

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**A “literatura exigente”: a renovação das convenções
literárias e a ficcionalização da morte em quatro
obras brasileiras do século XXI**

CASSIA CRISTINA SILVA PEREIRA

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Alva Martínez Teixeira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Brasileiros

2021

Resumo

O presente estudo volta-se à investigação das marcas renovadoras da “literatura exigente” em quatro de seus romances, *Outros nomes, sopra* (2004), de André Queiroz; *A história dos ossos* (2005), de Alberto Martins; *Ó* (2008), de Nuno Ramos; *Procura do romance* (2011), de Julián Fuks. Para tratar das mutações propostas por essa safra da prosa brasileira contemporânea, objetiva-se verificar como suas peculiaridades se estabelecem no corpo textual, bem como examinar sua relação de retomada e ruptura com obras da literatura convencional. A radicalização da linguagem e heterodoxia já notadas em autores da chamada modernidade são discutidas na análise, que se desdobra no exame dos elementos ficcionais sobre a morte, tão presente na referida prosa, e na discussão sobre o declínio da literatura já anunciada por outros autores da literatura do século anterior. A análise do *corpus* pretende mostrar de que maneira a seleção temática, a forma de narrar e a estrutura textual auxiliam na compreensão dos rumos da literatura da contemporaneidade. Nesse sentido, o resultado do estudo prevê um panorama reflexivo da complexidade da crise literária no século XXI.

Palavras-chave: literatura contemporânea brasileira, literatura exigente, convenção, crise, renovação, morte.

Abstract

The present study turns to the investigation of the renewing marks of demanding literature in four of his novels, *Other names, sopra* (2004), by André Queiroz; *The history of bones* (2005), by Alberto Martins; *Ó* (2008), by Nuno Ramos; *Romance search* (2011), by Julián Fuks. To deal with the mutations proposed by this crop of contemporary Brazilian prose, the objective is to verify how its peculiarities are established in the textual body, as well as to examine its relationship of resumption and rupture with works of conventional literature. The radicalization of language and heterodoxy already noted in authors of the so-called modernity are discussed in the analysis, which unfolds in the examination of the fictional elements on death, so present in this prose, and in the discussion about the decline of literature already announced by other authors of the previous century. The *corpus* analysis aims to show how thematic selection, the way of narrating and the textual structure help in understanding the directions of contemporary literature. In this sense, the result of the study provides a reflective overview of the complexity of the literary crisis in the 21st century.

Keywords: contemporary Brazilian literature, demanding literature, convention, crisis, renewal, death.

*Para Emerson, companheiro dos amores e das dores.
Por estender o guarda-chuva em meio à tempestade.
Por ser lar. Por tornar tudo possível.*

Agradecimentos

Ao meu menino mais velho, por cruzar o oceano, ainda que contrariado, para partilhar do sonho acadêmico materno, por dividir a mãe com os livros, por suportar a dor de perdê-la como companheira de jogos, leituras e, principalmente, por saber do ganho advindo do conhecimento.

Ao menino mais novo, por tornar leve essa empreitada, com seu riso de poucos dentes, com ruídos de palavras ainda não pronunciáveis, e por lembrar, diariamente, o peso e a glória da maternidade diante dos estudos acadêmicos e, especialmente, da existência.

A Fabi, Maristela, Bianca, Ju, amigas que sempre compartilham das minhas angústias literárias, descobertas e enfrentamento de mim mesma em cada texto lido, sangrado de forma catártica e acompanhado de risadas, choros e vinho.

À Camila, prima amada, por ser tão disposta à literatura e por me abrigar com paciência nas boas conversas com café.

A Manolo, por nortear de maneira tão sutil parte de meus estudos e pesquisa nas linhas da crítica, e por compartilhar um conhecimento respeitável ainda que não me conheça pessoalmente.

À professora Alva, por me ajudar na caminhada pela estrada tortuosa da literatura contemporânea, por me emprestar seu olhar delicado e certo nas páginas que me arrisco escrever.

A Portugal, terra longínqua, por ter me recebido e acolhido em suas praças, calçadas, museus, rios, sombra estatuária de grandes nomes literários que me constituem como professora de Literatura. E por ter me ensinado a amar minha terra judiada de uma perspectiva não ainda imaginada, tatuando em mim a saudade e a consciência de pertencimento.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Considerações sobre o fazer literário.....	10
1.1 As especificidades da “literatura exigente”.....	10
1.2 A desconfiança do narrador e da escrita como representação.....	16
2. A alegoria da memória e a morte em <i>A história dos ossos</i>, de Alberto Martins.....	28
3. A matéria, a memória, o esquecimento e a morte em <i>Ó</i>, de Nuno Ramos.....	50
4. A odisséia do autor e a morte da narrativa em <i>Procura do romance</i>, de Julián Fuks.....	76
5. A morte, a resistência e a recusa da palavra em <i>Outros nomes, sopro</i>, de André Queiroz.....	100
Considerações Finais.....	118
Referências bibliográficas.....	122

