo [...]. Mas onde os castelos, os príncipes, as suaves vegetações, os grandes encontros – onde as montanhas cobertas de neve, os teatros, balés, cultura, história – onde? Dura paisagem, hard landscape (ABREU, 1996a, p.45).

Enquanto vagueia pelas ruas da cidade, nosso terceiro cenário, o narrador-personagem refere-se às semelhanças e interconexões entre os vários lugares do mundo: “tudo e cada coisa em qualquer lugar lembrará sempre e de alguma maneira outra num lugar diverso, portanto é inútil me deter e sigo em frente” (ABREU, 1996a, p. 25) ou, na seguinte passagem: “as vitrines exibem sapatos, toca-fitas, vestidos e cristais como todas as vitrines do mundo” (ABREU, 1996a, p. 24). Uma proximidade de espaço que parece também redefinir as condições temporais daqueles que experienciam o mundo como “aldeia global”, numa referência clara à sociedade de consumo globalizada que padroniza o cotidiano, via consumo de certos bens materiais e simbólicos.

Desta forma, desde a sua chegada à estação deserta, o personagem de mochila nas costas e “walkman” – “esta bagagem típica e mínima de quem não se importa de andar de lá para cá sem paradeiro” – sente grande dificuldade em definir com precisão o tempo cronológico: só sabe que o TGV chega pontualmente às 8:07, portanto deve ser um pouco mais de oito horas da noite.

Esta dificuldade com relação à exatidão do tempo cronológico vai se repetindo ao longo da novela: “Não deve passar de oito horas e quinze minutos”; “São um pouco mais de oito horas da noite” (ABREU, 1996a, p. 18-19). Até que o personagem-narrador traz uma imagem que envolve não só a dificuldade em relação ao tempo cronológico como também sua articulação com a representação do espaço globalizado: “São muito mais de oito horas da noite, talvez nove, **meu relógio foi roubado** numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul” (ABREU, 1996a, p. 20, grifo nosso).

O relógio cronológico aqui sinaliza o confronto entre a experiência de tempo do sujeito e um tempo que lhe é externo, excessivamente exato como a pontualidade do TGV. Num mundo que está cada vez mais veloz pelas novas tecnologias e meios de transporte – acelerando o deslocamento pelo espaço mais compactado do globo (a compressão do tempo-espaço, já referida no primeiro capítulo) –, tal experiência de tempo e espaço produz também um aturdimento psíquico que, somado à exigência de pontualidade dos grandes centros urbanos, sinaliza um sentimento de inadequação em relação a este tempo exato que aqui é hiperenfatizado pelo horário cronometrado do TGV.

No quarto cenário, o cais do porto, acompanhamos as expectativas do tão almejado encontro com o Sr. K e as fantasias do personagem sempre se referindo a este “imaginário da globalização”: “K pode estar sentado, escrevendo ao lado de um cálice de calvados ou remy-martin, assistindo a qualquer programa exótico na televisão sobre as serpentes domésticas do Daomé ou as rumbas catalãs [...]” (ABREU, 1996a, p. 26). Vale destacar esse aspecto da televisão como veículo e símbolo da globalização na medida em que transmite, ao mesmo tempo, programas informações e imagens de lugares distintos (fenômeno da simultaneidade).

3.3 Todo o mundo espera alguma coisa de um sábado...

A novela *Pela Noite* se passa num sábado à noite onde dois amigos estão, apesar de suas angústias, decepções amorosas, perdas, buscando “curtir” a noite na sua condição de gays em tensão com a cidade que repele os desajustados. Os dois, no entanto, reinventam-se na cidade por meio de apelidos que se dão um ao outro, enquanto vagueiam pelas ruas e se deparam com um excesso de luzes, imagens, sons, “cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, minister, melita, coca-cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios como as da boate, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios [...]” (ABREU, 1996a, p. 69).

O excesso de luminosidade deste trecho nos remete à atitude blasé¹⁹ das metrópoles referida por Simmel (1987) já no início do século vinte. Tal atitude permeia as relações entre os

¹⁹A atitude blasé seria, segundo Simmel (1987), a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada e um embotamento do poder de discriminação das coisas objetivas que são percebidas sem substância. Isto ocorre devido a uma sobrecarga sensorial de estímulos nervosos que, em rápida mudança, são impostos aos nervos, obliterando a capacidade de discriminação entre um estímulo e outro, de tal forma que os objetos são

indivíduos que se protegem de um contato mais próximo, emocional e genuíno com o outro. O sujeito não suportaria psiquicamente a sobrecarga de estímulos caso tivesse que reagir a todo e qualquer encontro com outras pessoas, situações e estímulos de uma grande metrópole. Mecanismos de defesa, como a intelectualização e impessoalidade, são utilizados nas relações interpessoais cotidianas aproximando o indivíduo cada vez mais do ideal de uma máquina, perfeita em sua frieza e calculabilidade, inserida em uma lógica cultural capitalista onde todos os relacionamento e afazeres humanos são reduzidos à perspectiva do “quanto”.

O clima de *Pela Noite* é de erotismo intenso, urbano, de uma cidade com uma pluralidade de opções transitórias onde os indivíduos (se) consomem e se auto-fabricam através da mescla de vários objetos de consumo que lhe são agregados ao corpo e onde a lógica das relações interpessoais é permeada pela lógica das mercadorias:

Já não te disse que vamos virar a noite? Não me ouviu descartar agora há pouco mais uma suculenta FF* (Foda Fixa)? [...] Olha, vou tomar uma boa chuveirada, fazer uma bela barba. Aí te mostro a minha outra face, que você ainda não viu. Uma face limpa, barbeada, saudável, equilibrada, gentil, simpática, madura e razoável. Cheirando a sabonete phebo, creme de barbear Bozzano, pinhos silvestres e carradas de santas intenções. (ABREU, 1996a, p. 72).

A imagem-simulacro estabelecida pela incorporação de objetos de consumo traduz o “simulacro” do próprio sujeito se inserindo enquanto objeto a ser consumido pela via da sedução. Sujeito-objeto aqui perde as fronteiras posto que a lógica subjacente aos enlances amorosos e afetivos ganha contorno no próprio seio dos signos da cultura do consumo.

Encontramos nesta novela também a temática do tempo cronológico atrelada à questão da afetividade: “Viu o relógio da Faria Lima marcando, a intervalos, zero hora, trinta minutos, doze graus, depois zero hora, trinta e um minutos, doze graus. **Você sente falta, não é? Você sente muita falta dele?** Zero hora, trinta e dois minutos, doze graus, zero hora, trinta e três minutos, doze graus, zero hora **trinta e.**” (ABREU, 1996a, p. 118, grifos nossos).

É relevante assinalar que a afetividade expressa na pergunta entrecortada por duas alusões ao tempo cronológico, nos remetendo à contraposição entre o tempo cronológico e o tempo que é experienciado, movido por cargas afetivas. A interrupção de frases como o “trinta e.” é uma marca da forma de escrever de Caio Abreu, sinalizando interrupções, “congelamento”

nivelados a um mesmo plano de percepção. A cultura da economia monetária do dinheiro seria um outro fator deste nivelamento que reduz todos os valores e interpretações humanas a categoria do “quanto”, agregando sua ausência de cor e indiferença ao integrar à vida subjetiva dos indivíduos metropolitanos seu ideal de frieza e calculabilidade.

de sentimentos. Retrata na própria forma de sua “escritura” um tempo que paralisa o sujeito, que interrompe seu fluxo interior, revelando sua incompletude, sua solidão, enfim um espectro de possibilidades interpretativas inseridas dentro da relação tensa sujeito-cidade (homens e mulheres premidos pela pontualidade dos compromissos tipicamente urbanos, exacerbado aqui pelo grande relógio da Avenida Faria Lima em São Paulo).

A este tempo encontramos um outro que é o “tempo do amor” que suspende o sujeito, na medida em que o incita a deixar a superfície e a responder prontamente aos apelos externos, voltando-se para o outro em sua diferença (exatamente o oposto da relação narcísica). O amor mobiliza em nós um tempo mais profundo que lembra a nossa condição humana finita; um tempo existencial vivido interiormente e que tem sido abafado, no entanto, pelas novas formas de sociabilidade contemporâneas. Estas destroem o tempo contemplativo, lento, de auto-exame, que resiste à lógica de subjetivação contemporânea, calcada na substituição rápida e incessante dos objetos de desejo. O tempo da contemporaneidade é de caráter vertiginoso, parecendo “engolir” a todos, sempre faltoso e insuficiente para os inúmeros e variados compromissos externos, dominados pelo relógio.

3.4 OPA! Um caixão de defunto... e um quilo de ameixas

Em outros contos de Caio Abreu também percebemos questionamentos em relação ao tempo padronizado, porém em diferentes contextos. Por exemplo, em “Pêra, Uva ou Maçã” (*Morangos Mofados*) encontramos um terapeuta e uma paciente interagindo num “*setting* terapêutico”. O terapeuta é guiado a todo instante pelo tempo cronológico através de constantes averiguações das horas em seu relógio suíço. Suas ações parecem se enquadrar dentro de um padrão mecanizado com que percebe sua paciente e a si mesmo:

Como sempre, penso, ao deixá-la passar, cabeça baixa, para sentar-se no mesmo lugar, segundas e quintas, dezessete horas: como sempre [...] Geralmente um cigarro dura entre cinco e dez minutos. Como eu, para tranquilizá-la, tento gastar o máximo de tempo possível fazendo coisas como fechar a porta, puxar as calças, pensar em isqueiros e ecologias, quase sempre ela fala somente quando termino o primeiro cigarro. Quase sempre depois que pergunto com extremo cuidado, no que está pensando. Só então ela suspira ergue, os olhos, me olha de frente (ABREU, 1984, p.102-103).

No entanto, a paciente durante esta sessão em particular parece não se enquadrar dentro dos rígidos padrões de tempo que vigoram na sua interação com o terapeuta. Sua fala vai

aos poucos “quebrando” esses padrões até chegar a um ápice no qual ela passa a se apropriar do seu próprio tempo. O pensamento da personagem parece ser mais veloz do que a seqüência cronológica das ações que realizou antes de ir para aquela sessão, de forma que as ações **narradas** não obedecem a uma seqüência linear de “fatos” (o que faz com que ela constantemente se autocorrija):

Quando dobrei a rua, daquele sobrado amarelo da esquina ia saindo um enterro – tira outro cigarro da bolsa – não, não foi assim. Antes, eu tinha comprado um quilo de ameixas. – Por um momento fica com dois cigarros nas mãos, um aceso, outro apagado. Depois acende um no outro. Antes, ontem, eu dormi até quase às três horas da tarde de hoje. Então minha mãe me chamou para vir aqui (ABREU, 1984, p.105).

Parece aqui que tudo acontece de forma simultânea para a cliente: tira dois cigarros da bolsa, o ontem se confunde com o hoje, o tempo da ação passada é esquecido em função da ação de agora.

Ao deparar-se com um quilo de ameixas vermelhas durante sua caminhada até o consultório do terapeuta, a personagem resolve comprá-las e depois acaba tropeçando num caixão de defunto. Aqui, paradoxalmente, o contato com um símbolo de “morte” (um caixão de defunto) traz à tona todo um contexto particular de “vida”. Isso vai ter amplas repercussões em seu mundo psíquico, fazendo-a descobrir que ela há muito tempo não vivia a sua alegria, sua sexualidade e juventude, que pareciam estar reprimidas.

O contato com este tempo vivido interiormente, quer seja pelo amor, a dor ou a morte, põe em suspensão o sujeito, como argumentamos anteriormente, mergulhando-o em sua condição finita, existencial, e deflagrando o tempo mais fluido e substancial que reitera a inteireza do Ser, diferentemente do tempo da contemporaneidade que corrói a fruição do tempo em seu valor contemplativo e em seu poder emancipatório. É justamente através de um rompimento com o clima rígido da terapia e da interação com o terapeuta que se dá a condição emancipatória da personagem:

E quando a gente precisa não importa que seja proibido. Querer? – interrompe-me como se eu estivesse feito uma pergunta. Mas eu não disse nada. – Querer a gente inventa. Eu apago o cigarro. E bocejo sem querer. – Ou não – ela diz levantando-se. Ela nunca levantou sem que eu dissesse bem-por-hoje-é-só, antes. (ABREU, 1984, p. 108).

No conto “Sem Ana, Blues” (*Os dragões não conhecem o paraíso*), o narrador também nos traz imagens acerca deste tempo experienciado e sobre possíveis formas de perceber

o espaço dentro da circunstância específica de perda amorosa. O personagem-narrador, após uma grande “desilusão”, perde-se em uma completa imobilidade e espaços relativamente pequenos de circulação (como o corredor do apartamento) passam a significar grandes espaços a serem atravessados pelo personagem: “Porque no meio daquele momento entre a vodka e a lágrima, em que me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade.” (ABREU, 1988, p. 43).

Numa tentativa de buscar se livrar da dor que o atormentava, o personagem de “Sem Ana, Blues” começa a entrar em contato com uma multiplicidade de opções que as grandes metrópoles oferecem como formas de anestesiarem a dor do sujeito. Consumindo, renova seus móveis, copos de cristais, forno microondas, paga mulheres de programa para passar momentos de prazer. Começa a buscar dentro de um processo de “sobrevivência de um mínimo eu” (LASCH, 1987)²⁰ uma infinidade de terapias, ioga, musculação, natação, alongamento, roupas de marca mais jovem (Zoomp, Mr Wonderful) sentindo-se depois de algum tempo “bonito, renovado, superado e liberado” (ABREU, 1988, p. 46) de modo que “o mundo foi-se tornando aos poucos um enorme leque de mil possibilidades além de Ana” (ABREU, 1988, p. 46). E com um ar sedutor de um “homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido, embora tenha a delicadeza de jamais tocar no assunto [...]” (ABREU, 1988, p. 46).

Em certos momentos, quando chega do trabalho, por exemplo, e vê os inúmeros convites e possibilidades que lhe chegam através da secretária eletrônica, tem a sensação de que o momento da perda ainda continua ali como um “relógio enguiçado preso no mesmo momento – aquele” (ABREU, 1988, p. 46). Como se, no íntimo, ele tivesse ficado parado ali naquela sala segurando o bilhete de Ana, apesar de tanto buscar as alternativas que a cidade oferece, mas com um desejo enorme de sair daquela sensação de imobilidade causada pela perda de um grande amor.

A última imagem que o personagem-narrador nos oferece é, pois, de um retrato congelado no tempo (ele segurando o bilhete de Ana nas mãos no centro da sala) que lhe faz emergir um sentimento metafóricamente expressado como “[...] uma bolha opaca de sabão,

²⁰Este conceito desenvolvido por Lash (1987) em seu livro “A Cultura do Narcisismo” enfoca o estado atual do sujeito contemporâneo que, através de um retorno da libido narcísica ao próprio eu, busca sobreviver diante do cenário pós-moderno de incertezas, do fim das utopias e dos ideais coletivos. O sentimento de vazio e falta de sentido faz com que o indivíduo narcisista busque se preservar diante deste cenário através de práticas culturais variadas que enaltecem o “eu”, tentando se livrar da incompletude e das dores existenciais eminentemente humanas pelo consumo idealizado, programas de crescimento pessoal, expansão da consciência ou pela exacerbação da vivência do aqui-agora.

suspensa ali no centro da sala do apartamento [...]” (ABREU, 1988, p. 47). Tudo isso num meio urbano sedutor, marcado pelo signo do consumo e, ao mesmo tempo, produtor de uma imensa solidão, que apenas agrega as pessoas para o ato de compra, não produzindo encontros duradouros e significativos (BAUMAN, 2001). Diferentemente da personagem de Pêra, Uva ou Maçã que se emancipou quando se contrapôs ao tempo contemporâneo, o destino do personagem de “Sem, Ana Blues” é o de congelamento do tempo, pela não-vivência da dor em sua amplitude existencial, mas sim pela incursão sem medidas aos apelos externos do consumo tomado como um “mercado de anestesia” das dores existenciais.

3.5 Lições urbanas de estratégia telefônica...

É interessante notar como instrumentos eletrônicos de comunicação, no caso deste conto “Sem Ana, Blues”, a secretária eletrônica, passam a ser alvos de intensa carga afetiva na medida em que servem de mediadores entre o personagem e todos os seus contatos com as diversas pessoas que conhece na cidade, inclusive da pessoa amada que acabou de perder. Mas, além desse atributo de mediador, estes instrumentos eletrônicos acabam fazendo parte de “jogadas amorosas” ou “estratégias noturnas” com as quais se utilizam os habitantes citadinos para fins de autovalorização e de escape das relações amorosas duradouras.

Na novela “Pela Noite” encontramos algumas dessas possibilidades no diálogo entre os dois personagens:

Lições urbanas de estratégia telefônica, principalmente à noite e durante os fins de semana. Claro que tudo isso se você não tiver uma secretária eletrônica. Capítulo um: nunca atenda antes de deixar tocar pelo menos três vezes, para não demonstrar ansiedade. Que ninguém possa supor jamais que você vive plantado ao lado de um maldito telefone [...] as pessoas não têm QI nem complexo de rejeição nem componentes paranóides suficientes para desconfiarem que quando você diz me liga daqui a dez minutos quase sempre significa não liga mais, não quero falar com você [...] Esta é a primeira vez que você vem aqui, preciso passar uma **imagem** ultradinâmica, hiper-jovem & supermovimentada. (ABREU, 1996a, p. 87-88, grifo nosso).

Apreende-se daqui que é necessário se “autobarganhar” através de uma imagem de si que demonstre para o outro algo de inacessível. A valorização é obtida através de uma lógica semelhante à da lei mercantil da oferta e da procura: quanto mais difícil for adquirir um produto, mais valorizado ele será. Sem contar com o fato mais profundo de que as relações são ancoradas

na imagem, no virtual, num “estilo” que pode fascinar, seduzir, mas não condiz certamente com a imagem aparente de si hiperenfatizada.

Quando os enlaces amorosos são vividos cotidianamente, frustrações e decepções com os atributos de incompletude (imaneente a qualquer ser humano) do outro são inevitáveis. O sujeito que investiu no outro de forma “idealizada” fatalmente sucumbirá diante da frustração de ter que lidar com um “outro” imperfeito e talvez continue a investir incessante e narcísicamente em seguidos objetos de desejo que não passam da projeção de si próprio no outro; até saber que a incompletude dele mesmo e do outro são inevitáveis, isto é, se quiser estabelecer uma relação ancorada na alteridade e querer lidar com facetas reais da pessoa amada que certamente incomodarão. Parece que, em torno disso, é necessário conhecer o outro, além da imagem aparente, a fim de que o sujeito saiba (ou pelo menos intua) quais dessas facetas vai conseguir “gerir”, “digerir” ou até mesmo “suportar” (termos que nos afastam de uma visão romântica do amor).

Numa carta, escrita em 29 de outubro de 1984, Caio Abreu expõe sua crítica exatamente a este amor “idealizado” que sempre gera frustrações. A crítica se deu após assistir a uma peça teatral chamada *De Braços Abertos*, de Maria Adelaide, para a qual ele dirige suas indagações sobre o amor:

Fiquei com perguntas assim; será que isso que a gente chama de *amor* se passa sempre fatalmente em dois níveis? O da fantasia, da emoção real, poética – e o da realidade que descamba para a agressividade, para a dureza? Por que, na segunda-feira, eles (nós) não revelam a carência do fim de semana e se dizem coisas duras? Realmente, por que, afinal? Se não seria mais fácil se a verdade pudesse fluir? Um pouco mais além: mas será que a verdade poderia mesmo fluir? Será que *verdade e fluência* não se opõem, contrapõem? E coisas como: amor existe mesmo? Ou só existe o permanecer de braços abertos, como no sonho de Luísa (esse sonho podia perfeitamente ser meu), pronto(a) a receber alguém que nem sequer chega a tomar forma? E quando alguém, no plano real, toma forma, a gente imediatamente projeta toda aquela emoção presa na garganta do sonho. E fatalmente se fode, porque está tentando adequar/ajustar um arquétipo, uma imagem de toda a nossa infinita carência, nossa assustadora sede, a uma realidadezinha infinitamente inferior. (ABREU, 1984, p. 100, grifos do autor).

No conto “Ao Simulacro da *Imagerie*” (*Estranhos Estrangeiros*) também encontramos imagens instigantes a respeito desse processo de inserção da lógica da mercadoria no espaço das relações humanas. No cenário de um supermercado lotado, em uma manhã de sábado, uma personagem, após ter vivido uma relação amorosa frustrada de três anos reencontra o seu ex-companheiro, muito tempo depois, numa fila de caixa ao lado do dela (sem que ele a

veja): “ele era um homem que conhecera havia muito tempo, quando ainda não era esse urbanóide naquele supermercado mas apenas um quase jovem recém-chegado de anos de exílio político no Chile, Argélia [...]” (ABREU, 1996a, p. 13).

Ele estava em outra fila carregando, no seu carrinho, compras que contrastavam substancialmente com as que ela estava carregando. Ela levava água com gás, arroz integral e, “num surto de extravagância”, um pote de geléia de pêssegos argentinos. E ele, como representando o excesso característico da sociedade contemporânea, levava no carrinho

[...] vodca, uísque, campári, pilhas de salgadinhos plásticos, maionese, margarina, pacotes de jornal com cruas lingüiças sangrentas, outro carrinho cheio até as bordas de latas de cerveja, queijo, patê – seria uma festa? –, mais latas, muitas latas...as sacolas furavam, latas despencavam pelo chão [...] (ABREU, 1996a, p. 13).

Esse contraste entre os carrinhos ressalta simbolicamente a representação dos valores, ideologias e significados de experiências que cada um “carregava” dentro de si. Ele não foi capaz de amá-la, mas tinha interesse em conhecer amigos dela como jornalistas, políticos, cineastas a fim de realizar a “ádua tarefa de subir na vida”. Mostrava-se para eles atrativo e sedutor como um simulacro:

Vamos jantar uma hora dessas, insinuava ambíguo para todo mundo, durante três anos, nunca lhe dera um orgasmo. No máximo sussurrava doçuras tipo: fica agora assim por favor parada contra essa janela de vidro que a luz do entardecer está batendo nos seus cabelos e eu quero guardar para sempre na memória essa **imagem** de você assim tão linda. (ABREU, 1996a, p. 14, grifo nosso).

Fica patente também neste conto o caráter frio e mercadológico da relação fracassada que agrega em sua lógica o caráter utilitário que aquele relacionamento significou para o personagem, numa espécie de vale tudo para a busca de sucesso individual e profissional. Para tanto, vale até mesmo hiperenfatizar um traço aparente de si mesmo a fim de seduzir o outro para seus fins.

A ênfase na imagem reflete, portanto, mais que a venda dos objetos simulacros daquele supermercado lotado de uma manhã de sábado: ultrapassa a instância de objeto e passa a aderir-se à instância do sujeito, refletindo a venda da “imagem íntima” de si para o outro. Uma venda da própria intimidade para obtenção de lucro que, num nível bem mais acentuado, observamos atualmente nos “reality shows” exibidos em programas de televisão e que promovem um verdadeiro espetáculo da privacidade como um produto a ser vendido para os telespectadores.

3.6 Um “eleva-a-dor revela-a-dor”

Essas novas práticas envolvem, portanto, um redimensionamento afetivo a partir de encontros cada vez mais efêmeros e descolados de qualquer laço mais duradouro. Tais afetos ocorrem no ambiente urbano onde a noite e o anonimato contribuem significativamente para a diminuição da censura. No conto “Joãozinho e Mariazinha” (*Pedras de Calcutá*), o escritor nos apresenta uma intrigante trama ocorrida entre um estranho transeunte que não “sentia nada especial, nem mesmo uma vaga vontade de aventura” quando resolve, ao passar ao lado de um edifício, apertar no porteiro eletrônico num andar escolhido aleatoriamente e perguntar se a “Maria” estava lá. No entanto, ele “não conhecia nenhuma Maria naquele prédio nem ninguém que morasse ali.” (ABREU, 1996B, p. 18).

O mais inesperado, porém, acontece: uma mulher que morava em um apartamento diz que se chama “Maria” e que ele pode subir. A afetividade do personagem parece direcionada para um sentir-errante que o impele a seguir com a aventura: “Mas soube disso muito tarde pois seus dedos [...] já haviam apertado o botão” [...] poderia não ter entrado, não ter aberto a porta do elevador, não ter apertado o botão. Mas novamente era muito tarde.” (ABREU, 1996b, p.18).

A errância do personagem parece alimentada pelo anonimato nas grandes cidades, anonimato este que parece permitir aos indivíduos tomarem atitudes de outro modo improváveis na frente de desconhecidos. A noite também completa este clima de conspiração a favor de ações mais livres de censura, pois propicia um momento no qual as repressões diurnas são parcialmente suprimidas, liberando tensões e inibições.

O que fica patente neste conto é o laço afetivo bastante tênue que se desenvolve entre os dois personagens neste insólito encontro. Uma sucessão de mentiras recíprocas chega a um ponto de tensão no qual o “João” se sente ameaçado e resolve ir embora: “Foi então que ele começou a sentir como um perigo rondando. Ela avançara o busto em direção a ele. De repente teve certeza: ela também estava mentindo” (ABREU, 1996b, p. 22-23). Já no elevador, porém, decidem ser verdadeiros um com o outro apenas no momento em que o encontro já não é mais possível: “– Não conheço nenhum Paulo – Eu também não [...]. – Eu não me chamo João – Eu também não me chamo Maria [...] – Você não tem um rádio despertador? – Claro que sim na

minha cabeceira. E tenho também uma garrafa de vinho. Mas agora é muito tarde” (ABREU, 1996b, p. 23)²¹.

3.7 Presente, passado e futuro: tempo infinito num só?

No conto “O Rapaz mais Triste do mundo”, de *Os Dragões não conhecem o Paraíso*, a questão do “encontro entre estranhos” é também abordada, porém enfatizando o (des)encontro entre gerações, revelando a fragmentação da temporalidade no contexto urbano contemporâneo, ou seja, a incapacidade de fazer uma “costura” entre passado, presente e futuro diante do tempo atual que enfatiza o “aqui-agora” como única instância a ser vivida e narrada.

Trata-se de dois personagens, um de (“quase”) vinte anos e outro de (“quase”) quarenta anos, que vagueiam pela noite da cidade, sem destino e sem hora de voltar para casa. A cidade é o palco desse encontro entre esses dois estranhos de gerações distintas inseridos no vazio e na solidão urbana.

O narrador deste conto assume uma postura de onisciência e onipresença marcantes, de tal forma que, como uma câmera cinematográfica, assume vários ângulos e perspectivas desse encontro, afirmando suas nuances, ambigüidades e seu caráter homoeroticamente inclinado. Estabelecendo uma interface narrador-narratário, por meio de uma postura sedutora de quem convida e até mesmo afirma a presença do narratário na cena: “Numa cidade provinciana cujo nome esqueci, esquecemos [...] Minha, deles. Porque somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, antevisão. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro, emaranhados. Agora, quatro?” (ABREU, 1988, p. 62) ou ainda já próximo ao desfecho do conto: “Antes que o homem se vá, consigo vê-lo sorrir de manso e então mentir ao garçom dizendo sim, dizendo não, quem sabe. **E o que disser como eu será verdade** [...] Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, **mais você**: nós quatro, um único homem perdido na noite [...]” (ABREU, 1988, p. 67, grifos nossos).

²¹É relevante assinalar que uma obra de arte literária não busca, com uma situação inusitada como a narrativa deste conto, ser um espelho do que acontece na realidade (os fatos), mas põe em relevo algo desta realidade de forma a expor possibilidades de ação, algo que parece ou pode ocorrer. De uma forma estilizada, o escritor transfigura a realidade mediante recursos da imaginação e da linguagem que tornam mais expressivo o que se quer dizer sobre o real.

O narrador, desta forma, explicita a condição ficcional do texto literário²², enfatizando a participação da sua fantasia e sensibilidade na construção da história, sem medo de tornar ilegítima sua forma de comunicação:

Eu invento, sou senhor de meu invento absurdo e estupidamente real, porque o vou vivendo nas veias agora, enquanto invento [...] por isso mesmo hesito, então, entre jogar minha ficha em Bessie Smith ou Louis Armstrong (tudo é imaginário nesta noite, neste bar, nesta máquina de música repleta de outras facilidades mais em voga). (ABREU, 1988, p. 61).

O encontro ocorre num “bar sujo de banheiros imundos com odores fortes de bafo de cerveja e cheiro de mijó” onde os dois protagonistas, paulatinamente, vão saindo de uma postura de estranhamento e atitude impessoal com “distância, precisão, método, ordem, disciplina” para, aos poucos, produzirem um encontro significativo, porém não duradouro.

O encontro assume a forma de sua inacessibilidade intrínseca ao contexto histórico-cultural em que estão imersos. A sua dimensão provisória específica se reflete no receio de um encontro mais duradouro. Este é permeado pela desconfiança e estranhamento do outro que ameaça obliterar a maleabilidade da relação, sua não fixidez, seu caráter nômade e sua necessidade de mobilidade, típicas da cidade contemporânea e de uma cultura do consumo. A voz do narrador é marcante neste sentido: “Nós somos um – esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua própria sina. É preciso que não exista o que procura, caso contrário o roteiro teria que ser refeito para introduzir Tui, a alegria” (ABREU, 1988, p. 66).

Afirma-se, portanto, a condição de errância na cidade que os destituiu das esperanças utópicas do passado, produzindo a ausência de um sentido, de laços ou futuro, como nos diz o rapaz de “quase” vinte anos:

Eu quero ler poesia, eu nunca tive um amigo, eu nunca recebi uma carta. Fico caminhando à noite pelos bares, eu tenho medo de dormir, eu tenho medo de acordar, acabo jogando sinuca a madrugada toda e indo dormir quando o sol já está acordando e eu completamente bêbado. Eu nasci neste tempo em que tudo acabou, eu não tenho

²²Esta exploração da “condição de ficção” do texto literário desloca a preocupação epistemológica – típica dos modernistas – para uma acentuação do caráter ontológico onde se enfatiza a coexistência de mundos e pessoas diferentes (num mesmo enquadramento espacial) e sua sustentabilidade pela forma narrativa (CONNOR, 1992). Como salienta Santiago (1989), encontramos aqui a figura do narrador pós-moderno que se revela através do interesse pela experiência do outro; isto se dá por meio do olhar que o narrador lança sobre os personagens e o cenário em questão, assumindo sua condição de inventividade e construção de linguagem enquanto forma autêntica de expressão.

futuro, eu não acredito em nada – isso ele não diz, mas eu escuto, e o homem em frente dele também, e o bar inteiro também (ABREU, 1988, p. 63).

Este rapaz não suporta fixar-se ali, decidindo continuar sua travessia pela cidade em busca de algum futuro que lhe dê sentido, por isto o narrador adverte:

Então o rapaz se vai, porque tem outros caminhos. O homem fica porque tem outros caminhos. O homem de quase quarenta anos acompanha o vulto desse rapaz que se vai [...] E não ficará, porque esta cidade não é mais a dele. O rapaz, sim, ficará porque é nesta mesma cidade que deve escolher essa coisa vaga – um caminho, um destino, uma história com agá –, se é que se escolhe alguma coisa, para depois matá-la, essa coisa vaga futura, quando for passado, se é que se mata alguma coisa. A voz rouca de Tom Waits repete e repete e repete que este é o tempo, e que haverá tempo, como num poema de T.S. Eliot (ABREU, 1988, p. 67).

Mas antes de se despedirem eles se olham demoradamente, entrelaçam suas mãos em cima da mesa e projetam um no outro aquilo que foi perdido nas gerações aos quais pertencem:

Nós nos inventamos um ao outro porque éramos tudo o que precisávamos para continuar vivendo. E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e assim, **somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só**, esse é o eterno” (ABREU, 1988, p. 65, grifo nosso).

Observam-se aqui traços pós-modernos na experiência de narrar, onde se enfatiza a incomunicabilidade entre gerações, pois o que está em jogo é a própria descontinuidade, o primado da experiência por aquele que vivencia (SANTIAGO, 1989). A marca desse encontro parece ser um anseio pela reconstrução da historicidade, uma melancolia pela subtração dos ideais coletivos, do engajamento e militância política, da crença de que um movimento integrado e coletivo poderia “mudar o mundo”. O que está ausente é o sentido de uma continuidade entre gerações a fim de dar sentido à experiência do presente, resgatando o passado e projetando um futuro.

3.8 Uma voz de veludo verde, olhos verdes e uma poltrona verde na penumbra...

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* o anseio pela articulação entre o presente, o passado e o futuro de sua vida parece ser o eixo norteador da trama policial na qual está inserido um

anônimo personagem²³. A costura da temporalidade se dará pela perseguição dos rastros e pistas deixados pelo percurso de uma cantora chamada Dulce Veiga que desapareceu misteriosamente na época da repressão militar. A memória do personagem é trazida à tona como “um quebra cabeças sem molde final” à medida que “fragmentos de memória” são recolhidos e correlações entre fatos vividos vão sendo efetuados²⁴.

Esta perspectiva representa aquilo que Bosi (2003) chama “substância viva da memória”: lembranças biográficas rememoradas no fluxo do tempo. O que ocorre é que a percepção imediata do sujeito (ocorrida no presente) está sujeita à interferência de lembranças do passado que direcionam a interpretação dos objetos percebidos. Um conjunto de imagens do passado vem à tona em momentos quando as experiências imediatas se conectam com as imagens existentes na memória:

Começa-se a atribuir à memória uma função decisiva na existência, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas, como também empurra, ‘descola’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, p. 36).

Objetos biográficos são depositários de intensa carga afetiva compondo um conjunto de imagens que se adensam na memória do sujeito. Tornam-se significativos na medida em que fazem parte da história vivida e narrada individual e coletivamente. O sujeito da percepção está marcado pelas imagens-lembranças que fazem parte de suas histórias de tal forma que a representação daquilo que é vivido e percebido do presente sofre a interferência do que está nas expectativas e motivações contidas nas lembranças do sujeito.

²³O narrador-personagem é um jornalista desempregado, deprimido, solitário, sem sexualidade definida, portador do vírus HIV e que, de repente, consegue um emprego em um jornal pouco badalado da cidade. Ao fazer uma reportagem sobre uma cantora desaparecida chamada Dulce Veiga, sua vida começa a mudar. Um poderoso dono do jornal oferece tudo que for preciso para que ele encontre a cantora dando-lhe dinheiro, passagens aéreas, promessas de empregos melhores, enfim tudo o que ele não havia conseguido até então.