Introdução

“Toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada”.
Samuel Beckett

Discorrer sobre uma das várias correntes da literatura contemporânea brasileira do século XXI, em que se encontram autores da prosa conceituada por Leyla Perrone-Moisés de “literatura exigente” (2016), requer reflexão sobre o experimentalismo pelo qual já percorreu a literatura do século que a antecede. Os limites de gênero, a abordagem às minúcias de um espaço valorizado pelos detritos, a tendência à fragmentação, a inclinação ensaística mesclada a um enredo entrecortado de personagens inventados e reinventados de outras tantas obras referenciadas, a relevância aos temas da ausência do pai e da presença da morte são características exercitadas ao extremo por esses textos que exigem do leitor bagagem literária e cultural, além de uma dose de disposição para apreender suas inúmeras referências ora implícitas, ora explícitas, a outros campos da arte.

O aspecto híbrido dissocia essa nova corrente contemporânea da literatura convencional, cuja representação precípua de elementos narrativos é questionada sob uma atmosfera de desconfiança contínua pelas páginas da “literatura exigente”, o que não significa negação à tradição literária, mas uma inquirição sobre o sujeito, o narrador, a narrativa, os personagens, a verdade, a linguagem.

Desse modo, ao realizarmos uma análise das quatro obras literárias representativas dessa prosa, sendo elas, *A história dos ossos* (2005), de Alberto Martins; *Ó* (2010), de Nuno Ramos; *Procura do romance* (2011), de Julián Fuks; *Outros nomes, sopra* (2004), de André Queiroz; procuramos compreender a ruptura com a produção literária convencional, os elementos constituintes e recorrentes da renovação dos aspectos cristalizados pelo tempo. Nesse sentido, a leitura analítica objetiva verificar a composição híbrida e os elementos fragmentários representativos da subversão à linearidade narrativa das formas da literatura institucionalizada; investigar o sujeito em crise e examinar a renovação e problematização dos elementos da narrativa e da escrita como representação presente na “literatura exigente”; verificar a ocorrência da memória e da ficcionalização da morte como temas recorrentes nas obras selecionadas.

A dissertação se organiza em cinco etapas de análise, sendo cada uma distribuída em um capítulo. Primeiramente, investigamos as especificidades da “literatura exigente” à luz das discussões acerca da contemporaneidade, tais como aquelas adotadas por Giorgio Agamben (2009), Leyla Perrone-Moisés (2016), Antoine Compagnon (1996), Jaime Ginzburg (2012), autor cujo trabalho sobre o tema se desdobra mais especificamente sobre a narrativa brasileira. Elencamos as semelhanças dos autores estudados com aqueles que compõem o quadro da produção heterodoxa brasileira e mundial, principalmente, os autores de obras experimentais e renovadoras do cenário da literatura no século XX, a fim de identificar de que maneira a “literatura exigente” assimila sem propor mera repetição as conquistas do passado. Para tanto, a desconfiança do narrador e a escrita como representação são alvos de análise, além da composição da forma e do conteúdo apresentado.

A seguir, a análise se desmembra em cada uma das quatro obras selecionadas para estudo e investiga as configurações da “literatura exigente” materializadas em cada uma delas, sendo que o *topos* da morte, comum a todas elas, representa, portanto, uma tentativa de desvendamento dos rumos e novas perspectivas da literatura contemporânea brasileira produzida no século XXI. Nesse sentido, buscamos esmerilar a memória e a morte alegorizadas em *A história dos ossos*, de Alberto Martins, em sua estrutura, aparentemente, desarticulada; a matéria em decomposição e esfacelamento tão presente na obra plástica de Nuno Ramos, como instalações e performances com as quais *Ó* estabelece intertextualidade; o dialogismo de Julián Fuks com as epopeias homérica e joyceana, além das obras com as quais flerta sua narrativa moribunda e falha em *Procura do romance*; a resistência à palavra e presença constante da morte em *Outros nomes, sopro*, de André Queiroz, obra que se debruça sobre outras tantas em um exercício cíclico de vida-morte.

O trabalho se sustenta em estudos, embora ainda raros, sobre a vertente da prosa contemporânea brasileira; sobre o romance e sua crise; sobre a memória e a volatilidade do tempo presentes em obras heterodoxas da literatura universal.

O compromisso dessa nova corrente literária está em seu fazer literário e na sua compreensão da falência de vários aspectos, como o sujeito diante do mundo, assim, ela se vale do compromisso de dissecar a condição humana, evidenciar o sujeito em crise, fazer sondagens existenciais, reflexões relativas às possibilidades da arte e, sem abandonar os limites do discurso, colocar em discussão os limites da linguagem.

Para além da desconstrução do enredo elaborada de forma sistemática, permeiam as páginas das obras da “literatura exigente” a melancolia do sujeito, a memória e o esquecimento, assim como o conflito com o passado pessoal e o já citado tema da morte,

considerado o *leitmotiv* da pós-modernidade. Dessa forma, sobre os destroços da literatura em desastre, buscamos analisar a complexidade dessa prosa brasileira contemporânea que se equilibra no abismo.

1. Considerações sobre o fazer literário.

“Espero tornar-me um louco muito mau”.
Arthur Rimbaud

1.1 As especificidades da “literatura exigente”.

A literatura brasileira contemporânea apresenta na virada do século XXI uma produção ainda inclassificável, mas que rompe com o estereótipo das obras que se multiplicam pelos interesses de mercado e seguem a tendência da chamada “literatura comercial”, advertida por José Castello (2015). A “literatura exigente”, como vem sendo chamada pela crítica, foge da padronização e da vantajosa repetição ditada pelo poder das cifras, dando ênfase à invenção, ao lançar mão de artifícios linguísticos, exercícios experimentais, em que, também, resgata a história literária. Suas linhas de difícil digestão se distanciam muito da crítica de Castello, em seu ensaio “A literatura digestiva”, sobre as obras da contemporaneidade brasileira cujas produções abordam temáticas da vida cotidiana, relacionamentos interpessoais, moda, desabafos entre outros temas corriqueiros, mas agradáveis a qualquer leitor. Para Castello, a literatura contemporânea apresenta como destaque a padronização. O que significa que, no lugar da invenção, os escritores têm em vista agora, com ânsia redobrada, as vantagens da repetição (*Idem*). Enquanto Castello adjetiva a produção contemporânea brasileira de “digestiva”, Alcir Pécora opta pela expressão “mediana” ao se referir à produção que quer ser vista a qualquer custo, pois sua virtualidade narrativa se sobrepõe ao narrador literário, uma vez que “antes mesmo de existir como evento, a ação já se apresenta como narrativa, como ocorre nos reality show, em que as pessoas, antes de agir, representam ou narram a ação que lhes cabe” (PÉCORA, 2011, on-line).

No entanto, essa literatura contemporânea de que os críticos tratam não contempla toda a produção contemporânea brasileira. Trata-se de uma produção dentre inúmeras cuja qualidade é avaliada pela crítica especializada a partir das relações mercadológicas, o que soa como avaliação reducionista, pois nem mesmo o sucesso nas vendas é parâmetro para anular a riqueza literária de um livro. A produção contemporânea intitulada de “literatura exigente” não ocupa o espaço almejado de tantos autores nas prateleiras das grandes editoras e livrarias, seus leitores são raros e exigentes como ela, assim, não se encaixa na adjetivação

“digestiva” tão pouco “mediana” citada por Castello e Pécora, consideradas as suas particularidades.

Ao analisar suas especificidades, é possível estabelecer uma discussão sobre o fator que torna a “literatura exigente” produção contemporânea. Sua contemporaneidade se associa não exatamente ao momento em que vem sendo produzida, ou seja, o início do século XXI, mas, especialmente, pela sua relação dada com o presente por não coincidir exatamente com este, uma vez que não se enquadra nos padrões da atualidade, considerando seu nicho de mercado: “uma “literatura difícil” (designada a um público restrito)” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 47), muito diferente da literatura de autoajuda ou da infinidade de narrativas ficcionais de entretenimento. O público dessa literatura contemporânea difícil é o chamado *leitor semiótico*¹ interessado em buscar compreender os procedimentos adotados nesses textos, como os aspectos de linearidade, mescla de diversos gêneros, ou diálogo com múltiplas linguagens, que buscam ressignificar a linguagem literária.

Ainda assim, há de se salientar que esses aspectos são insuficientes para distinguir a “literatura exigente” como pós-moderna, uma vez que as peculiaridades atribuídas às obras assim designadas, como a intertextualidade, a metalinguagem, a fragmentação, o ludismo, entre outros, estão presentes em outras tantas obras antigas desde Dante, Rabelais, Cervantes, Sterne (*Idem, ibidem*, p. 42-45). Nesse caminho, adotaremos, para a literatura brasileira produzida nas primeiras décadas do século XXI, a designação de *literatura contemporânea*, a considerar que essa época “é o momento de pensar sobre o passado recente e de criticar os caminhos do presente. Só depois dessa fase poderão surgir “pensamentos novos”. E deixaremos de vê-la como “pós”, para vê-la como “pré” alguma coisa que ainda ignoramos” (*Idem, ibidem*, p. 48-49). A sua não coincidência com o seu tempo ou mesmo o seu deslocamento, torna-a inatural, portanto, contemporânea.

Esse paradoxo definido por Nietzsche² (NIETZSCHE, *apud* AGAMBEN, 2009, p.58-59) é uma relação que associa e dissocia o objeto contemporâneo de seu tempo. O

¹ Adota-se aqui a expressão utilizada por Umberto Eco ao distinguir o “leitor semântico”, voltado às peripécias da narrativa, do “leitor semiótico ou estético”, voltado aos procedimentos da produção estética de determinado texto narrativo. A relação do leitor semiótico com o texto é distinta, para ele, “certas histórias deve-se lê-las ao infinito” (ECO, *apud*, PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 47).