²⁴Vale a pena ressaltar a estrutura geral de “Onde Andará Dulce Veiga? É um romance policial passado todo em uma semana. Cada capítulo está intitulado com o dia da semana e um sub-título: “Segunda-Feira: Vaginas Dentatas; Terça-Feira: The hard Core of Beauty; Quarta-Feira: A Fera Muçulmana; Quinta-Feira: Poltrona Verde; Sexta-Feira: o labirinto de Mercúrio; Sábado: Vaga estrela do Norte; Domingo: **Nada Além**” (grifo nosso). Este formato do romance já põe em relevo a aceleração do tempo de vida nas grandes cidades, de tal forma que uma ampla gama de acontecimentos ocorrem todos em uma semana.

A “percepção pura” é impossível de ocorrer, pois o “sujeito da percepção” está notavelmente contaminado por um outro tipo de percepção mais rica e mais viva: a “percepção concreta e complexa” que se vale do passado para a composição da experiência vivida no presente em sua totalidade. Desta maneira, é relevante a contribuição de Bergson para a atividade psíquica dotada de uma historicidade, conforme assinala Bosi (2003, p. 41, grifo nosso): “Bergson trouxe novas luzes para os fenômenos surpreendentes da memória individual: a lembrança, a imagem que aflora e que torna vivo um rosto que perdemos anos atrás, **uma voz ouvida na infância que retorna obsessiva e fiel a seu próprio timbre [...]**”.

Esta citação é elucidativa para a compreensão do que se passa com o personagem de *Onde Andará Dulce Veiga?* pois, à medida que utiliza sua percepção imediata do presente, vai também recordando imagens, cores, nomes, sons²⁵. Quando narra suas vivências do passado e do presente vai entrando em contato com o seu tempo vivido, o sentido do tempo enquanto **duração**²⁶ obtido através do fluxo livre de imagens capturado pela intuição. A comunicação espontânea, a história de vida e a construção do si-mesmo, vai se constituindo na própria fala do sujeito e na dimensão de sua oralidade. Esta se próxima muito mais do canto em contraste com

²⁵É relevante assinalar que as cantigas de infância trazem conteúdos significativos, contribuindo para relembrar as imagens do passado através de todo um espectro de afeto, emoções e sentimentos associados a estas lembranças. O personagem de “Bem Longe de Marienbad”, por exemplo, antes de entrar na casa de K., se depara com uma súbita lembrança: “...sem saber por quê, uma canção, uma canção antiga, dessas de roda, de jogo, uma cantiga de infância que ninguém lembra mais, muito menos eu, por isso me espanta tanto lembrá-la, me sobe estridente na memória...canto no escuro em voz mais baixa que o vento lá fora: ‘Senhora dona Cândida coberta de ouro e prata, descubra o seu rosto, quero ver a sua graça’ (ABREU, 1990, p. 30-31)”.

²⁶Áreas (2003) assinala que Bergson trouxe o conceito de duração para o âmbito da filosofia, questionando as essências eternas, fixas e imutáveis postuladas pela metafísica tradicional. Para entender este conceito norteador de toda sua construção filosófica, é necessário implicar tempo e movimento, tempo e mudança como características essenciais das coisas. A substância para Bergson é, na essência, pura transformação. Entretanto, a inteligência, entendida como fonte de abstração e sistema geral de idéias, não consegue apreender o continuum do movimento. O pensamento não captura o continuum do movimento de um corpo em queda livre, por exemplo, mas apenas o “espacializa” quando demarca posições ou instantes da queda. É necessário, para Bergson, um novo tipo de pensamento que se adapte à mobilidade inerente das coisas a fim de não “perder o tempo” através de abstrações e representações. O pensamento é agora um ato de criação, construção e reconstrução que se articula à mobilidade, ao movimento e às transformações que estão a todo instante ocorrendo nos seres. Sem perder a experiência contínua da vida, o “pensamento em si” ganha mobilidade como uma criação e invenção permanente, sendo ele mesmo dotado de movimento para apreensão das substâncias das coisas. A duração é o que há de mais íntimo em cada coisa; o que se transforma para continuar durando, existindo e fluindo. Permite a criação e invenção permanente na atualização das possibilidades de “ser no mundo”, indo além do que já está dado, ampliando os sentidos e perspectivas de atuação. Neste sentido, Deleuze (1997) também argumenta que podemos constatar a escrita literária como um processo, um devir, sempre incabado onde se articula a vida num processo de transformação contínua. A doença é a estagnação deste processo. A função da literatura é a de criação e reinvenção de um povo, de uma coletividade, articulada às lembranças coletivas, abrindo possibilidades de vida e gerando uma espécie de “saúde cultural” (expressão nossa) quando evoca resistências a todo tipo de opressão.

um discurso escrito em que prevalecem idéias, conceitos e símbolos dispostos sob o formato de uma lógica racionalizante.

Vale ressaltar a busca obsessiva do personagem pela voz da cantora Dulce Veiga como uma tentativa de recuperar sua própria musicalidade interior, seu fluxo contínuo de imagens, um sentimento do tempo em que predomine a duração bergsoniana. A voz possui um ritmo, um andamento e um tom que, ao relembrar momentos vividos de intensa significação, recupera por meio de imagens “o sentimento do tempo enquanto duração” por meio do qual se conjugam ato intuitivo e expressão. Cantar para o personagem de *Onde Andará Dulce Veiga?* é um ato de encontro com este fluxo interior e consigo mesmo. Na primeira frase do romance ele indaga a si mesmo: “Eu deveria cantar...mas tinha desaprendido essas coisas” (ABREU, 1990, p. 1). Na última frase, após um último encontro com Dulce Veiga, ele nos revela: “E eu comecei a cantar” (ABREU, 1990, p. 213). Numa carta para Luciano Alabarse, em 2 de agosto de 1990, Caio Abreu comenta esta questão de forma explícita:

Cada vez gosto mais da luz, cada vez acho a alegria, o prazer mais importantes. *Dulce Veiga* é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que se possa *cantar*, e o universo passa a ter sentido. Tudo na trilha de descobertas tão simples, tão fundamentalmente *leves*. Muita coisa envolvida nisso. Por exemplo: fui ao enterro do Cazuza. Nunca tinha ido a um enterro na vida. Foi bonito: o povão cantando, ele dormindo. Tenho certeza que em paz – afinal, ele *cantou* até mais do que o possível. Respeito cada vez mais quem consegue (Grifos do autor) (ABREU, 1990, p. 187).

Assim, encontraremos neste romance de Caio Abreu uma memória individual-coletiva do personagem principal na qual “memórias-imagens” ganham corpo na narrativa na medida em que objetos, cores e fragmentos de conversa lhe chegam à mente no presente e trazem uma lembrança de algo que ocorreu no passado:

Patrícia olhava para mim, curiosa. Um reflexo qualquer fez cintilar uma das pedrinhas no canto dos seus óculos. Talvez por isso, muito nítida entre aquelas imagens vagas, uma poltrona desenhou-se na minha memória...procurei em volta algum tom verde semelhante aquele. Não havia nenhum. (ABREU, 1990, p. 24).

Surge uma tríade associativa de lembranças “olhos verdes de Patrícia – poltrona verde – **voz de veludo verde** de Dulce” (grifo nosso) que fará um resgate do passado contido na memória, de uma forma fantasiosa e idealizada, pelo personagem. As sensações, odores, sons e sentimentos são presentificados, ganhando significação dentro do contexto histórico-cultural brasileiro como um “tempo que era belo e mágico na sua melancolia”. No momento de uma

entrevista que fizera com a cantora, anteriormente ao seu desaparecimento, o personagem traz à tona toda essa carga de esperança, utopia e sonhos que foram desfeitos na época da ditadura e que a personagem Dulce Veiga simbolicamente parece re-encarnar²⁷:

*Naquele tempo – tudo era novo, eu nem suspeitava das marcas pelo caminho. **Afirmo que havia música, sem medo de mentir, mesmo que não, seria tão perfeito se fosse exatamente assim como penso que lembro...**Devo – e digo devo por que **sou incapaz de lembrar** exatamente dos gestos que fiz, das coisas que disse ou pensei – ter feito um movimento para acender a luz na sala de paredes altas. Pois, disse estou certo, de repente uma **voz de veludo verde**, espesso como o da poltrona, brotou no meio das sombras para pedir, numa lamúria: Não acenda, por favor. Está bem assim. Creio que apertei o gravador contra o peito. **Eu era muito magro, eu tinha acho que até menos de vinte anos, e tantas ilusões.** (ABREU, 1990, p. 34, grifos nossos).*

3.9 Há tempos tive um sonho, não me lembro, não me lembro...

Pedaços da memória do personagem-narrador eram, no entanto, submetidos ao esquecimento como, por exemplo, o último encontro que tivera com Dulce Veiga logo após o seu desaparecimento. A lembrança que não conseguia trazer à consciência era a de que ele foi obrigado a delatar, após ser coagido por militares, onde estava Dulce Veiga e o seu amante Saul:

Os círculos giravam concêntricos pela minha cabeça, o início ou o fim cravados em redemoinho no ponto central da minha testa, mas o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, **pior era não lembrar**, não poder ou **não querer lembrar**, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, **como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo...**

A segunda e última vez que vi Dulce Veiga [...] Foi tudo tão rápido que mal consigo organizar as lembranças na memória, sem saber o que veio antes, durante ou depois. O

²⁷A narrativa deste romance, quando recorre aos “flashbacks” mudam a fôrma da letra para o “itálico” numa espécie de registro psíquico de uma memória profunda. O discurso da psicanálise parece se encaixar para a compreensão deste romance no que diz respeito às associações entre linguagem e memória aqui contidas. Neste sentido, vale destacar que o imaginário é composto por **imagens visuais** de objetos, povoando a memória do sujeito. A palavra irá incidir sobre estas imagens quando o sujeito ingressa no nível do simbólico. Em termos lacanianos, poderíamos pensar como o registro de uma **marca** (a “letra”) fixa no psiquismo do sujeito uma **representação da falta** ou incompletude fundamental do ser humano, constituindo assim seu imaginário. Posteriormente, a aquisição da linguagem e o ingresso no simbólico (momento da constituição do sistema inconsciente) permitirão ao indivíduo a elaboração de experiências por meio de processos metafóricos e metonímicos. Como nos diz Nasio (1995). “De saída, a mais estudada de todas as identificações parciais e ponto de partida dos desenvolvimentos lacanianos é a identificação do eu com um traço bem discernível de um ser desaparecido a quem fomos profundamente apegados...Se, por exemplo, supusermos esse traço com **um timbre de uma voz**, e todos os seres que vocês amaram, desejaram e perderam como marcados por uma sonoridade vocal idêntica, concluiremos que seu eu não é outra coisa senão sonoridade pura, senão a inflexão singular de uma voz múltipla e, no entanto, única (p.107) (grifo nosso)”. É notável a articulação que se poderia fazer com a perseguição do personagem pela **“voz de veludo verde”** de Dulce Veiga como um traço (para Lacan “traço unário”) a ser perseguido nos objetos que guardam uma relação de semelhança com este traço, ou seja, o deslizamento de um significado numa cadeia de significantes que nunca se esgota (processo de identificação simbólica).

apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, **era tudo rápido demais**, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora (ABREU, 1990, p. 153, grifos nossos).

A história do Brasil é, portanto, trazida à tona aqui na forma de lembranças de um personagem que vive entre duas gerações (a dos anos sessenta e a dos anos noventa). Ao mesmo tempo em que contempla imagens do seu passado, ele se defronta com uma experiência de tempo que se diferencia daquela geração anterior. Encontra, na geração de noventa, uma ênfase maior dada ao presente, se possível espetacularizado, sem uma relação de continuidade com o passado ou uma projeção para o futuro de forma coerente no que diz respeito a sua historicidade.

Essa geração contemporânea é representada no romance por uma banda de Rock da qual fazia parte a vocalista Márcia, filha de Dulce Veiga, autora de um refrão que denuncia as marcas da temporalidade circundante: “O passado é uma cilada, não há presente nem nada, o futuro está demente: estamos todos contaminados” (ABREU, 1990, p.79)²⁸. O protagonista vai entrevistá-la e narra as possibilidades de vivência dessa geração atual, apontando também os

²⁸É interessante notar que, na década de oitenta, no Brasil do século XX, surgiram bandas de rock com compositores de extremo talento que traduziam a temporalidade da geração brasileira dos anos oitenta e noventa. Renato Russo (Legião Urbana) tematizava o “Tempo Perdido”, otimista ainda no início dos anos oitenta: “Temos todo tempo do mundo porque somos tão jovens... **temos nosso próprio tempo**”. A juventude que perdeu os ideais, os sonhos, as utopias era “desen-cantada” em “Há Tempos”: “Parece cocaína, mas é só tristeza talvez tua cidade, muitos temores nascem do cansaço e da solidão descompasso, desperdício. Herdeiros são agora da **virtude que perdemos, há tempos tive um sonho, não me lembro, não me lembro**. Tua tristeza é tão exata e hoje em dia é tão bonito já estamos acostumados a não termos mais nem isso. **Sonhos vêm, sonhos vão e o resto é imperfeito**” ou em Baader-Meinhof blues: “Já estou cheio de me sentir vazio, meu corpo é quente e estou sentindo frio...não estatize meus sentimentos pra seu governo o meu estado é independente...”. E Cazuzza denunciava: “aquele garoto que queria mudar o mundo agora assiste a tudo em cima do muro” ou “eu vejo o futuro repetindo o passado eu vejo um museu de grandes novidades, o tempo não pára”. Lulu Santos soube cantar a modernidade com otimismo entendendo a premência de tempo contida em seu bojo, porém sem perder a criticidade: “Eu vejo a vida melhor no futuro, eu vejo isto por cima de um muro de hipocrisia que insite em nos rodear... ..hoje o tempo voa amor **escorre pelas mãos**, mesmo sem se sentir que **não há tempo que volte amor** vamos viver tudo que há pra viver **vamos nos permitir...**”. Lulu Santos soube envelhecer (como “ondas”), produzindo letras de acordo também com as transformações de si e do tempo. Se antes cantava em “Toda forma de amor”: “Eu estou grudado na vida, estou curando a ferida, às vezes eu me sinto uma **mola encolhida**” - ainda havia aqui, um ego para encarregar-se deste sentido de sufocamento e falta de expressão da experiência vivida, como diria Jameson (2004) –, agora o “mesmo” Lulu Santos, na “mesma” canção, “expressa”: “... às vezes eu me sinto uma **bala perdida**”, realçando a errância da juventude atual e denunciando a violência. Nos anos oitenta cantava: “você não leva pra casa e só traz o que quer eu sou **teu** homem e você é **minha** mulher”; hoje recria, via linguagem, as possibilidades de vinculação pela simples mudanças do pronome possessivo para um artigo indefinido: “eu sou **um** homem me diz você, **qual é?**”. A prerrogativa de posse e definição da sexualidade foi sutilmente transmutada dando vazão às novas roupagens dos enlances amorosos, incluindo as possibilidades da sexualidade e o caráter mais tênue das novas formas de sociabilidade. Cazuzza e Renato Russo tiveram o mesmo destino de Caio Abreu, já o último (romântico) sobreviveu.

discursos científicos e sociais²⁹ que giram em torno das questões “pós-modernas” neste fim do milênio:

Pedi outro uísque, fiquei acompanhando a performance de Márcia. Era sensacional. A maquiagem branca acentuava o clima de composição urbana, as olheiras tinham sido acentuadas com sombra negra. Ela terminou o discurso apocalíptico com o punho cerrado...Depois pegou a guitarra e, sem pausa, atacou um daqueles rocks que falavam em Césio, peste bubônica, mercúrio, devastação nuclear, lixo atômico, ciclamoto & ozônio. Buracos, claro.A platéia aplaudia e dançava freneticamente: Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas eram um sucesso... E Filemon era bem capaz de localizar qualquer coisa como os-ecos-rimbaudianos-de-uma-geração-que-em-meio-à-ruína-de-todas-as-ideologias-filtrou-suas-desilusões-atraves-de-gritos-agudos-e-acordes-distorcidos-na-falta-de-harmonia-característica-da-agonia-deste-fim-de-milênio. (ABREU, 1990, p.162).

Uma juventude que, no final do século XX, parece sentir o prenúncio de um fim e se vê perdida diante da falta de ideais, referenciais e projetos coletivos³⁰. Em alguns pontos da narrativa, porém, havia uma iniciativa sutil do personagem em articular a experiência atual com o passado da ditadura militar no Brasil:

Pensei que assim, magra, pálida, os olhos verdes arregalados, aquele cabelo branco, parecia a imagem negativa, claro, de alguma campanha antidrogas...**As partidas, as mortes, os exílios**, e tive um impulso louco de adotá-la, cuidar para que bebesse bastante mel, germe de trigo, vitaminas, sais minerais. (ABREU, 1990, p., grifo nosso).

No transcurso do romance, a narrativa remete sempre a um tempo em que a vida fazia mais sentido, onde sonhos e utopias foram subtraídos: o ato de lembrar parece uma tentativa de rearticular o passado ao presente na construção de uma perspectiva futura. Neste sentido, o protagonista anônimo “metaforiza” esta experiência através da experiência lúdica de brincar com um labirinto de mercúrio:

[...] 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

²⁹Encontramos referências a alguns teóricos contemporâneos no conto “Ao Simulacro da Imagerie” como Lacan, Althusser, Derrida e Baudrillard além de referência ao “tempo de Lacan”. Estas citações demonstram que Caio Abreu estava consciente dos discursos sociais que sua narrativa literária absorve.

³⁰O protagonista revela também uma certa descrença quanto à expressão das diversas facetas que compõem as identidades fragmentadas da contemporaneidade “Mas eu não estava certo se esse tremor contemporâneo, esse ar doentio, essa fragilidade cosmopolita, de repente e apenas não passavam de puro simulacro. As mil faces da pequena Márcia: a frágil, a louca drogada, a órfã rebelde e maldita”.