² Em *O que é contemporâneo?*, Giorgio Agamben utiliza a definição de Nietzsche sobre a contemporaneidade como uma relação paradoxal em que “é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. Assim, o contemporâneo está em desconformidade com seu tempo, embora não seja alheio a ele. (NIETZSCHE, *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

escritor ou a obra que se adere ao seu tempo, não pode observar e avaliar este, mantendo “os olhos fixos sobre ele”, logo não é contemporâneo, como afirma o filósofo prussiano.

O olhar do homem contemporâneo busca não a luz, mas as trevas do presente em que está imerso, busca aquilo que o interpela. Giorgio Agamben estabelece uma bela comparação entre as trevas da contemporaneidade com as trevas do firmamento, pois o que se define por escuridão no universo que se expande, na verdade, é a luminosidade de diversas galáxias distantes a uma velocidade que supera a possibilidade de chegada da luz.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso, os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Partir dessa concepção acerca da contemporaneidade no que tange à literatura brasileira, mais especificamente à “literatura exigente” é considerá-la, ainda que não seja possível categorizá-la ou classificá-la, um produto do pensamento inquiridor, do questionamento oriundo da sua própria relação com a tradição do passado e com sua proposta inovadora de linguagem e incapacidade de comunicação com a produção corrente. O produto da contemporaneidade é anacrônico, pois é a partir dele que se pode “apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”” (*Idem, ibidem*, p. 66). Por isso mesmo, a literatura brasileira contemporânea do século XXI, na sua ruptura com o fazer literário convencional, é um “não mais”, ao passo que também é um “ainda não”, como afirma Agamben (*Idem, ibidem*, p. 68), pois o antigo não está totalmente esquecido no passado, assim como o novo ainda não encontrou uma definição.

Nesse sentido, tratar dessa produção literária é tratar também do fazer literário convencional, o qual é negado e retomado por essa literatura em transição chamada de exigente. O que se torna um exercício desafiador aos leitores dispostos a enfrentar as linhas de tais obras é investigar o que de fato pretende essa literatura, bem como quais são suas intenções ao exigir do leitor repertório literário e cultural, para que destino levam as suas veredas, suas trilhas de difícil caminhada. Nessa perspectiva inquiridora à qual é levado o leitor, não há surpresa em se questionar, também, se a designação que lhe foi dada, em uma análise conjunta mais ampla, é a mais conveniente para aquilo que ela representa.

Tal designação a respeito da exigência dessa literatura associa-se ao estranhamento causado pelo hibridismo, acúmulo de gêneros, entrecruzamento com outras linguagens que faz com que os autores dessa nova corrente se distanciem da literatura convencional de representação, o que ainda está sendo apreendido pela crítica, como afirma Jaime Ginzburg (2012, p. 214) ao mencionar a ruptura com a tradição realista chamada por ele de “fragmentação moderna”. Nomeada pela professora Leyla Perrone-Moisés (2012) de “literatura exigente” ou “de proposta”, essa literatura do estranhamento exige um leitor experiente capaz de compreender a ruptura com a linearidade presente em narrativas classificadas como tradicionais.

A contemporaneidade dessa produção literária, no entanto, paradoxalmente, se dá pela sua proximidade com a origem ou retorno ao passado tradicional, como a própria definição do termo contemporâneo aqui discutido, pois a “chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico” (AGAMBEN, 2009, p. 70). As propostas contemporâneas do início do século XX são exemplos da associação entre o arcaico e o moderno, como as vanguardas artísticas, as quais inspiraram movimentos modernistas, como o movimento brasileiro cujo marco foi a Semana de 22. A quebra da homogeneidade temporal ou, como afirma Agamben (*Idem, ibidem*, p. 71), a fratura das vértebras de seu tempo evidencia que esses eventos chamados de modernos resguardam o eco do passado, ou seja, “a forma de uma arqueologia que não regride ao passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver” (*Idem, ibidem*, p. 70). Essa descontinuidade percebida na proposta de ruptura dos movimentos artísticos do início do século XX ecoa na literatura de proposta do século XXI, uma vez que ela parece anunciar um divisor de águas, ao passo que não deixa de voltar os olhos para a tradição literária.

As experiências de expectativa de libertação das convenções narrativas anteriores vivenciadas por autores do século XX, tais como o fluxo de consciência, o estilo telegráfico, a criação de nova linguagem com base em invenção de termos ou uso de trocadilhos, são “assimiladas pelos escritores contemporâneos, que ora lhes dão uma continuidade, ora as ignoram, praticando tranquilamente qualquer tipo de estilo do passado, sem a preocupação modernista com o novo” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45). Assim, a literatura exigente é despreocupada na escolha de passado e presente como um caminho para expressar tema ou mesmo modo de composição.