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.** (ABREU, 1990, p. 180, grifo nosso).

3.10 Um liquidificador cerebral, um lexotan e um labirinto de mercúrio...

Além desta questão da fragmentação do sujeito, encontramos em *Onde andaré Dulce Veiga?* a experiência de um tempo mais acelerado vivido pela chamada “geração zapping” contemporânea, fornecendo interessantes imagens de uma possível forma de o indivíduo experienciar a multiplicidade de estímulos e solicitações que a cidade oferece. Enquanto transita pela cidade de táxi, ônibus, metrô, é constantemente bombardeado pelo excesso de imagens, sons e ofertas sedutoras de objetos de consumo. Ao chegar em casa, sente-se exausto e ao mesmo tempo acelerado, com várias cenas chegando-lhe simultaneamente: “Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma TV mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela (ABREU, 1990, p. 24)”

No interior do seu apartamento, por exemplo, ações simultâneas eram realizadas após sua vida se “encher de fatos, ação, movimento e dinamismo” de tal forma que “...podia fazer todas essas coisas ao mesmo tempo. Com uma das mãos ensaboava a cabeça, com a outra controlava o volume do rádio na sala, enquanto estendia uma das pernas para apagar o fogo quando a água fervesse” (ABREU, 1990, p. 13). Encontramos, portanto, modificações tanto na esfera do pensamento quanto da ação cotidiana do personagem. Tudo ocorre simultaneamente como um “liquidificador cerebral” que traz à tona os efeitos de uma geração que, neste ambiente de excesso de estímulos que é a cidade, muda tão rapidamente de um pensamento a outro como muda os canais do controle remoto (ou de link em link enquanto navegam pela internet).

Ao chegar em casa à noite, a fim de desacelerar, após um dia turbulento, o protagonista anônimo de *Onde andaré Dulce Veiga?* utilizava o conhecido “lexotan”, tão disseminado nos meios urbanos na atualidade para diminuir a quantidade de pensamentos oriundos do contato com o excesso de fatos, informações e estímulos no cotidiano de uma grande metrópole:

Pensei em ligar o rádio...sempre era um risco ligar a TV ou abrir um livro, mas sabia que não conseguiria prestar atenção em nada...buracos na camada de ozônio, vulcões em

Java, terremotos na Mongólia. Pensei em sair para um cinema, mas já tinha visto todos os filmes da cidade [...] em beber outro conhaque, dez conhaques mas não havia nenhuma bebida em casa, em ligar para alguém, onde andaria Regina...eu não queria nada além de ficar ali, exausto e nu, jogado no sofá molhado pela chuva (ABREU, 1990, p. 41-42).

Minha vontade era dormir imediatamente, sem dar nenhuma ordem naquela bagunça, sem pensar mais em nada. Tomei um lexotan, herança de Lídia, era a última caixa. Depois dois, depois três. Começava a ficar entorpecido quando lembrei que não telefonara para Márcia marcando a entrevista [...] fiquei olhando os círculos concêntricos desenhados sobre a frase “tudo gira a seu redor”, e tudo realmente girava, girava lento, o lexotan começou a bater...levei algum tempo para conseguir lembrar o número que estava anotado do outro lado do papel. Ah sim, telefonar (ABREU, 1990, p. 68).

O “desaparecimento” da cantora Dulce Veiga é um acontecimento de ampla significação espacio-temporal para o protagonista pois, na medida em que alguém não está em lugar nenhum, por força do desejo daqueles que procuram encontrá-la, pode estar em todos os lugares. É assim que o jornalista também parece vivenciar o seu desaparecimento, pois a todo momento, como uma imagem alucinatória, Dulce Veiga se expressa através de ações que podem ser realizadas ou não, apresentando-se como um provável encontro que não se concretiza:

Dulce Veiga atravessou a rua, perdeu-se atrás da banca de revistas, e pensei então que poderia entrar no Hotel Eldorado e sentar naquele bar de paredes envidraçadas...para pedir um conhaque ou um chá e permanecer ali sentada, esperando alguém ou ninguém, quem sabe simplesmente fumando sozinha, quase imóvel, olhando a rua ou não, talvez sem nenhum pensamento especial, nem mesmo uma expressão no rosto de queixo orgulhoso...tornei a gritar ela seguiu em frente...quem sabe então fantasiei enquanto ela avançava pela calçada oposta e eu esperava, outra vez, o sinal abrir, pudesse eu também entrar no bar quase deserto àquela hora para sentar na cadeira vazia **a sua frente e**. (grifo nosso) Antes que pudesse escolher entre tantas fórmulas tolas [...] o sinal abriu e para não perdê-la fui obrigado a atravessar sem ter decidido nada do que poderia fazer ou dizer, se dissesse alguma coisa, se ela estivesse realmente lá e eu talvez entrasse também (ABREU, 1990, p. 62-63).

Este desejo de encontrar Dulce Veiga enseja sua auto-transformação enquanto recolhe fragmentos de sua memória e recorda a sua história pessoal. Estas lembranças ocorrem quando ele está “em ação”, transitando pelas ruas da grande São Paulo, praças, viadutos e gente de todos os tipos. Estas lembranças-imagens vão ser uma constante no romance e a procura pela cantora se confunde com a procura por ele mesmo, que não lembra de alguns fatos de sua vida, de modo que tudo soa como um “conjunto de peças soltas como as de um quebra cabeças sem molde final” (ABREU, 1990, p. 56).

3.11 Sr. K., finalmente, apareça!

Como a tessitura fragmentada de *Onde Andará Dulce Veiga?*, o nosso também anônimo personagem de “Bem Longe de Marienbad” decide vasculhar o escritório de K., encontrando fragmentos de textos (os quais vão surgindo ao acaso à medida que prossegue o exame) em francês, em espanhol, capas de livros soltas, postais sem nada escrito no verso, catálogos de programa de leituras de escritores da Estônia, Lituânia e Letônia, recortes de jornal, estatísticas da AIDS marcadas em tarjas negras, fragmentos de texto escritos pelo próprio K.

Tudo soa aqui como uma busca de sentido obtido de forma casual, acontecendo na medida em que as ações do personagem repercutem em seu campo simbólico como uma rede de significados formada através dos caminhos e experiências encontrados no percurso. A comparação com o personagem de Dulce Veiga é inevitável como em um excerto metafórico do romance: “Ao acaso eu dispunha peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que se interrompia bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta” (ABREU, 1990, p. 56).

De volta à estação, dentro do ônibus, está “acompanhado apenas por três escandinavos com gravatas coloridas, falando uma língua cheia de consoantes”. Alguma coisa parece ter transformado³¹ o nosso personagem durante a sua caminhada, quando decide tirar a jaqueta ficando apenas de camiseta e não se importar com “aqueles limites de tolerância & etc. que desconheço nas terras estranhas” (ABREU, 1990, p. 40).

Embora não tenha encontrado K pessoalmente, delicia-se com o fato de ter encontrado o envelope no qual K parece lhe retribuir o seu amor, pois lá estão os versos de uma canção francesa bastante conhecida pelo nosso personagem, além da frase que produz um brinde

³¹Uma leitura possível deste processo de transformação pelo qual atravessa o personagem pode ser viabilizada por meio do cruzamento intertextual do livro “A metamorfose” de Franz Kafka no qual o personagem Gregor passa por uma transformação de si mesmo ao se ver como um inseto com um dorso duro e inúmeras patas. Esta interpretação se reforça quando observamos que a busca do personagem “K” remete ao personagem Joseph K. de “O Processo” (também de Kafka) que é preso sem uma razão lógica e sem saber que crime haveria cometido. A “pró-cura” de K neste conto de Caio seria a “metamorfose” do protagonista sob as formas de nomadismo a fim de se libertar do aprisionamento diante de uma razão burocrática e das rígidas condições espácio-temporais já mencionadas nesta análise. Uma passagem de *Onde Andará Dulce Veiga?* revela a articulação com a obra de Kafka um pouco mais explicitamente: “Espiei o jornal, um filme novo de David Cronenberg, eu adorava *A mosca*, chegara a escrever um artigo comparando com Kafka: a-mesma-gênese-maldita-de-todos-os-outsiders-que-originou-a-metamorfose, qualquer coisa assim pretensa” (ABREU, 1990, p. 53).

de sentido a toda a sua aventura errante: “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” (p.41). A tatuagem desenhada no braço esquerdo – um “leopardo saltando sete idênticas ondas verdes” – também está numa das faces do envelope, o que arremata ainda mais este momento em que ele parece se sentir narcísicamente único, completo, sedutor, onipotente e amado, pois se trata de um código endereçado para “um único destinatário possível em seu endereço improvável” (ABREU, 1990, p. 41).

Admira, portanto, a si mesmo na imagem refletida no vidro da janela do TGV, enquanto ajusta seu “walkman” e a fita cassete contendo a canção francesa referida nos versos de K. A imagem, que é trêmula e diluída pela luz do crepúsculo (com seus dois olhos flutuando no espaço) e ainda cortada por um pássaro totalmente branco, remete a uma percepção fragmentada de si mesmo, resultado das experiências oriundas de seu próprio agir errante, num mundo de um tempo quase instantâneo, acelerado como o TGV, que altera os sentidos e a própria interpretação das sensações experimentadas no caldo cultural dos que nele “navegam”.

Desta forma, buscaremos no próximo capítulo entender os significados de tempo e espaço que estão em jogo no contexto das grandes cidades globalizadas. Os contos, novelas e romance nos forneceram subsídios para uma discussão mais ampla, no terreno da psicologia social, das diferentes faces da experiência urbana e dos modos de subjetivação contemporâneos. Pretendemos aqui estabelecer um diálogo a partir das imagens fornecidas nas narrativas de Caio Abreu, ressaltando seu potencial ampliador da realidade na medida em que atua construindo “mundos possíveis” e produzindo subjetividades, via linguagem, dentro de circunstâncias culturais específicas.

4 O TEMPO E O ESPAÇO NA CULTURA DA IMAGEM: SIGNIFICADOS EM TRÂNSITO

4.1 Sobrevivendo ao naufrágio do sentido

Neste capítulo faremos uma reflexão de como a narrativa – em especial a de Caio Fernando Abreu – contribui para a construção dos significados de tempo e espaço de uma contemporaneidade brasileira, constituindo uma importante fonte de conhecimento para a Psicologia Social. Partindo do paradigma da narrativa, entendemos que a narrativa de Caio Abreu analisada no segundo capítulo atualiza, por meio da linguagem, um estado cultural e histórico mais amplo, desde as crenças, desejos e esperanças do passado de uma comunidade, até os seus desdobramentos nas experiências contemporâneas do presente.

Na nossa análise dos textos literários de Caio Fernando Abreu verificamos que a experiência urbana contemporânea de espaço e de tempo – aqui figurada literariamente - gera diferentes estados subjetivos no cotidiano dos habitantes das grandes cidades. A vivência de um tempo mais acelerado e de um espaço mais compactado, numa cultura que enfatiza o presente imediato, o efêmero, o caótico e o fragmentário, subentende uma lógica cultural, um sistema de valores e estilos de vida que dão sentido ao tempo e ao espaço na atualidade e que nos instiga a uma investigação mais aprofundada.

A busca de significado na cultura torna-se assim um ponto essencial de nossa investigação, pois revela crenças, atitudes, intenções e ideologias, explicitando de forma mais aguçada modos de agir, pensar e sentir dentro dos “mundos possíveis” insinuados pela linguagem narrativa, constituindo, pela atualidade das explorações temáticas que traçamos, um importante referencial para a investigação das subjetividades contemporâneas.

Assim, nosso percurso de análise das narrativas de Caio Abreu selecionadas, revelam conteúdos referentes à espacialidade, que expressam uma visão de mundo em sua historicidade, incorporando desde imagens vinculadas ao passado da ditadura militar no Brasil (por exemplo, as experiências de exílio) até as formas atuais de subjetivação globais advindas de práticas espaciais típicas de hoje (como a intensa mobilidade contemporânea permitida pelo avanço tecnológico). O exílio, a experiência do desterro, as dificuldades de adaptação encontradas em países estrangeiros e a tentativa de resgatar os sonhos e utopias subtraídos pelo passado da ditadura militar são agora

“presentificados” na sociedade de consumo contemporânea, incorporando tendências, rupturas e (des) continuidades desses diferentes momentos históricos.

A volta do exílio foi tematizada em alguns momentos refletindo o processo de transformação daqueles que faziam parte da “geração de 60”. Os projetos e ideais coletivos para a construção de um mundo mais digno são sentidos agora como uma distopia, uma perda, uma subtração das certezas que desemboca em traços melancólicos observados nos personagens dos contos de Caio Abreu. Os que lutaram por condições coletivas mais justas de sobrevivência, encontram-se hoje totalmente imersos numa cultura de consumo narcisista e hedonista que se pauta pela perseguição de objetivos cada vez mais individuais.

Encontramos personagens nestas circunstâncias preocupados com a “ádua tarefa de subir na vida” ou em “contemplar sua própria imagem trêmula e diluída enquanto ajustam a sua música preferida do seu walkman”. As sombras do passado da ditadura militar brasileira, trazidas à tona em determinados momentos, logo se congelam em outdoors luminosos, pacotes de latas de um grande supermercado ou no contato com os simulacros do consumo que invadem até mesmo as possibilidades de expressão humana.

A linguagem narrativa do escritor Caio Abreu, desta maneira, revela a busca de sentido dentro da cultura de consumo contemporânea onde intensidades, ritmos, fluxos de experiências são integrados ao cotidiano dos personagens. A exploração de temáticas como a errância e o nomadismo evidencia o espaço como base para as experiências psíquicas oriundas nos grandes centros urbanos das narrativas. Trazendo à tona uma escrita do corpo por meio de uma intensa mobilidade, novas formas de expressão são traduzidas por meio dos códigos que permeiam toda uma cultura de consumo globalizada.

O espaço em que se encontram os personagens de Caio Abreu é o do vazio e da solidão. A busca pelo outro é a busca de si mesmo, pois a cidade se mostra para cada um apenas na condição de espelho, de consumo e idealização. A alteridade neste sentido é anulada em favor dos objetivos mais individuais que podem ser sobrepujados pela presença inoportuna do outro, visto então como ameaça. As relações se estabelecem pela lógica da mercadoria e pelo tempo do desencontro mais do que o encontro, agregando-se à condição de mobilidade e velocidade forçada do mundo contemporâneo. A relação entre alteridade e espaço, neste sentido, passa a ser uma “chave de leitura” inicial para o entendimento da relação homem-cidade na perspectiva de sua interação simbólica com “o outro”. Nos textos de Caio Abreu, a produção de sentido advém

dessa circunstância de estranhamento que se dá nas grandes metrópoles, unindo e separando indivíduos que transitam nos múltiplos ambientes citadinos.

Com efeito, as experiências traçadas pelas narrativas foram modeladas, em primeira instância, por práticas espaciais que incorporam uma vivência peculiar da alteridade que parece afetar a auto-definição do sujeito contemporâneo. Os heróis de Caio Abreu se auto-define nos contatos (quase sempre efêmeros) com os outros que habitam os espaços da cidade anônima. O outro amoroso permanece quase sempre um mistério inalcançável, impedindo que o sujeito conheça a si mesmo e se permita uma inserção de forma estável num lugar ou numa relação. Estabelecer-se numa relação amorosa é também tornar-se fixo e inerte no tempo e no espaço do amor (“oportuno-seguro”) e tal “fixidez” é, ao mesmo tempo, uma ameaça e espécie de meta dos andarilhos de Caio Abreu.

Nos textos do escritor o espaço físico e o espaço subjetivo cruzam-se semanticamente. O indivíduo solitário busca o amor e o sentido de sua existência enquanto ocupa os diversos espaços físicos: bares, ruas, quartos, hotéis, estações, cidades. De certa forma, o herói de Caio Abreu é sempre um exilado, no sentido de que é marcado pelo sentimento de não-pertencimento, pelo constante vaguear sem fixar-se em situações, lugares ou pessoas de forma perene. Portanto, a procura é mais importante que o próprio encontro, estabelecendo uma definição de si no espaço por meio da errância e do nomadismo.

Neste sentido, a submissão diante do europeu se dá em primeiro plano através da linguagem que se impõe como meio simbólico eficaz de dominação. O confronto com o outro na busca por condições dignas de sobrevivência se faz, desta forma, por uma via desigual de legitimidade simbólica na apropriação do espaço, trazendo ao exilado um sentimento de não-pertencimento, de rejeição e de desumanização de si pela impossibilidade de um contato afetivo mais próximo com os outros.

Simmel (1987), já no início do século passado, chamava a atenção para a impessoalidade, a reserva, o estranhamento e a indiferença como mecanismos de defesa utilizados pelos habitantes das grandes metrópoles em suas relações cotidianas. Essas atitudes se tornam um estilo metropolitano que estabelece uma tênue fronteira de tolerância para com o outro, reservando uma atitude no limite da hostilidade.

O personagem de “Bem Longe de Marienbad”, neste sentido, é bem revelador desta dimensão urbana em seus cuidados com os “limites de tolerância e etc” para com os estranhos

dos quais se aproxima. Por outro lado, estabelece também uma espécie de escudo contra o excesso de estímulos externos (o que a utilização do “walkman” parece denunciar). A defesa dá-se através de um voltar para si narcísico, uma busca de prazer consigo mesmo, um “olhar para dentro” que torna a busca pelo outro uma busca de si mesmo, uma recusa premeditada de qualquer presença inoportuna de um estranho que venha a perturbar esse “deleite interno”. O estranhamento aqui parece ser também um estranhamento de si próprio na medida em que não encontra sentido nos lugares pelos quais transita e não se reconhece nos cenários que a cidade lhe dispõe.

As práticas espaciais traduzem então uma vivência da alteridade como fundamental para a busca de definição de si no espaço. A cidade, segundo Bauman (2001), possui como característica fundamental o fato de propiciar “encontro entre estranhos”, requerendo para isso um conjunto de habilidades que, no seu todo, são chamadas de “civildade”. Através da “civildade” podemos nos relacionar com o outro como ele realmente é, não desejando transformá-lo (ou melhor, assimilá-lo) ao nosso modo de ser (estratégia fágica) ou ainda evitando qualquer tipo de interação para não nos defrontarmos com a diferença (estratégia êmica).

O que este sociólogo contemporâneo vem nos alertar é que está se proliferando cada vez mais nas megalópoles um número maior de espaços públicos, mas não civis. São espaços que, ou não propiciam nenhum tipo de interação como é o caso da “Praça La Défense em Paris”, ou reduzem os indivíduos meramente a suas presenças físicas e a um padrão de conduta comum no qual se apagam todas as idiosincrasias, como é o caso dos não-lugares³². Os espaços civis teriam a função justamente de propiciar o exercício de habilidades que conduzissem à “civildade”. Trata-se de um ato público e não privado que requer a utilização de máscaras para o indivíduo se proteger e proteger o outro, mas que também precisa ser exercitado.

A relação da sociedade com aqueles que ocupam uma posição marginal, mais particularmente os homossexuais, são trazidas à tona na novela “Bem Longe de Marienbad” pela imagem de um aquário onde convivem, simultaneamente, peixes e enguias. As enguias, que no conto são minoria em meio a todos os outros peixes, sugerem uma relação centro-margem acentuada pelos questionamentos do narrador-personagem: “Mas não dão choque? [...] Não

³²Não lugares referem-se a lugares de passagem nos quais os indivíduos se deslocam através de espaços públicos de rápida circulação como aeroportos, estações rodoviárias, supermercados e meios de transportes, não mantendo nenhum laço com o local ou as pessoas que transitam por ali (AUGÉ, 1994).

devoram os outros peixes? [...] E é verdade que são capazes de rastejar na lama feito cobras anfíbias?” (ABREU, 1996a, p. 22). Destaca-se aqui a relação entre homoerotismo e espaço.

Como nos diz Leal (2002, p. 24-25) a respeito de uma sexualidade em trânsito: “Entre as identidades que se movem entre as tramas da metrópole contemporânea estão aquelas cujos portadores são indivíduos homoeroticamente inclinados. Seu movimento dá origem, no tecido urbano, a espaços flexíveis, móveis que se superpõem aos já existentes”. Esta busca de espaço ocorre, entre outros fatores, por causa da discriminação social e a conseqüente desigualdade no acesso aos espaços públicos, gerando a necessidade de criação de espaços outros que possibilitem a manifestação de si e o contato entre as pessoas.

4.2 Ouvindo os passos mancos de um homem velho

É nessa conjuntura de redimensionamento do espaço e das possibilidades de si que se dá a errância dos indivíduos nas grandes cidades. As cidades não mais oferecem ao cidadão sua história, seu passado de forma que ele possa resgatar a si mesmo, dar sentido ao presente e projetar um futuro. Daí há uma busca incessante em andar por ruas, vitrines, *shopping centers*, países diferentes, na busca de “sinais, rastros, manchas, pistas” ou algum sentido que contemple os sonhos e utopias perdidas em algum passado da memória da cidade que parecem estar num “amontoado” de lembranças adormecidas e inutilizadas.

É preciso que a cidade lhes revele como seus sonhos foram perdidos; mas o homem contemporâneo só encontra fragmentos de um passado que lhe chegam ao acaso e que lhe parecem remotos e descontínuos, tornando-se refém do “naufrágio do sentido”. Uma importante passagem de “Pela Noite” poderia nos ilustrar esta questão quando o personagem “Santiago” fala da memória de uma geração, da mudança rápida na cidade e da vivência da passagem do tempo onde a afetividade ligada à memória dos grandes centros urbanos se inviabiliza pela desvalorização dos espaços antigos em nome da “renovação” e do empreendedorismo:

Um abismo de tempo, de história. Que as coisas andaram muito rápidas. Que eles não têm tempo. Que tudo acabou [...] Eu fico pensando se o mais difícil no tempo que passa não será exatamente isso. O acúmulo de memórias, a montanha de lembranças que você vai juntando por dentro [...] Uma rua, por exemplo. Há pouco, quando você passou perto de Pinheiros eu olhei e pensei eu já morei ali com o Beto. E a rua não é mais a mesma, demoliram o edifício. (ABREU, 1996a, p. 121).

O passado, quando é resgatado nas grandes metrópoles, se faz como meras lembranças contempladas por meio de objetos padronizados e fabricados em série. Segundo Matos (1983), o valor real dos objetos antigos, com toda sua aura de encantamento e historicidade que deles emana, é perdido nas simulações e dissimulações de uma fabricação monótona e estilizada aos moldes do imperialismo dos gostos. Aqui entra o poderio capitalista que destitui os objetos antigos de sua localidade, tradição e de sua cuidadosa execução elaborada através de uma maturidade cultural que lentamente se sedimentou. A memória coletiva, segundo Bosi (2003), é contaminada por estereótipos, valores e ideologias da classe social que se sobressai no poder. De tal forma que nossa “percepção do presente” fica condicionada às interpretações de instituições e grupos que se legitimam no poder.

Entretanto, nas sociedades contemporâneas, a idéia de tempo enquanto fluxo de imagens (do passado para o presente e do presente para o passado de forma circular, como ressalta Bosi) é obliterada em favor do ideal de jovialidade promovido por uma cultura de consumo que congrega nos corpos padronizados, enaltecidos pela mídia, a própria materialização dos ideais a serem alcançados. O presente é enaltecido como única alternativa possível diante da fugacidade da moda e da rápida produção, circulação e consumo de mercadorias.

O envelhecer, por outro lado, é sentido como inadequação e culpa, promovendo naqueles que possuem recursos financeiros para tal, atitudes que vão desde a prática obsessiva de exercícios físicos com a finalidade de atender aos padrões exigidos até, num nível mais acentuado, à constante exposição de seus corpos (e também da saúde) a rotineiras cirurgias plásticas, inserção de silicone em várias partes do corpo, lipoaspirações e reduções de estômago. Não é, portanto, de se surpreender que o nosso “estranho estrangeiro” de “Bem Longe de Marienbad” se sinta tão atormentado, durante toda sua trajetória, pelos “passos mancos de um homem velho batendo contra o cimento” (ABREU, 1996a, p. 40).

As imagens passam a ser o alvo principal do turista contemporâneo que, como nos fala Augé (1994), contempla a história num movimento “de passagem”, onde não existe nem relação, nem identidade, nem história, mas um esvaziamento da individualidade. Impulsionado pela sedução do movimento das imagens efêmeras, torna-se um expectador solitário e melancólico, contemplando a vida que passa num movimento que o seduz e arrasta.

Desta maneira, tudo também precisa ser filmado, numa tentativa de congelar a fugacidade do momento. Para isso temos várias câmeras importadas ou mesmo um bom celular

cada dia mais inovador em suas funções. Filma-se, passa-se para o computador, manda-se por e-mail. Tudo deve ser visto, mostrado e ganhar mobilidade neste mundo essencialmente imagético. “Blogs” e “fotologs” espelham a privacidade, a intimidade, a aparência, o corpo, realçando aquilo que deve ser enfatizado, minimizando todas as pequenas ou grandes imperfeições.

O espelho de narciso, de qualquer modo, se lança como única realidade possível diante de um mundo povoado pelo espetáculo das aparências. Não é à toa que no conto “Ao simulacro de Imagerie”, já abordado, uma câmera de TV compõe o cenário de um grande supermercado numa manhã de sábado que, em nome da “segurança”, torna pública a intimidade de todos, controlando todos os padrões de comportamento e vigiando qualquer desvio de conduta, sem perguntar ao cidadão-consumidor como ele se sente em relação ao fato de estar sendo monitorado, vigiado e, de certa forma, invadido.

A cultura do consumo cada vez mais passou a assumir o controle da emissão de códigos e ideais a serem absorvidos no presente imediato e de modo hegemônico pelos indivíduos na contemporaneidade. Na escala da padronização dos gostos, investe-se maciçamente na qualidade da imagem a ponto de torná-la hiperreal, como nos diz Baudrillard (1970), conferindo-lhe uma dimensão que não condiz com a realidade em si do objeto a ser vendido. Confecciona-se assim o “simulacro” que ganha autonomia em relação ao objeto do qual deseja fazer referência, agregando consigo também atributos psicológicos como poder, sensualidade, onipotência e status (SEVERIANO, 2001). O resultado disso é que a imagem e a aparência passam a ter uma soberania por si mesmas. Não importa mais, na sociedade de consumo contemporânea, ir além da aparência a fim de descobrir significados ocultos. Nós nos relacionamos com a imagem como se ela fosse tudo o que existisse.

Assim, o resgate da memória em busca do passado parece não ter sentido para o sujeito contemporâneo, pois a experiência surge como presentes “puros”, sendo o passado tratado como uma coleção de objetos empilhados sem uma relação direta com o presente (HARVEY, 1994) A desvalorização dos objetos e monumentos históricos (em nome do “progresso” e da “modernização”) que compõem o cenário histórico-cultural de uma cidade é um sintoma dessa atual crise da temporalidade, onde passado, presente e futuro parecem impossíveis de serem narrados de forma articulada dentro da trama de vida do sujeito.

Temos, então, a esquizofrenia cultural³³ como forma ilustrativa da atual fragmentação da temporalidade da qual nos alerta Jameson (2004, p. 52) como uma das conseqüências da lógica cultural do capitalismo tardio:

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar o seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um amontoado de fragmentos [...].

Embora saibamos que toda história é composta por pontos de ruptura e descontinuidades, não existindo uma vida reduzida a uma série linear de causalidades, pensamos que os fatos significativos do passado quando são lembrados, somados aos projetos ou ideais a serem alcançados no futuro, fornecem momentos de sentido para a vida presente, uma vez que são tecidos sob a forma narrativa, por meio de um enredo articulador. Tal narração é responsável pelo sentido relativamente coerente do eu, pela singularidade do sujeito que constrói sua própria história pessoal³⁴.

Lidamos ao longo deste estudo com a palavra “percepção” para o entendimento das categorias de tempo e de espaço envolvidas na contemporaneidade. Afirmamos também como argumento geral de que há novas formas dos indivíduos perceberem o tempo e o espaço e que a literatura de Caio Abreu cria e recria pensamentos, sentimentos e ações a partir dessas formas de “percepção”. Cabe então agora ressaltar o que efetivamente mudou e o que existia “antes”.

A consciência, do ponto de vista compreensivo que estamos adotando, visa sempre algo através de sua intencionalidade (perspectiva fenomenológica). Ela não está dentro de um invólucro corporal e comportamental; é um ato que visa um objeto e isto se dá sob a influência da memória e das antecipações do sujeito com base em suas próprias experiências. Ocorre então que este “ato” requer uma temporalidade do sujeito que sintetiza os objetos à sua vista a partir dos diversos ângulos, que segundo Figueiredo (1991, p. 176) “reúne, diferencia, sintetiza e compara no tempo” dentro de um ponto de vista fenomenológico.

³³Esquizofrenia é um termo utilizado por Jameson (2004) em um sentido descritivo, cultural e não clínico. Diz respeito a uma determinada organização da temporalidade, um estilo e uma produção cultural numa época dominada pela lógica espacial. A vivência do sujeito contemporâneo é marcada assim pela ênfase no presente imediato, “uma série de puros presente não relacionados no tempo”, que se torna vívido, material e intenso, revelando a incapacidade do sujeito atual em unificar o passado, o presente e o futuro da sua história.

³⁴Não é a toa que o “boom” da auto-biografias parecem incorporar essa tendência geral de busca de coerência em meio à fragmentação do sujeito no que diz respeito a sua temporalidade.

Entretanto, a concepção de memória profunda, para onde os textos literários e a biografia de Caio em suas cartas parece nos remeter, está “abalada” na contemporaneidade pela vivência da aceleração do tempo, da fragmentação da temporalidade em sua ênfase no presente imediato e na desarticulação entre passado, presente e futuro. Podemos então pensar que objetos, fatos, informações são interpretadas de uma maneira diferente pelos habitantes das grandes cidades hoje.

Conforme assinala Jameson (2004), o material de que a consciência é forjada é espetacularizado, vívido e imaterial como numa sucessão de imagens fílmicas sem densidade. E a maneira de pensar, agir e sentir também sofre alterações significativas na esteira das transformações da vida no capitalismo tardio. Nas obras de arte do pós-modernismo, a presença de imagens heterogêneas numa única tela ou edifício arquitetônico revela estes processos de simultaneidade através das formas de “espacialização do tempo”.

No campo perceptivo do apreciador de uma obra de arte pós-moderna, por exemplo, há a necessidade de unificar fragmentos de imagem dispersos num plano por meio de processos de diferenciação e não mais de totalidade, reconstituindo pontos separados de imagens desconexas que não se comunicam umas com as outras. Esse procedimento revela um processo de mutação em curso daquilo que se chama consciência, conforme argumenta ainda Jameson:

Houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito. Não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, como o denominarei, e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço mais antigo a que chamei de alto modernismo. (JAMESON, 2004, p. 64-65).

Se no plano teórico ainda não se pode explicar com precisão os efeitos das transformações estruturais sobre a subjetividade contemporânea, a visão estética parece criar alegorias que ilustram e ajudam a compreender esses processos em ação.

4.3 Imagens desconexas de uma TV mal sintonizada

Em “*Onde Andará Dulce Veiga?*”, observamos a presença de figuras que tentam, pela via metafórico-alegórica, tornar mais expressiva a experiência da simultaneidade. O personagem se sente como uma “TV mal-sintonizada” ao chegar em casa após o contato com a cidade e seus múltiplos estímulos, informações e solicitações, mostrando-se confuso sobre como agir naquele

determinado momento. A imobilidade aparece então como um contraponto da extrema mobilidade contemporânea, pois o nível de consciência é parcialmente obliterado pelo excesso de imagens aceleradas que atravessam a consciência num curto intervalo de tempo, dificultando a interpretação de qual atitude tomar em meio a tantas solitudes vindas de fora.

A percepção neste ambiente urbano é distorcida devido à incapacidade de discernir, entre tantos objetos desconexos, qual a decisão a tomar, pois os aparelhos eletrônicos aceleram o excesso de imagens da metrópole, numa lógica de funcionamento que se baseia na rapidez e eficiência da transmissão de dados. Quanto maior for a inserção do aparelho eletrônico no primado da velocidade, mais valorizado ele será (a memória RAM, o “upgrade” que se faz no computador a fim de aumentar sua velocidade ou a Internet do tipo “banda larga”). Se o excesso de imagens com as quais nos deparamos atualmente já nos impele a sermos seletivos (se conseguirmos), quando estas imagens sofrem um processo de aceleração – via tecnologia – nossa dificuldade em selecionar e interpretar fatos e informações que nos chegam (em curto intervalo de tempo) será muito maior.

Neste romance, bem como nos outros textos de Caio Abreu selecionados, foi marcante a presença das novas tecnologias que vêm em nome da rapidez e da facilidade (que sem dúvida proporcionam) impregnar a vida humana pela técnica sem que haja uma discussão ética mais aprofundada dos efeitos desse uso para os processos humanos envolvidos neste contexto.

Os instrumentos eletrônicos e de comunicação, inseridos na lógica da cultura do consumo contemporânea, passaram então a permear o cotidiano, influenciando as interações humanas que admitem novos códigos em função das complexas possibilidades interativas de comunicação promovidas por artefatos tecnológicos de última geração. À proporção que evoluem quanto a sua velocidade de transmissão, estes instrumentos vão conferindo características cada vez mais instantâneas ao ato de comunicação entre as pessoas, gerando a necessidade de urgência e prontidão para a satisfação dos desejos cada vez mais imperativos dos jovens na contemporaneidade.

O uso de celular entre jovens é emblemático deste sentido de urgência e imediaticidade que estamos abordando. Muitos, quando estão em casa e desejam ligar para alguém, não suportam esperar quando o telefone fixo está sendo usado naquele momento e acabam usando o celular para fazer sua ligação (ou o bate-papo interativo da Internet como o

“MSN”). Mesmo que não seja algo tão objetivamente urgente, achar alguém em algum lugar é algo tão emergencial do ponto de vista subjetivo que não pode ser adiado de forma alguma.

Assim se confirma um estudo realizado por Nicolaci-da-Costa (2004) sobre o uso de celulares com jovens entre 18 a 25 anos. Verificou-se nesta pesquisa que a utilização dos celulares tem ganhado cada vez mais uma característica distintiva da contemporaneidade: o imediatismo e a instantaneidade. Num primeiro discurso, os entrevistados atribuíam o uso dos celulares apenas para ligações curtas, quando estivessem fora de casa e numa situação de emergência. Os mesmos entrevistados, entretanto, num segundo momento, acabavam admitindo que ligavam e recebiam chamadas quando estavam em casa e muitas vezes permaneciam por períodos longos durante a ligação. Isto porque, segundo eles, “Emergência é ter que encontrar alguém em algum lugar em alguma hora” ou “[...] é uma vontade de falar com a pessoa naquele momento, mesmo que não seja uma coisa imediata, nada especial, mas quando você liga pra uma pessoa você quer falar com ela a todo custo” (p. 12).