Herdeira das vanguardas europeias e da heterodoxia de certos escritores renovadores do gênero narrativo, como alguns dos autores modernistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros, a “literatura exigente” se distancia de qualquer compromisso social dos modos

convencionais de certa literatura engajada que propõe representar a realidade mediante crítica e denúncia das mazelas sociais, como fez no Brasil o movimento literário realista, no século XIX, e o neorrealista, no século XX, através de linguagem direta e objetiva, notável nas obras de Aluísio Azevedo, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado entre outros autores de destaque desses dois períodos literários. A “literatura exigente”, tal como a produção literária heterodoxa do início do século XX, por outro lado, mostra-se engajada com o próprio fazer literário em uma tomada de consciência de si.

Esse fazer literário delineia uma nova perspectiva de escrita literária. A sua contemporaneidade, como já discutido aqui, está associada de maneira paradoxal com o presente em que é produzida exatamente por destoar dele, uma vez que não se enquadra nas convenções estilísticas ou de gênero consagradas na literatura. Dessa maneira, o fazer literário da “literatura exigente” ao apresentar um enredo, muitas vezes, fragmentado, uma poética criativa transgressora, liberta-se de escolas e modelos ao mesmo tempo em que resgata o apelo inovador comum a toda vanguarda, o que leva a perceber nos seus textos indícios ou eco de autores modernos, como a inovação da linguagem, aclamada nos autores brasileiros do Modernismo, movimento de espírito reformador articulado por um grupo de intelectuais da elite que visava abalar as estruturas no campo literário brasileiro. Embora os autores da “literatura exigente” não pareçam dispostos a estabelecer um divisor de águas, um evento simbólico de ruptura com o passado ou à visibilidade propriamente dita, muitos deles – acadêmicos ou artistas plásticos com carreira já sedimentada no campo das letras ou artes – imprimem sua inquietação com o fazer literário e dialogam com os escritores da primeira geração modernista que se propuseram a repensar o fazer literário. A ruptura com o enredo linear e fluido típico da estilística do romance de aventuras do século XIX, por exemplo, cuja fluidez dos acontecimentos e peripécias entretinha o leitor de folhetins, aproxima a “literatura exigente” da prosa dinâmica presente em produções de autores modernistas, visto que há em ambos a retomada de certos mecanismos da linguagem telegráfica.

Antecessoras do movimento modernista, as vanguardas europeias, diante do escuro do momento presente, puderam apreender a luz do devir contemporâneo e foram capazes de transformar seu tempo. A subversão de formas e o questionamento sobre as expressões artísticas tradicionais consumidas por um público conservador motivou os modernistas a conceberem a Semana de Arte Moderna, promovida em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. Assim, atenta em sua dimensão metaliterária, a “literatura exigente” apresenta-se renovadora no espaço ficcional do romance brasileiro contemporâneo, pois vivencia uma

obscuridade diante da qual se apresenta desconfiada acerca de certos aspectos e elementos basilares da narrativa, tais como o narrador, torna-se subversiva aos modelos literários canônicos, desconfia das histórias, da escrita como representação, além do registro do estado miserável da civilização.

1.2 A desconfiança do narrador e da escrita como representação.

A inquietação diante do vazio da criação ou da possibilidade do fim da arte que toma suas personagens e enredos faz com que a “literatura exigente” promova uma ruptura com a literatura convencional. Não significa, no entanto, que ela queira questionar a tradição, o cânone literário ou a estandardização das obras em dados contextos, por outro lado, mostra-se engajada com o próprio fazer literário, com a tomada de consciência da insuficiência do sujeito diante do mundo, e assim, vale-se do compromisso de dissecar a condição humana, evidenciar o sujeito em crise, fazer sondagens existenciais, reflexões relativas às possibilidades da arte e, sem abandonar os limites do discurso, colocar em discussão os limites da linguagem.

Como as vanguardas, que possibilitam a criação do novo, pode-se afirmar que à “literatura exigente” aplica-se o conceito vanguardista associado ao paradoxo de inovar ao mesmo tempo que retoma a tradição literária. O novo, não rompe, necessariamente, com a tradição. Trata-se de um “conformismo do não-conformismo” (COMPAGNON, 1996, p. 11). Não se propõe aqui delinear os objetivos dessa literatura de proposta ou categorizá-la junto aos modernos que, no século XIX, propunham-se em multiplicar o progresso, como fizera Rimbaud ao afirmar que “é preciso ser absolutamente moderno” (*Idem, ibidem*, p. 16), ou, ao contrário, agarravam-se à catástrofe anunciada pelo novo, como Baudelaire, que anunciava “o mundo vai acabar” (*Idem, ibidem*) em trecho de um de seus diários íntimos. Mas, ao romper com a literatura dita convencional, a “literatura exigente” lança um farol cujo fecho de luz está à frente, pois ela se aproxima e se distancia do momento de sua produção estética, uma vez que mantém o olhar no escuro de sua época e, ao mesmo tempo, percebe uma luz nessa escuridão.