Essa perspectiva temporal acelerada pelo uso de instrumentos eletrônicos e de comunicação, também se reflete nas práticas espaciais pautadas pelo atual nomadismo. Assim encontramos exemplos da extrema mobilidade dos jovens na sociedade atual. Tracy e Almeida (2003) pesquisaram jovens da zona Sul do Rio de Janeiro, de 15 a 18 anos, em suas travessias pela noite. As pesquisadoras observaram que a trajetória empreendida por esses jovens revela que o percurso para eles é muito mais importante que o destino, de forma que o deslocamento pela noite torna-se um fim em si mesmo, conduzindo o jovem “de passagem” por lugares como festas, boates, *shoppings*, lojas de conveniência e lanchonetes situadas em postos de gasolina. Estar em algum lugar é algo ocasional com disposição para a interatividade em grupo; é sempre estar pensando para onde ir depois.

O espaço tradicional, homogêneo e territorializado, é substituído pelo espaço desterritorializado: um espaço que não circunscreve o indivíduo a padrões habituais de interação, a locais específicos e estáveis, mas que, pelo contrário, ressignificam estes espaços dando-lhes novas funções. Como nos dizem Almeida e Tracy (2003, p. 110): “Os processos de reconfiguração espacial criados pelo movimento extensivo [...] têm, como contrapartida, significativas alterações nas manifestações subjetivas.” Novas modalidades de processamento e arquitetura dos regimes de afeto e sociabilidade são organizados a partir desta nova forma de lidar com o espaço. A prática do “ficar” entre os jovens, investigada na mesma pesquisa, aponta

que a volatilidade e o descompromisso, além da ausência de sentimento (mas sim de descarga motora), permeiam as relações entre eles.

O “provisório” é valorizado em detrimento do encontro mais duradouro e significativo, instaurando aquilo que Jameson (2004) chamou de “esmaecimento dos afetos” que se configura nas formas de sentir da pós-modernidade. Isso implica que os modos de subjetivação contemporâneos foram reorganizados dentro dos paradigmas atuais onde o sujeito centrado, autônomo e reflexivo foi substituído por um sujeito descentrado e uma realidade na qual as fronteiras entre o mundo interior e o exterior encontram-se bem mais diluídas. Não há mais a presença de um ego para encarregar-se de sentir, restando as intensidades, a euforia ou fluxo de imagens fílmicas sem densidade que atingem a consciência de forma alucinatória. Tudo se reduz ao “aqui e agora” de um tempo instantâneo, vívido e material que configura a vivência de um eterno presente.

A compressão do tempo-espaço, por outro lado, circunscreve um campo de experiências culturais articuladas na base de um espaço menos fronteiro e de um tempo cada vez mais veloz que concorrem para disseminar modos de sentir, agir e pensar a partir de novos referenciais de tempo e espaço. Um quadro do programa televisivo “Fantástico” (Rede Globo de Televisão) exibido no ano de 2005, por exemplo, poderia ilustrar esta maneira de experienciar o espaço e o tempo realizada de uma forma celebratória pela mídia. O quadro intitulado “A Fantástica Volta ao Mundo” mostra o globo terrestre localizando cidades do mundo inteiro com a seguinte chamada: “para onde você quer ir **agora?**”. Após a pergunta, o repórter, demonstrando espírito aventureiro e jovialidade, concretiza o desejo expresso pelos telespectadores (via Internet) indo diretamente ao lugar escolhido do programa anterior.

Nos lugares aonde vai, o repórter mostra a cultura lá existente de forma passageira e dinâmica. Neste caso, além da mobilidade, o programa também enfatiza a instantaneidade (através do “agora”) com que se realiza o desejo de conhecer lugares e romper fronteiras (física e imaginariamente), mas não evidencia o fato de que esta condição é possibilitada apenas para aqueles que possuem recursos eletrônicos (computador, Internet) ou financeiros para um deslocamento real ou virtual em busca de tal empreendimento. Mas quem tem TV aberta, pode assistir a exibições do tipo “notícias do mundo em cinco minutos” e atrair-se pelo “espetáculo da globalização” enaltecido pela mídia.

Configura-se assim a imposição de mobilidade a que o homem contemporâneo é submetido de tal forma que não aderir ao nomadismo reinante da sociedade atual significa assumir uma posição que parece humilhante e enfadonha. Não existe outra opção (BAUMAN, 1999). Isto contribui para uma experiência de tempo cada vez mais acelerada que, sem dúvida, reflete novas formas de perceber e interpretar as imagens do mundo. Os espaços se tornaram menos rígidos e fronteiriços é verdade, porém nos tornamos agora “escravos da mobilidade” em uma rede de poder e controle de uma nova versão do capitalismo que nos força a estarmos conectados o tempo todo à “Web”, seja por meio de computadores, celulares, ou qualquer outro tipo de comunicação que permita a rápida troca de informações em movimento.

4.4 o pânico de excitação ao “pântano de depressão”

Nesse contexto, podemos pensar nas novas roupagens das psicopatologias diante das subjetividades contemporâneas. Fuks (2007) contribui significativamente para a elucidação dessa nova dinâmica do psiquismo dentro do contexto da sociedade de consumo contemporânea onde se redefinem os nexos do eu com o mundo exterior. A idéia de uma memória profunda a partir do acúmulo de imagens do passado que se articularia às percepções imediatas do sujeito estaria em ruína na sociedade atual. Isto porque há um desinvestimento do sujeito no “mundo interior”, ou seja, haveria uma limitação em aspectos como lembranças, representações, fantasias, pensamento e linguagem, reduzindo a capacidade elaborativa das tensões pulsionais regidas pelo princípio do prazer.

Os “tipos de saída” em relação às tensões pulsionais das neuroses atuais estariam regidas por novos mecanismos psíquicos como as somatizações e os “acting-outs”, gerando tipos de personalidade nos quais se destaca um “esvaziamento do eu”, da interioridade, dando origem ao “falso self” ou “sujeitos fachada”. Esses sujeitos assumem papéis diferenciados, ganhando destaque o cultivo da imagem aparente de si dentro de cenários diferenciados, cultivo esse marcado por um acento teatral ou falso. Narcísicamente estes sujeitos necessitam dos aplausos de uma platéia e de um palco onde as emoções possam ser espetacularizadas. Os sintomas incluiriam um sentimento de vazio, a busca ansiosa de um objeto que o preencha e o anseio de encontrar algum tipo de estabilidade (mesmo que ilusória) em meio a uma grande crise de identidade e falta de sentido para suas vidas.

Para Birman (2000), as psicopatologias contemporâneas se destacam pelo registro no corpo das sensações de perda da vitalidade (como na depressão) ou a aceleração dos batimentos cardíacos como no transtorno do pânico. É no registro da ação que se refletem as tendências neuróticas atuais, quer seja pela sua paralisia (como na depressão ou no pânico) ou pelo descontrole do sujeito perante os seus atos, como se evidenciam nas formas correntes de compulsão como a toxicomania, a bulimia e a anorexia. Estas se articulam intimamente com a ânsia imediatista da cultura do consumo em que vivemos.

O que ocorre é uma incapacidade do sujeito de criar, via linguagem, uma mediação com o mundo. Vivemos num mundo em que os processos de simbolização envolvidos na linguagem decaíram, ocasionando na incapacidade de mediação do sujeito com a realidade. A dificuldade com a linguagem, vista como recurso para expressão de experiências dolorosas do sujeito, acentua a primazia da descarga psicossomática em detrimento dos processos de significação que transformariam a “dor” em “sofrimento”. A dor enquanto tal não oferece a possibilidade de interlocução com a alteridade, mas sim o fechamento da subjetividade sobre si mesma, o seu solipsismo.

Ao contrário, a experiência de “sofrimento” é dirigida ao outro como uma atividade, uma demanda que se destina a uma experiência intersubjetiva, contendo um apelo de cura. A dificuldade do sujeito em dar significado à sua dor através do sofrimento esbarra na cultura do “não sofrer” estabelecida, muitas vezes, por um discurso medicamentoso que se legitima pela ciência médica e psiquiátrica. Não se admite aqui qualquer possibilidade de sofrimento pois, diante de todo o arsenal químico de última geração, é inadmissível que o sujeito se angustie, fique triste ou se “desplugue” da vida pelas perdas ou dores existenciais inerentemente ao ser humano.

O agir errante do sujeito pós-moderno é figurado criticamente nos textos de Caio Abreu, pela via da superexposição, traduzindo os aspectos do nomadismo, errância e o horror à imobilidade como características marcantes do indivíduo urbano. O pensamento também é acelerado através da cultura do consumo e dos aparelhos eletrônicos que fazem multiplicar imagens num curto intervalo de tempo. Os sentimentos de tédio e de vazio são obtidos quando o sujeito se “despluga” destes aparelhos, às vezes caindo em profunda depressão.

A literatura de Caio Abreu, ao modelar em linguagem estética as experiências da vida contemporânea, realça os sentidos distópicos da cultura do consumo. O excesso de estímulos que

a cidade oferece, a aceleração do ritmo de vida, a falta de encontros mais duradouros e significativos entre as pessoas, a urgência e a imediatividade das ações humanas em uma cultura de consumo que incita o sujeito à compulsão ao ato de compra, a vivência do presente imediato e espetacularizado, a ação que prevalece sobre o pensamento, a emoção e descarga motora em detrimento das formas mais refinadas de sentimento ancoradas na fruição do tempo são características gerais do ponto de vista da experiência urbana de espaço e de tempo que estamos nos referindo.

Haveria os traços de uma “personalidade impulsiva” na contemporaneidade, revelada na tendência das ações atuais do sujeito contemporâneo. Ele não pensa antes de agir, é explosivo e não contém os impulsos, destituindo-se de planos para o futuro, ao mesmo tempo em que não consegue parar e refletir: tudo é ação. A linguagem tende a ser acelerada pela necessidade de rápida interação com freqüentes abreviaturas de palavras (como no MSN), o pensamento tende a mudar constantemente de foco (como no hábito do zapping), a concentração é então assim dificultada, prevalecendo as ações simultâneas (realizar muitas atividades, ao mesmo tempo, tanto no trabalho quanto no “tempo livre” do lazer).

Falhas de memória são constantes diante da abundância de fatos e informações; a compulsão para comprar é acompanhada de frustrações, culpa e arrependimento tendo em vista o descompasso entre a “idealização do objeto” e o seu real valor de uso. A personalidade narcísica, como nos diz Severiano (2001), também é típica do sujeito contemporâneo que a todo instante nega sua incompletude fundamental através de um consumo “idealizado” na medida em que é fisgado pela publicidade que agrega valores subjetivos (status, poder, sensualidade, jovialidade) aos objetos de consumo.

A incapacidade do sujeito se utilizar da linguagem como forma de expressão e mediação com a realidade, gera um sentimento de vazio, falta de vitalidade e prazer de modo geral somaticamente manifestado. A arte, neste sentido, pode ser uma via de expressão das diversas experiências de angústia e adoecimento deflagradas no contexto sócio-cultural do capitalismo tardio. Neste sentido, a narrativa literária cumpre uma das funções da narrativa, que é a de fornecer inteligibilidade aos fatos e situações que fogem ao padrão esperado. Com efeito, quando um comportamento individual ou coletivo rompe com as expectativas ou modelos canônicos de uma cultura, recorremos a uma narrativa ou história para compreender a conduta

“desviante”, construindo um enredo articulador dos fatos antecedentes e invocando intencionalidades prováveis.

A narrativa literária, com seu potencial metafórico-alegórico, amplia consideravelmente o poder compreensivo das situações anômalas e neste sentido, é instrumento de conhecimento e conforto para o artista e para o receptor. Caio Fernando Abreu aborda esta questão quando tenta elaborar, através de uma carta a Jacqueline Cantore, a perda da amiga e poeta Ana Cristina César, que cometeu suicídio:

Não sei se tenho muito o que dizer estou ainda em estado de choque. A gente não podia imaginar que Ana realmente conseguisse. Ou podia? Primeiro chorei e senti medo e pena. Deu vontade de deitar, dormir três meses. Aí reagi, tomei banho, fiz a barba, botei uma roupa bem limpinha e fui assistir ao último dia do *Leiteiro*: Que foi lindo. A casa cheia e a platéia aplaudindo em pé no final. Cléia (que melhorou incrivelmente) empacou no final e repetia, **com cara de louca**: “Ele vêm nos matar porque **nós sobrevivemos** ao fim do mundo”. O tempo todo eu sentia que, se tivesse algo a dizer (ainda) para Ana C., estava tudo naquele texto...Depois vir dormir. E não conseguir: na minha cabeça, Ana C. parada à beira de uma janela. Pensamentos mórbidos: o que ela teria sentido um segundo antes de se jogar no espaço. Depois do choque, certa raiva. Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha **uma arma para sobreviver – a literatura - , coisa que pouca gente tem.** (ABREU, 1983, p. 73, grifos nossos).

4.5 Na cidade que não é mais a deles

A cidade dos textos literários de Caio Abreu trazem a marca de uma tensão entre seus habitantes que procuram sair do “naufrágio do sentido” em que se encontram. Mas a cidade “que não é mais a deles”, torna-se cada vez menos criadora de laços significativos do sujeito com a cidade quando se multiplica em fragmentos de imagens, sons e luminosidade. Ela atordoa o sujeito no turbilhão da vida moderna de forma intensa com uma multiplicidade de estímulos e solicitações.

A metrópole descrita por Simmel (1987) é também um lugar de ordenamentos temporais bem estabelecidos de tal maneira que seu ritmo diário é rigidamente controlado, sendo as relações sociais permeadas pela pontualidade e exatidão. Se a cidade é o palco da diversidade e pluralidade de opções, ela também passa a ser uma “malha de ferro em termos temporais”. O indivíduo vê sua vida regulada por ciclos rítmicos que impõem um tempo padronizado às suas ações, sentimentos e pensamentos.

Os impulsos irracionais, os instintos, a espontaneidade e criatividade humanas acabam sucumbindo diante de esquemas vindos de fora que imprimem um caráter intelectualístico à vida, distanciando os indivíduos dos traços mais emocionais e genuínos de sua personalidade. As relações interpessoais passam a ser contaminadas pela impessoalidade, frieza e calculabilidade, atreladas à instrumentalidade da lógica financeira, figurando como condição dominante na geração de valores e significados que regulam as ações humanas.

Segundo Matos (1983), em termos frankfurtianos, isto significaria o triunfo da razão instrumental que, em nome da clareza e distinção de uma racionalidade geométrica, dissemina um processo de desencantamento do mundo por meio de uma razão formal e abstrata. Neste sentido, ocorre uma desconexão com a materialidade da vida, na medida em que busca verdades evidentes com base em idéias irrefutáveis. Uma apropriação coletiva do tempo baseada na própria experiência dos habitantes citadinos envolveria a absorção pela vida urbana de todos os rituais, mistérios, festas de modo que os significados públicos e compartilhados de um povo se fizessem presentes em datas comemorativas.

Essa forma de conceber o mundo teve repercussões no nível das experiências íntimas dos indivíduos, pois como nos diz Harvey (1994, p. 230): “Tratando como reais certas concepções idealizadas de espaço e tempo, os pensadores iluministas correram o perigo de confinar o livre fluxo da prática e da experiência humana a configurações racionalizadas.” Desta maneira, pensamentos, sentimentos e ações acabam sendo confinados a um determinado padrão restritivo e idealizado de tempo e de espaço que dificulta a visibilidade de processos que não foram submetidos a tais condições, mas que efetivamente existem dentro do campo da experiência humana, não restrita (irreduzível) ao tempo cronológico ou ao espaço retilíneo.

O espaço do alto modernismo, com sua valorização dos espaços retilíneos e bem ordenados, condicionaram também a experiência temporal dos indivíduos. Os projetos arquitetônicos buscaram pôr ordem e disciplina aos espaços através de estruturas que valorizavam a linha reta, constituindo ordenamentos que facilitavam o controle e a vigilância, a moral e a disciplina em colégios, empresas, residências ou construções militares. Esta configuração espacial da cultura do alto modernismo teve forte ressonância na vida psíquica dos indivíduos de modo a confinar pensamentos, ações e sentimentos aos limites de uma razão instrumental disciplinadora e punitiva a qualquer comportamento que fosse amoral, improdutivo, desordenado ou fora dos rígidos padrões estabelecidos.

O Pós-Modernismo, juntamente com os movimentos contraculturais da década de sessenta, vieram questionar os espaços bem ordenados do alto modernismo ocasionando transformações no campo das artes, da subjetividade e das relações trabalhistas como já foi referido no primeiro capítulo. Entretanto o caráter a-histórico, a ênfase no presente, o tratamento dado ao caótico e ao fugidio (como se fosse tudo o que existisse) trazem elementos significativos para uma discussão do elemento crítico de superação das forças opressoras e dominantes do sistema. É o que faremos nas nossas Considerações Finais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OUTRAS PALAVRAS, OUTRAS PALAVRAS....

O capitalismo multinacional de nossos dias “coloca em xeque” a nossa capacidade de compreensão e representação desse mundo de intensas interconexões que regulam nossas vidas cotidianas. Ele exige uma rápida adaptabilidade às suas formas de atuação e nos coloca, sob o risco de sucumbir diante de sua acelerada capacidade de mutação, caso sejamos inábeis ou incompetentes em acompanhar suas demandas, atender a seus padrões de consumo e uso tecnológico e, de modo geral, de perceber o mundo atual de forma flexível e transitória. O indivíduo se vê na obrigatoriedade de ser rápido e interativo se quiser sobreviver diante desta dominante cultural de velocidade que se impõe como única perspectiva de conduta.