O escuro está, também, na desconfiança da escrita como representação, que lhes parece estar no fim de uma era, como se lê em Alberto Martins: “Toda a interminável noite da escrita está no fim” (MARTINS, 2005, p.23). A desconfiança das histórias narradas é outro elemento que irmana essas obras, *Outros nomes, sopro* (2004), de André Queiroz; *Procura do romance* (2011), de Julián Fuks; *Ó* (2010), de Nuno Ramos; *A história dos ossos* (2005), de Alberto Martins; pois, como se estivessem diante de um tear que já não tem mais o que tecer, parece que “não há mais história para se contar, não há mais memória de guardados em restos de fazenda de tecidos de terceira linha. Desfiados, os tecidos. Desmoronados, os resíduos e as partes de si” (QUEIROZ, 2004, p. 37-38). Diante da suspensão da narrativa, os signos ou palavras pereceram e esvaziaram-se, num movimento

transversal do livro, as palavras querem mais que nomear, porque “os signos são todos perecíveis! E as palavras não passam de cascas de coisas que eram que foram que vieram se esfarelado na ladeira das eras até se tornarem o que são – esta fala: gargarejo, cacareco” (MARTINS, 2005, p. 24). As palavras deterioradas em sua ferrugem, através das paisagens ou da memória buscam dizer o não-dito numa tentativa de se refazerem. “Esta pouca coisa que insiste em se fazer presente para além do que podemos de invenção e de mentira” (QUEIROZ, 2004, p. 38). E o que já foi escrito já não é mais lembrado, “gente demais já morreu e histórias demais, de quem mais ninguém se lembra, encham o vento agora, feito um marulho sem mar. (...) vamos, antes, guardar essas obras no acervo, por anos a fio, (...) celebrando o esquecimento entre as paredes nuas”. (RAMOS, 2010, p. 132). A angústia das palavras na extremidade do livro, essa máquina que parece prestes a explodir, há sempre o tom inquiridor, a pergunta sem resposta:

Existe uma história? Se a inefável instância da experiência tão logo se dilui em nada, turva lágrima e densa névoa, antes mesmo de se deixar perceber, compreender, concatenar a outros domínios igualmente evanescentes. Existe uma história? Se o tempo, com tal empenho e desfaçatez, cuida de dissolver também as marcas físicas dos acontecimentos ontológicos ou corriqueiros, legando ao universo um passado rarefeito e a imutabilidade paradoxal das coisas sempiternas. Existe uma história? Se não há conflito, não há enredo, se a realidade concede apenas uma linhagem vaga de eventos, sem sucessões lógicas a cerzir ou emaranhados míticos a descosturar. Existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insatisfatórias? (FUKS, 2011, p. 77).

Muitas vezes, os autores adotam os elementos implícitos em suas complexas reflexões na “procura de dizer o que ainda não foi dito, com vocabulário e sintaxe conhecidas” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 2). Assim, suas reflexões sobre a linguagem como uma ferramenta que desloca o “eu” para fora do corpo são um exercício contínuo na intenção de apreendê-la:

É aí que tudo se complica, pois aqui a única pergunta que realmente interessa é: de que é feita esta ferramenta? Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio. Mas é com nosso sopro que nos dirigimos a tudo (...) (RAMOS, 2010, p. 15-16).

Esse sopro a que Nuno Ramos se refere reside na necessidade humana de linguagem; a apreensão da linguagem ou o questionamento sobre suas peculiaridades como o fato que diferencia os humanos dos demais animais é uma reflexão sobre a necessidade intrínseca de comunicação dos homens, porque “mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo”. (*Idem, ibidem*). Os sentimentos ou a dor podem ganhar uma expressão facial ou linguística, já que a expressividade é uma marca humana,

Pois se circula em toda a natureza um halo de inexpressividade – por exemplo, nas feições impassíveis com que o sapo é devorado pela cobra, como se levemente espantado (e por isso arregala os olhos) com o que está acontecendo, ou quando a louva-adeus devora calmamente a cabeça de seu macho, como um pequeno galho de bambu, enquanto copula com ele – é porque nada ali precisa ser comunicado, arrastado que está pela própria e intensa atividade. Apenas a nós, que trocamos tal fluxo pelas finas modulações da voz, que entre todas as matérias internas e externas, (...) selecionamos apenas a voz e o vento, organizados em acordes, para tomar o mundo. (*Idem, ibidem*, p. 16-17).

A necessidade de comunicação também está na busca pela substantivação de seres e objetos uma vez que a palavra pode materializar uma intenção ou ideia, no entanto, essa intenção pode não se materializar na palavra dita. Ao ilustrar o tema, Nuno Ramos, narra em poucas linhas o ocorrido entre um homem abandonado e a mulher que o abandonou: “sabem o que fez aquele que ela abandonou (...)? Ele grunhiu, e este grunhido virou o nome da desaparecida. Ele lhe deu um nome, ele *ganhou* seu nome, como um coágulo” (*Idem, ibidem*).

Embora os escritores dessa literatura contemporânea desconfiem da linguagem como representação ou venham ainda questionar o fim da narrativa, nota-se que narram e descrevem cenas as quais retomam a luta do homem com as palavras, muitas vezes, permeadas pelo não-dito. Essa luta contra palavras desgastadas numa busca constante para expressar o que elas não são capazes de dizer na materialidade escrita estão nas páginas clariceanas e versos drummondianos.

A complexidade das narrativas da “literatura exigente”, cujos textos são representativos de uma época em que o excesso de informação, evidencia que, assim como os renomados escritores com quem dialogam, os clichês e o mundo hipernomeado precisam ser superados. Assim, seja através da reflexão trágica, seja pelo humor, por vezes ácido, essa literatura fascinada com o fazer literário, inquieta com os rumos da arte e com as formas de

narrativa se difere por se deslocar dos moldes sedimentados desde o século XIX e procura no escuro de sua era dizer o que não foi dito.

Ao se tratar de sua composição de forma e conteúdo como inovadoras ou experimentais, não se quer afirmar que a “literatura exigente” seja objeto do progresso ou que seja uma luz para as cismas com arte, logo, essa proposta literária não é a resposta para os questionamentos que ela própria levanta. O que se nota em suas produções é que a “técnica é a repetição que se aperfeiçoa ou se degrada: o fuzil substitui o arco. (...) Cada poema é um objeto único, criado por uma ‘técnica’ que morre no exato momento de sua criação” (PAZ *apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 42, 43). Embora Octavio Paz se refira à poesia, sua discussão pode abarcar, também, a escrita ficcional e híbrida dos autores da “literatura exigente”.

Ao analisá-la sob a perspectiva de Octavio Paz, autor que acredita na eternidade da poesia, opondo-se à ideia de progresso estético, pode-se afirmar que, sendo nova em termos de proposta – inclusive estrutural –, a “literatura exigente” é uma manifestação de arte em mutação (*idem, ibidem*), mas que, no entanto, não tira os olhos do próprio passado literário. Assim, os procedimentos usados na composição textual retomam temas e modos de expressão:

A intertextualidade tornou-se generalizada, a referência e a citação, mais frequentes, acentuando-se até o anacronismo, usado com humor; a metalinguagem passou a ser mais utilizada, como recurso irônico; a mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa tornou-se habitual (PERRONE-MOISÉS, 2016, p,46).

Nessa perspectiva paradoxal, ela inova, mas bebe na fonte de convenções da literatura tradicional. Ela não pode mais narrar, mas a narração ainda é seu fio condutor; ela se encanta com a arte na tentativa de explorar novos caminhos marcados pela experimentação e pelo hibridismo, sendo a arte a mola propulsora de sua produção entremeada das referências à pintura, xilogravura, escultura entre outras formas de expressão artística; ela se liberta das escolas literárias, mas retoma os autores seja pela intertextualidade temática, seja pela inovação da linguagem; ela vivencia uma crise existencial e criativa, mas desenvolve seu potencial de criatividade ao rever as possibilidades e impossibilidades da arte contemporânea. Logo, a “literatura exigente” é e não é.

Essas obras se apresentam híbridas, pois mesclam a narrativa ficcional com crônica, poesia, peça teatral, ensaio entre outros gêneros, modos e textos literários e não literários,

além de dialogarem com diversos campos da arte, como o visual. A temática testemunha o individualismo contemporâneo e

(...) o ceticismo [que] aumentou, chegando até o niilismo; a impossibilidade de um grande relato histórico, no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagem política explícita, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico; a significação política das obras tornou-se assim mais aberta, ou suspensa; acentuou-se o uso de imagens interagindo com o texto. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46).

Suas sondagens existenciais, as reflexões às possibilidades da arte, a proposta de ruptura com a superficialidade e com a mecanização e sua desconfiança do narrador e da escrita como representação são fatores sobre sua característica inquiridora.

O escuro de sua época, o qual a leva a inúmeros questionamentos, está associado ao abismo sob seus pés no que tange a apreensões com o estado da arte e da literatura propriamente dita. A sua autoconsciência artística e sua poética transgressora trazem à tona grandes questões que aproximam os autores dessa nova proposta de literatura de outros que mantêm em suas produções a figura do sujeito em crise como centro da narrativa. Dentre esses autores com os quais a “literatura exigente” dialoga, há os brasileiros que, embora categorizados de maneira didática na escola modernista³, não parecem se enquadrar em escola literária alguma, como o caso de Mário de Andrade, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, nomes da literatura brasileira que ousaram pelos caminhos da reinvenção da linguagem. Ao criar palavras, mesclando-as a vocábulos arcaicos e eruditos, ao buscar a sondagem psicológica, a investigação do interior das personagens, esses autores de uma literatura de caráter intimista e introspectivo revelam a complexa relação do homem com a modernidade, o que se traduz na produção de