A tarefa política de uma arte pós-modernista seria, segundo Jameson (2004), a de ajudar o sujeito nessa sua difícil tarefa de posicionamento diante da desorientação espacial e social que nos tira a capacidade de agir e lutar com um entendimento mais profundo do “mapeamento cognitivo global complexo” instaurado na atualidade e que desafia cada vez mais nossas capacidades perceptivas.

Uma reação coletiva mais consciente é obliterada pela incapacidade dos sujeitos de apreenderem essa vivência de uma “aldeia global” interconectada pelo capital multinacional em suas múltiplas formas de controle. Parece necessário, nesta direção, abordarmos as dimensões ético-políticas dos textos literários de Caio Abreu, a fim de detectarmos o seu possível aspecto gerador de transformação social e cultural. Isto é importante tendo em vista que “qualquer ponto de vista a respeito do Pós-Modernismo na cultura é, ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias” (JAMESON, 2004, p. 29).

O que nos perguntamos no momento, tendo como referência nossas questões centrais traçadas no primeiro capítulo, é o que revelaria a experiência urbana de tempo e espaço da ficção do escritor: uma crítica social embutida nos textos que selecionamos? A afirmação celebratória de tendências contemporâneas?

Nomadismo, errância, narcisismo, afetividades e sexualidades em trânsito: em que medida tais temáticas apresentadas nos contos são críticas aos modos de subjetivação contemporâneos? Ou, do contrário, tendem a celebrá-los? Ou, ainda, revelam uma ambigüidade de posicionamento?

Buscamos, com estes questionamentos, o sentido político das diferentes formas de representar a significação da compressão tempo-espço como resultado de um desenvolvimento histórico do capitalismo que, em uma dimensão dialética, consegue capturar tanto o seu aspecto libertador como o repressor.

Assim, encontramos nas narrativas de Caio Abreu a experiência do mundo em sua dimensão global como algo que demonstra claramente a submissão e o sentimento de exclusão ao narrar a “experiência da marginalidade”, quer figurada na vivência do estrangeiro, do homossexual, do desempregado ou dos mendigos que compõem o cenário excludente das grandes metrópoles. Um reflexo de experiências que explicitam relações desiguais de poder também entre países, apontando para as possibilidades de diálogo e convivência de diversas culturas, podendo ser fonte propulsora de uma nova visão de mundo e das possibilidades de apropriação do espaço global como uma instância coletiva a ser gerida por todos (o que tem sido atualmente uma importante fonte de solicitação de países emergentes, como o Brasil, contra a globalização excludente que vigora na contemporaneidade).

Desta forma, não queremos demonizar ou divinizar aspectos do modernismo ou do pós-modernismo, mas buscar, dialeticamente, suas possibilidades libertadoras e repressoras, a partir de uma análise dos processos de dominação e controle contemporâneos. Capturar as intensidades, os fluxos ou ressignificar os espaços pode ser tão importante em alguns momentos (como contraposição às restrições espácio-temporais do projeto do iluminismo) quanto a procura de um sentido para o sujeito contemporâneo através da construção do que Jameson (2004) chama de “historicidade original”, baseada num resgate das possibilidades de si mesmo pela coerência na articulação do seu passado, presente e futuro.

Nossos questionamentos, no entanto, exigem como estratégia de resposta uma visão panorâmica dos contextos que se interpenetram na composição dos textos literários do autor em questão, tendo em vista que a linguagem narrativa se dá a partir das influências de outros fatores condicionantes (período histórico, contexto político nacional, a dinâmica interna do campo literário no país, os movimentos artístico-literários, a biografia do autor, a recepção das obras) que servem de matéria prima para a composição e interpretação do texto literário.

Segundo Holanda (2004), as artes tornaram-se celeiros de muitas mudanças emergentes no Brasil do fim da década de 60, ainda atordoado pelo golpe de 1964 e pela implementação do AI-5. Até então, os movimentos que vigoraram na década de 60 como as

vanguardas (“Poesia-Práxis” e “Poema-Processo”) e o CPC – Centro Popular de Cultura – nutriam uma “intenção didática” de educar as massas para o movimento revolucionário. Buscavam traduzir a realidade concreta sem fazer uso de qualquer forma de subjetividade que, segundo o movimento do CPC e os setores marxistas mais ortodoxos, contribuía para mascarar os problemas sociais e promover a “alienação”. O resultado foi uma linguagem poética pobre e estática devido ao explícito compromisso de engajamento político.

Estes movimentos (CPC, Poema-Práxis, Poema-Processo), no entanto, trouxeram importantes contribuições que seriam retomadas posteriormente pelo tropicalismo no final da década de 60. As inovações na linguagem motivadas pelo poema-práxis, por exemplo, impulsionaram formas transgressoras sobre a linguagem, sobre o conceito e o papel da arte veiculadas em espetáculos que saíam às ruas em busca de efeitos radicais sobre o público, no sentido provocar e às vezes agredir para desacomodar o público de uma posição confortável e obediente.

O tropicalismo utilizou-se destas “questões fundamentais” trazidas por estes movimentos (concretismo, poema-práxis, poema-processo), no entanto, deslocando o viés da euforia que se instalou em torno da “objetividade desenvolvimentista da industrialização dependente” que se fazia no Brasil. As transformações sociais necessariamente teriam que passar pelas transformações individuais experienciadas corporalmente e nas formas de linguagens estabelecidas nas diversas manifestações artísticas integrantes do movimento tropicalista.

Arrigucci Jr. (1999) salienta que as transformações da linguagem obtidas na construção alegórica, de fato, aludem ao caráter fragmentário. Entretanto há, segundo o autor um impulso realista, um impulso que visa à transformação da realidade concreta em sua totalidade, não se tratando de subjetivismo puro como denunciavam marxistas de inspiração em Lukács. Além disso, a fragmentação corresponde também às condições da industrialização crescente que fragmenta o sujeito tanto quando assume o papel de trabalhador (a divisão social do trabalho) ou pela fragmentação do sujeito contemporâneo que se obriga a assumir diversos papéis muitas vezes inconciliáveis entre si. A inserção nos aspectos subjetivos teria, portanto uma função de denúncia das condições de sobrevivência física e emocional do sujeito através de uma linguagem metafórico-alegórica que amplia e destaca aspectos da realidade concreta, sem “naufragar no singular e na subjetividade”.

Neste contexto, as utopias políticas são questionadas em favor da busca pela felicidade no presente o que, se não era conseguido pela via partidária mais explícita dos movimentos anteriores, agora assume a ambigüidade da linguagem, apresentada pela via metafórico-alegórica, como uma de suas características fundamentais. A utilização da estética alegórica privilegia a apresentação fragmentária do real, denunciando a impossibilidade de dizer a totalidade no momento atual em que vivemos de intensa fragmentação. A perspectiva de futuro é então redimensionada mostrando uma atitude em face da realidade onde questões contraditórias são postas em relevo, num momento de crescente industrialização de um país de economia dependente como o Brasil.

A crítica social de Caio Abreu se insere no bojo destas transformações literárias que se desviam da crítica social mais explícita de movimentos anteriores. Tal posicionamento do escritor revela uma crítica que ganha ainda mais força justamente por se utilizar dos próprios signos culturais em que está inserido para, em seguida, transfigurá-los, causando forte impacto no leitor ao abordar questões subjetivas atreladas a uma realidade social, histórica e cultural situada. Este é um problema de ordem formal, como nos diz Arrigucci Jr. (1999) para as ficções que possuem uma visão simbólica do realismo, utilizando predominantemente a forma alegórica como forma de representação da particularidade concreta. Tomando a obra de Antônio Callado como típica desse “problema formal” (não só no território brasileiro):

No Callado, por exemplo, eu acho que a dificuldade é essa. Porque aí é um projeto de fazer romance histórico, de representar a particularidade concreta. Mas como, se na alegoria você passa da imagem singular para o conceito? Você vê no Paulo Francis: parte-se de singularidades e não se tem a mediação particularizadora. Então, você não tem o realismo, aí. Você tem algo que, sendo assim, podia ser muito bom. Como em Kafka, não é? Agora, ali não é, e por outras razões também. Não é só pelo fato de ser alegórico. Tem outros problemas, e de construção do enredo até. No Callado é muito mais visível isso. Se ele tivesse realizado um romance mais abstrato, por princípio, é possível que se solucionasse. Eu não sei como seria. Agora a questão que eu pus é que ele tendeu ao abstrato da alegoria, ao apartamento da realidade humana na sua totalidade, por imposições contextuais. E isso é curioso. É isso que estamos notando, que há determinados fatos que estão pressionando o escritor a situações difíceis, de solução formal difícil. (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 94).

Abordando a questão da contracultura, na qual se inseria Caio Abreu, a busca pela utopia é então desvalorizada e a crítica ao sistema vai se incorporar às novas formas de linguagem e aos processos de revolução do corpo como um *locus* privilegiado de transformações de valores, “mudança de vida” e padrões de comportamento que não eram entendidas pelo

marxismo tradicional. A dimensão política da arte sofre então um deslocamento na contracultura, da dimensão coletiva para a transformação individual em primeiro plano, questionando a lógica racionalizante que impregnava os discursos tanto da direita quanto da esquerda, através da subversão da linguagem e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais.

Foi um período de intensa produção de subjetividade como modos de ser, viver, amar, pensar e agir, de amplos reflexos para a exploração dos “sentidos de ser brasileiro”. A arte desempenhou um papel fundamental nesta construção, ampliando sentidos e rompendo estruturas através da inovação da linguagem. Esta passa a incorporar e reinverter uma série de códigos provenientes dos aspectos ideológicos que impulsionaram os artistas daquela época.

Os jornais e revistas alternativas propagavam estes códigos e Caio Abreu “estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante” (ABREU, 1984), absorvendo todos os aspectos culturais da “nova sensibilidade” que rompia com o erudito e absorvia os aspectos fragmentários da escrita, não apenas como procedimento literário, mas como sentimento do mundo (HOLANDA, 2004). Neste sentido, a raiz contracultural de Caio Abreu é responsável por um tipo de linguagem que traz as marcas do amplo diálogo e intensa criação do campo intelectual-artístico brasileiro do período.

No livro *Caio Fernando Abreu – Cartas*, organizado por Moriconi (2002), encontramos, além de aspectos biográficos do escritor, suas convicções, viagens, seu intenso diálogo com escritores, diretores de teatro, atores, cineastas, poetas, artistas plásticos, além de outros escritores com os quais se correspondia, contando sua visão de mundo, suas dificuldades nas viagens pela Europa, sua visão do Brasil e do estrangeiro, além do processo de escrita dos seus textos literários.

A análise de contos, novelas e romance de Caio Fernando Abreu que empreendemos pareceu-nos revelar em primeiro plano a condição atual do sujeito contemporâneo: sua fragmentação, narcisismo, apego às benesses do consumo, a vivência de um tempo acelerado e da mobilidade, tendo a espacialidade como categoria privilegiada no regime das dimensões subjetivas do pensar, sentir e agir.

A exposição, tanto pelo conteúdo quanto pela forma de seus textos literários, dos dilemas do Pós-Modernismo traz à tona o fim do estilo pessoal e único em uma obra de arte, o descentramento e a fragmentação do sujeito, tendendo a revelar (pela via da superexposição), neste sentido, uma postura crítica frente ao atual “esmaecimento dos afetos” (JAMESON, 2004)

de um sujeito descentrado onde só restariam intensidades, euforias, nomadismo, errância e falta de uma perspectiva futura.

O que vem a corroborar com este argumento nos parece a inclusão de um sentido de perda da “memória profunda” no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, quando a sensação de nostalgia de outros tempos melhores são paulatinamente relembradas pelo personagem principal. Ao mesmo tempo em que lembranças do passado da ditadura militar o atormentavam, ele perseguia os rastros e pistas deixadas pela figura de uma cantora que misteriosamente desapareceu no auge de sua carreira, naquele mesmo período de repressão e censura, dizendo a todo instante que “queria encontrar outra coisa”.

No romance isto é trazido como uma lembrança persistente de um momento histórico em que se acreditava na transformação do mundo através de um sentimento coletivo, posteriormente sufocado pelo regime militar. Como numa tentativa de estabelecer uma articulação histórica através dos fragmentos de memória que lhe restam, o personagem percorre uma grande cidade como São Paulo onde se depara com os novos hábitos, costumes, valores e modos de vida da geração dos anos noventa.

Os conflitos de Caio Abreu revelados em suas cartas lembram os dilemas de Dulce Veiga: compactuar com as exigências da indústria cultural (na produção e divulgação da sua arte), virar “estrela” (imagem) ou buscar a quietude de uma vida simples; fruir lentamente no tempo, sem os compromissos de uma agenda lotada e sem “vender” a sua imagem para a mídia:

Tenho sido meio obrigado, por força do lançamento do livro (ele se refere a *Onde Andará Dulce Veiga?*) que, afinal, precisa vender, **a fazer caras e bocas pelas tevês e jornais da vida**. Desgastante, tristonho. Mais que tudo, gosto de comprar flores para a casa, deitar no sofá que começou a entrar na janela adentro (veja que bênção, em São Paulo), acender um cigarro e ficar olhando as nuvens. Estou achando uma delícia ter 42 anos, mal posso esperar pelos 50, 60, 70, com o **baú da memória absolutamente repleto** e o coração sabendo mil coisas de tudo. Ando apaixonado por viver, com tudo que isso implica, e espantado pela **Passagem do Tempo (maiúsculas respeitossíssimas)** ...Mas vamos lá, tudo por Dulce Veiga. Divulgue ele(a), sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me **desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu**. (ABREU, 1990, p. 192-193, grifos nossos).

Preciso investir, veja só, na minha “carreira internacional”, e em janeiro tem o lançamento da tradução francesa, em fevereiro num circuito de leituras pela Alemanha (com final em Berlim, sem muro!). Com a edição inglesa, Ray já tem armadas a Escandinávia, Holanda, Tchecoslováquia, sei lá que mais. Portanto meu futuro parece ser mesmo o Nobel, lá pelo ano 2000, se não morrer antes de susto, de bala ou vício. Sendo que esta terceira opção naturalmente é a mais provável. **Tudo isso me deixa com calafrios na barriga, e uma certeza maluca de que o que realmente quero – como a gente é louco – é na verdade o oposto de tudo isso, entende? Tipo Dulce Veiga, mesmo** (ABREU, 1990, p. 191, grifos nossos).

Neste sentido, vale a pena articular o fio condutor deste romance com as cartas de Caio Abreu onde se evidencia o processo de escrita do escritor, sua relação com a divulgação dos seus livros pela mídia e sua visão de mundo. Numa carta escrita a José Márcio Penido, em 2 de novembro de 1990, Caio desabafa sobre o seu processo de criação em seu principal e culminante romance:

Dulce Veiga foi um livro que carreguei na cabeça e no coração durante treze anos, e segurei pelos cabelos durante um ano de trabalho duro... Foram duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado disso: desvio de coluna. Não me queixo não. Cada vez mais literatura para mim é como aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar golpes de formão. No braço, no muque. Quando cheguei à frase final – **que já existia desde que escrevi a primeira** – tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia na terceira pessoa, Caio F. você conseguiu. (ABREU, 1990, p.190, grifo nosso).

Há, durante o transcurso da narrativa, uma reconstrução da historicidade de um personagem que incorpora o imaginário da coletividade brasileira. Mesmo que desiludido pela porção de fragmentos de sua vida que não consegue reconstituir, há uma busca pela composição de algo que só se completa no final, após o personagem ter um encontro significativo com a misteriosa cantora (aqui curiosamente percebemos que há, diferentemente dos outros contos e novelas, “um mistério a ser desvendado” tal qual revelamos no primeiro capítulo como uma característica marcante do modernismo e não do pós-modernismo). O próprio Caio passava também pelas suas dores existenciais e tentava se recompor e se reconstruir em meio a um período histórico turbulento. Numa carta a Maria Adelaide Amaral, em 29 de outubro de 1984:

Fiquei doente, estou fraco, frágil, choro pelos cantos. Voltei à terapia, estou remexendo **coisas fundas**, dolorosas, meio perdido, com uns problemas difíceis, materiais, de grana, de saúde, de solidão. E escolhendo não morrer...Porque chega uma hora em que você tem que escolher a vida... Então ver *De braços abertos* (Caio se refere à peça teatral de Maria Adelaide Amaral) foi outra peça que encaixou nesse quebra-cabeças cujo desenho geral mal começo a intuir. Porque ela te puxa para o lado da vida, e que não é um lado facilmente ensolarado, luminoso, leve & solto. ...O que acontece comigo é que eu tinha andado de braços fechados. Sem perceber. **Analisando meus sonhos, ultimamente, isso tem ficado tão claro.** (ABREU, 1984, p. 102, grifos nossos).

O personagem do romance encontra em uma pequena cidade a cantora vivendo de forma simples, sem as badalações do auge da carreira que decidiu abandonar precocemente. Assim decidiu romper com a vida de celebridade na busca de algo que desacelerasse seu ritmo, de outras possibilidades de existência, vida de pessoa comum e desconhecida. No desfecho, o

jornalista lembra o seu próprio nome, como que redimindo todos seus personagens anônimos de toda falta de sentido, de história, de ideal em meio à urbe imensa que pulsa e acelera sem ao menos perguntar por que e para que. Aqui pensamos que há um posicionamento mais explícito do escritor acerca do sentido de viver e do papel da memória na biografia da pessoa – questões a que ele sempre parece remeter em seus textos, como na sua exploração de uma cidade do interior imaginária chamada o “Passo da Guanxuma”, onde estariam as raízes do protagonista e a origem de sua história que não pode ser esquecida.

A vida em São Paulo é recorrentemente criticada nas cartas de Caio Abreu e a fantasia de ir morar no interior é explicitamente declarada numa carta a Luciano Alabarse, em 20 de setembro de 1984:

Estou escrevendo na redação. Esta máquina é pesadíssima. Um dia cinza. Há quase um mês estamos dentro de dias cinza, de ar muito sujo. Meu nariz sangra e os olhos ficam vermelhos. Os índices de poluição andam altíssimos. Dizem que os índices reais não são divulgados, para não causar pânico à população. Tenho andado muito de ônibus. Sento na janela e fico olhando o povo: é tristíssimo. Nunca vi antes caras tão amargas. E pobres, muito pobres. Dói de ver. E não se pode fazer nada. **Tenho feito fantasias incoseqüentes de ir morar no interior. Um dia, quem sabe.** São Paulo estrangula aos poucos, e te rouba energia, e não te repõe. (ABREU, 1984, p.99, grifos nossos).

Assim, a literatura de Caio, no que diz respeito às suas temáticas articulada à sua biografia, guarda laços nostálgicos com “outros tempos melhores” e encontra no romance *Onde Andará Dulce Veiga?* o corolário de um desejo maior pela historicidade do sujeito. Esta se dá através do resgate dos sentidos do passado que, embora fragmentariamente, são trazidos ao presente num tom de denúncia contra o estado de fragmentação em que se encontra o sujeito contemporâneo.

A ruptura com o tempo cronológico e com os espaços retilíneos também representados nesta vivência da compressão tempo-espaço, talvez, se vistos como um contexto isolado, não seja uma contribuição original de Caio Abreu. Vimos como no modernismo autores como Proust e Joyce inovaram nas formas de ilustrar as novas dimensões do espaço-tempo da sociedade industrial e burguesa. A originalidade de Caio Abreu aparece, entretanto, quando relacionamos o contexto da contemporaneidade com o contexto da ditadura militar no Brasil e a situação ambígua daqueles que tiveram que conviver num mundo globalizado e excludente, que oferece as possibilidades de um mundo com toda sua multiplicidade de sedução e velocidade em

contraste com a desigual condição de acesso a todos aqueles que são rejeitados como diferentes ou estranhos em uma sociedade elitista, branca, rica e eurocêntrica.

Assim, a ruptura de Caio Abreu com os tempos e espaços bem ordenados, revelando a vivência de um tempo e de um espaço que não se encaixam ao ritmo cronológico e aos espaços retilíneos do alto modernismo, traz em seu bojo uma transformação política profunda com formas de poder cristalizadas. Captura o “livre fluxo da prática e da experiência humana” apontado por Harvey (1994) trazendo à tona a experiência de um fluxo espacio-temporal interno³⁵ que rompe com representações abstratas de base positivista nas quais as experiências de tempo e de espaço eram tratadas com esquemas externos, lineares e reducionistas.

Através deste rompimento com velhos paradigmas, a literatura de Caio Abreu expressa fluxos subjetivos oriundos de práticas espaciais e temporais que carregam o desejo de autonomia em relação aos dispositivos de controle que predominaram no tempo e espaço do projeto do Iluminismo. Isto pode ser relacionado, como já dissemos no primeiro capítulo, com a postura transgressora de raízes na contracultura que incorpora tempos e espaços mais “fluidos” no intuito de romper com formas cristalizadas de conceber o comportamento humano a partir de modelos fixos e padronizados.

No plano da escritura, vemos o autor experimentar com empenho formas de expressão que traduzem essa experiência transformada do tempo e do espaço na cidade globalizada, seja mediante o recurso a técnicas narrativas já consolidadas na tradição modernista, seja no repertório de soluções literárias das gerações mais recentes. Na técnica narrativa observamos o recurso aos “flashbacks” (por exemplo, quando o protagonista de *Dulce Veiga* recorre a sua memória). Também podemos acompanhar sua predileção pelo gênero do conto em sua obra, forma talvez de “compactação da cultura”³⁶.

³⁵Por “fluxo” queremos fazer alusão ao que surge de “dentro”, o lado caótico e desorganizado que emerge a partir de formas espontâneas de expressão e que estão constantemente se renovando à medida que se expressam. Estas formas de expressão, por sua vez, não se articulam a qualquer tipo de condicionamento rígido como um tempo exato de duração ou um espaço com funções pré-definidas.

³⁶Por “Compactação da Cultura” queremos nos referir à compressão do tempo-espaço que toma forma na maneira como diversos aspectos culturais se aglutinam num gênero curto de expressão poética como o conto, revelando a condensação contemporânea de fatos e informações num espaço mais compactado de narrativa. Analogamente, o fato de que podemos armazenar uma quantidade enorme de dados em aparelhos eletrônicos diminutos como o “PEN-DRIVE ou o “I-POD” com memórias cada vez mais “GIGAS” nos faz questionar se, através da forma, o escritor estabelece uma crítica social a esta enorme quantidade de informações a que somos submetidos procurando causar um impacto no leitor, aglutinando informações, produzindo uma intensidade através de uma unidade de efeito que visa prender a atenção, expondo também a fragmentação do sujeito. No conto, nos diz Battela (2004), os estados interiores dos personagens vão se desdobrando até atingir um clímax emocional, sem afrouxamento da

O conto é um gênero predominante na prosa de ficção atual que, de forma sintética, aglutina acontecimentos e outras informações num enredo geralmente curto e com desfecho de impacto. Outro destaque é o uso freqüente da intertextualidade por meio de citações, colagens e epígrafes no corpo de seus textos. São citados poemas, escritos de outros autores (na maioria estrangeiros), trechos de música popular brasileira, bem como dedicatórias a cantores da música popular brasileira.

Com relação às temáticas, sua crítica em relação às condições espacio-temporais dos grandes centros urbanos é expressa nas situações nefastas em que personagens se encontram devido à aceleração forçada do ritmo de vida, no trabalho e na vida amorosa. Esta velocidade é diferente da mobilidade do “fluxo espacio-temporal interno” do qual falamos e que se aproxima do conceito de duração. Como nos diz Machado (1999) a “era do tempo intensivo” impõe velocidade incorporando também um processo de transformação constante do sujeito diante da padronização, renovação e imposição dos gostos, gerando sempre novas necessidades.

A verdadeira ruptura para a qual a literatura de Caio Abreu acena estaria num processo de não-submissão diante dos compromissos da sociedade de consumo e a criação de “espaços outros” onde o cidadão – não o consumidor- possa se expressar e encontrar a felicidade. Restaurar o espaço do cidadão é se contrapor a uma subjetividade estanque e fechada sobre si mesma. Para que venham à tona processos de “formas-subjetividade”, nos diz Machado (1999), é necessário que os fluxos das transformações revelem modos de existência diferentes das concepções cristalizadas do sujeito, muitas vezes traduzidas em termos como “identidade” ou “subjetividade”. Estes isolam o terreno interior do exterior.

Muitos dos problemas levados a uma clínica psicológica deveriam ser tratados na própria comunidade, na restauração dos meios de expressão pública do indivíduo. A psicologia, muitas vezes, torna-se um instrumento de controle do indivíduo que, inserido num momento histórico de supervalorização da intimidade, pensa ser os seus problemas de origem **profundamente** recalçadas, por exemplo, nos seus conflitos edipianos infantis. Vimos isto claramente nas cartas de Caio Abreu, na sua busca interior por sanar conflitos que eram também (ou até mais, ousaríamos dizer) de ordem social. O artista que buscava espaço de expressão no seu próprio país. O homossexual que se sentia excluído de forma explícita ou implicitamente pela sociedade. A repressão militar que golpeava, torturava, massacrava e censurava muito mais do

tensão, o que resultaria na interrupção da leitura, obliterando sua unidade de impacto e efeito. Por ser uma forma breve de se capturar o instante, o presente imediato guarda fortes laços com a forma veloz e acelerada da cultura contemporânea.

que qualquer “sistema pré-consciente-consciente” que evita entrar em contato com idéias ameaçadoras de conteúdo sexual.

Mas onde está a repressão ou o recalque? Está nas condições históricas de uma sociedade repressora que alimenta sentimentos de culpa em relação à sexualidade (via religião)? Está no sujeito imerso em si mesmo tentando descobrir a sua “verdade” inconsciente? Ou estaria na relação dialética entre o sujeito e a sociedade na medida em que este se conscientiza de que seus problemas não estão nas **profundezas do seu ser**, de forma que ele como cidadão ativo e transformador deve ressignificar os espaços, expressando suas torturas “internas”, conflitos, “loucuras”?

Curiosamente, o filme brasileiro *Eu me lembro* (Direção: Edgard Navarro, Pandora Filmes, 2006) mostra, sob a forma de narrativa, as imagens da vida de um garoto que cresceu na década de sessenta, no auge da repressão militar brasileira. O garoto torna-se adulto e narra sua infância enquanto imagens diversas sempre lhe vêm à tona: as cenas infantis trazendo sentimentos de culpa relacionados à sexualidade (sob a forte repressão sexual da igreja católica), os tabus da virgindade, as primeiras experiências ao “ver” imagens que lhe deflagravam sensações, inquietações, curiosidades.

Quando adulto-jovem se depara com a censura militar, experiencia sua sexualidade no período contracultural da virada da década. No final do filme, utiliza drogas alucinógenas como forma de libertação, contestação e diminuição da sua “censura internalizada”, momento em que todas as imagens de sua vida ressurgem. Uma trajetória ao mesmo tempo individual-coletiva, expressando o sentimento de uma época, que metaforicamente retorna para nós como um “Brasil recalcado” (as torturas, as prisões, os exílios, os sonhos e as utopias de uma geração), tanto pela censura militar quanto pelo contexto social e cultural da época.

Os “derivados do recalque”, contemporaneamente, ainda clamam por vir através da arte, como nesse filme e nos escritos de Caio Abreu, que nos ajudam a lembrar e reconstruir o tempo vivido e a dotar a nossa experiência de sentido. Neste sentido, a arte narrativa amplia nossos horizontes de compreensão do mundo e torna inteligível o caos das ocorrências mediante enredos intimamente vinculados à experiência histórica humana.

Como assinala Ricoeur (1994, p. 85) em *Tempo e narrativa*:

[...] existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou em outras palavras, *que o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.*

Em tempos de globalização, terrorismo, ameaças de guerras atômicas e desastres ecológicos provocados pelo próprio ser humano, não sabendo gerir seu próprio ambiente, os textos de Caio Abreu também nos remete, em uma perspectiva mais ampla, a um contexto de análise da compressão do tempo-espaço em uma “aldeia global” na qual o “sentimento de um fim” parece predominar, implicitamente ou explicitamente, quando nos deparamos com as notícias catastróficas do início do século XXI. Neste sentido, os textos de Caio Abreu são também uma denúncia à falta de cooperação, à ganância e ao poder que excluem inexoravelmente milhões de pessoas do mundo inteiro por condições dignas de sobrevivência física e emocional, fazendo sucumbir todos os excluídos de um sistema cultural, econômico, político, tecnológico em formas cada vez mais sutis de dominação e controle.

Ao sustentar valores cada vez mais egocêntricos e imediatistas, sem pensar nas gerações presentes e futuras, os próprios setores dominantes são suicidas em potencial, pois geram violência e revolta tanto da natureza (os furacões e maremotos provocados pelo aquecimento global proveniente da poluição dos grandes centros do poder) como daqueles seres humanos que se sentem excluídos pelo sistema. Estes – seja por meio de guerrilhas, terrorismo ou mesmo no cotidiano das grandes cidades com assaltos, violências, seqüestros relâmpagos (e até uma nova modalidade o “seqüestro virtual”) – desejam também os meios simbólicos e materiais que poucos têm o direito de usufruir. O desejo não é apenas pelo alimento, mas também por todos os signos que a cultura do consumo instiga no sujeito quando produz “necessidades” mais intensas que o próprio alimento em si, pois se proclamam como o “objeto idealizado” que viria a suplantar a “falta” e a incompletude imanentemente humana.

Um sentimento de unidade, de reciprocidade, cooperação e um dever moral em relação às gerações presentes e futuras, em favor de uma distribuição equitativa dos bens materiais e simbólicos são anulados diante das condições valorativas e opressoras em que estamos imersos, na rede de interconexão mundial do sistema em vigor. O artista imagina, sonha, deseja e cria na linguagem uma outra forma de vida, de cultura, de valores e, quando o faz, traz em seu bojo uma crítica mais ampla aos significados que esta cultura produz, instigando o sujeito como agente e cidadão ativo a uma ressignificação e criação de espaços públicos de maior cidadania e participação coletiva.

Desta forma, terminamos com um trecho da carta de Caio Abreu a Hilda Hilst, em 29 de abril de 1969, à propósito desta atmosfera cultural, econômica, política e tecnológica

excludente da nossa civilização (da qual somos todos co-responsáveis), inserindo-nos, porém, em mundos possíveis com outras possibilidades de vivências e de valores: **outras palavras**, enfim:

Sim, porque você já pensou se, de repente, a gente tiver uma prova concreta de que existe vida num outro planeta, uma vida diferente da nossa, com valores diversos, com liberdade absoluta – Já pensou? Nós, os terrestres, vamos morrer de inveja, vamos nos sentir completamente primitivos, primários, estúpidos e vamos ter que renegar toda essa estrutura terrestre. Pois as tuas novelas são isso – um mundo novo. Fascinante e frustrante. (ABREU, 1969, p. 366).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- ABREU, Caio Fernando. **Onde andar Dulce Veiga**: um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- ABREU, Caio Fernando. **A Hilda Hist**. Porto Alegre, 1969. Disponível em: <http://caiofabreu.blogspot.com.br/2010/09/hilda-hilst_01.html>. Acesso em 24 jul. 2006.
- ALMEIDA, M. I. M.; TRACY, K. M. K. **Noites nômades**: espaço e subjetividades nas culturas jovens contemporâneas. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith *et al.* **O método nas ciências naturais e sociais**: pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1998.
- ARAS, James Bastos. Bergson: a metafísica do tempo. *In*: DOCTORS, Marcio (Org.). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ARRIGUCCI JR., David. "Jornal, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente". *In*: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introduo a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 1994.
- BATTELA, Nadia. **Teoria do conto**. 2004. Obra digitalizada em 2004 e publicada originalmente em 1990. Disponível em: <www.sabotagem.cib.net>. Acesso em: 24 jul. 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalizao**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. *In*: LIMA, Luís Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. v. 2.

BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2000.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê, 2003.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, McFarlane. **O mundo moderno: dez grandes escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BROCKEIMER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, 2003. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: 19 abr. 2007.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1965.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

DELEUZE, Gilles. A Literatura e a vida. *In*: _____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FARIA, Alexandre. “Caio Fernando Abreu: cidade-solidão”. *In*: _____. **Literatura de Subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea**. Rio de Janeiro: Papiro, 1999.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **Matrizes do pensamento psicológico**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

FREIRE, José Célio. Alteridade e psicologia social. *In*: SENA E SILVA, M. F.; AQUINO, C. B. (Org.). **Psicologia social: desdobramentos e aplicações**. São Paulo: Escrituras, 2004.

FREIRE, José Célio. Proust: o avesso da pseudocultura e o uso do ócio. **Revista Educação em Debate**, Fortaleza, v. 2, p. 69-76, 2001.

FRIEDMAN, Melvin. O romance simbolista de Huysman a Malraux. *In*: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FUKS, Mário. **Considerações teóricas sobre a psicopatologia contemporânea**. 2007. Disponível em: <<http://www.estadosgerais.org/historia/147-consideracoes.shtml>>. Acesso em: 19 abr. 2007.

GERMANO. Interioridade, Intimidade: o discurso psicológico na literatura dos séculos XIX e XX. *In*: JACÓ VILELA, Ana Maria *et al.* (Org.). **História da psicologia**: rumos e percursos. Rio de Janeiro: NAU, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1994.

HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde:1960/1970. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o tempo modernista. *In*: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1991.

KUNA, Franz. O romance de dupla face: Conrad, Musil, Kafka, Mann. *In*: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEAL, Bruno. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro**. São Paulo: Anablumme, 2002.

LEAL, Bruno. **London, London, ou a canção popular como marca identitária**. 2006. Disponível em: <<http://64233.187.104:sitemason.vandrbilt.edu/files>>. Acesso em: 24 jul. 2006.

MACHADO, Leila Domingues. Subjetividades contemporâneas. *In*: BARROS, Maria Elizabeth Barros de (Org.). **Psicologia**: questões contemporâneas. Vitória: EDUFES, 1999.

MATOS, Olgária. A cidade e o tempo. **Revista Espaço e Debates**, São Paulo, v. 7, p. 7-15, 1983.

MORICONI, Ítalo (Org.). **Caio Fernando Abreu**: cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NASIO, Juan-David. **Os sete conceitos cruciais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. A passagem interna da modernidade à pós-modernidade. **Revista Ciência e Profissão**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 82-93, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo 1.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SANTIAGO, Silviano. O Narrador pós-moderno. *In*: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira. **Narcisismo e publicidade**: uma análise psicossocial do consumo na contemporaneidade. São Paulo: Annablume, 2001.

SIMMEL, Georg. Metrópole e a vida mental. *In*: VELHO, Otávio (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Original de 1900.

TGV. *In*: **Wikipédia, A Enciclopédia Livre**, 2006. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/TGV>>. Acesso em: 10 jul. 2006.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.