³ Aqui, pretende-se estabelecer a intertextualidade entre alguns autores do Modernismo brasileiro com as produções estudadas da “literatura exigente”, uma vez que a produção modernista vivenciou um momento que exigia uma nova perspectiva artística, a qual rejeitava algumas das certezas do pensamento iluminista, por isso, a inovação linguística, o afastamento do academicismo, a subjetividade e o fluxo de consciência são elementos que permeiam as obras desse período. O termo “moderno”, como explica Massaud Moisés (2013, p. 313), deriva do latim, significa recente, novo e, acrescido do sufixo *ismo*, ganha status de doutrina, corrente. O “modernismo” pressupõe o “moderno”, que é antes de tudo uma categoria de tempo e depois uma categoria estética. Quando a esta referência explícita ao “presente” se acrescentam propostas estéticas, temos os vocábulos “modernista” e “modernismo”. [...] “o choque, a violação de esperadas continuidades, o elemento crucial de estilo”, e também de estilo no sentido formal, não de um estilo determinado, senão de um estilo novo, que se procura ardentemente”: o modernismo é menos um estilo do que a busca de um estilo no sentido mais altamente individual”. [...] Entre nós, o Modernismo principia em 1922, com a Semana de Arte Moderna, e desenrola-se pelas décadas seguintes ao longo de uma série de correntes” (MOISÉS, 2013, p. 313-315).

Guimarães Rosa como regionalismo universal e o que, de maneira magistral, a partir do fluxo de consciência se nota nos conflitos humanos das narrativas clariceanas.

A experimentação das narrativas feitas pela “literatura exigente” não significa, no entanto, profusão da forma de narrar, pois ela não se permite a tudo de forma generalizada. A formação acadêmica e artística de seus autores dá o tom dessas narrativas que apresentam como denominador comum uma estilística fragmentada ao ser comparada com a linguagem literária convencional. De certa maneira, essa fragmentação ou descontinuidade, bem como o apelo à mescla de gêneros são suas marcas identitárias. Para Leyla Perrone-Moisés (2012), o que há em comum nessas obras é a desconfiança “do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 1). Trata-se de uma narrativa desconfiada ou da “era da suspeita”, como afirmava Nathalie Sarraute⁴ sobre o romance de meados dos anos de 1950.

A subversão das certezas proposta por uma nova forma de romance coloca o monólogo interior no centro da narrativa, em que o narrador ganha novo papel na construção ficcional, deixando de repetir o lugar-comum dos romances burgueses do século XIX. Portanto, a demolição da literatura convencional constitui uma quebra de paradigmas e reprodução de ficções que já não dizem nada.

Hoje, uma onda crescente nos inunda de obras literárias que pretendem ainda ser romances, nas quais um ser sem contorno, indefinível, insaciável e invisível, um “eu” anônimo que é tudo e nada e que, na maioria das vezes, não passa de um reflexo do próprio autor, tomou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra. Os personagens que o cercam, privados de existência autônoma, não passam de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, modalidades ou dependências do tal “eu” todo-poderoso. (SARRAUTE, *apud* FISCHER, 2009, p. 53).

⁴ Nathalie Sarraute, autora francesa de origem russa, adota a expressão “era da suspeita” em seu ensaio escrito em 1956, *A era da suspeita*, com a intenção de defender uma estética que se distanciasse dos clichês, estereótipos e linguagem convencional, a qual pudesse representar o posicionamento político dos escritores no contexto pós-guerra, que desmantelava grandes conceitos e virtudes como justiça e liberdade. Nesse sentido, Sarraute e outros escritores do chamado *nouveau-roman* veem no romance o caminho de veiculação ideológica. Trata-se, portanto, de uma produção criativa engajada. Analisar a desconfiança da “literatura exigente” ao conceito sarrautiano de “era da suspeita”, no entanto, não significa associar essa literatura de proposta da produção contemporânea brasileira aos propósitos de ação política da produção estética do contexto da autora francesa. De qualquer forma, a reflexão filosófica que se vê nas narrativas da “literatura exigente” tangencia os aspectos externos à obra que, ainda que não apresente uma intenção sociopolítica, refletem um estado de espírito desencantado com a arte produzida, com o desgaste das palavras, com o vazio das histórias, com um narrador que se encontra calado e com o próprio fazer literário e, em maior ou menor medida – e de modo mais ou menos explícito –, com as circunstâncias históricas e sociais do homem contemporâneo.

Diante do escuro de sua era, Sarraute aponta o descrédito do herói ficcional do romance da tradição, uma vez que o leitor e o próprio autor desconfiam dele. O contexto pós-guerra abriu um abismo sob os pés dos escritores europeus, impedindo-os de escrever como rege a tradição literária, assim, o novo se fazia necessário. Contemporâneo da autora, Samuel Beckett abriu novos caminhos para a linguagem do teatro e chocou o público, com obras cuja arquitetura textual apresentava-se em ruínas. Sua explosão criativa ilustra a existência humana e seus desastres particulares na figura de personagens desvalidos, periféricos, considerados párias, sem emprego, memória ou família, mas que ainda assim são portadores da vontade ocidental de explicar o mundo.

A radicalidade da linguagem expressa em cenários improváveis, sem as marcas de referências habituais, desconstrói a estrutura cênica da tragédia e da comédia, bem como do teatro burguês, como se vê em *Esperando Godot*. A eterna espera dos personagens, a incerteza do local, a ausência de um enredo, a escolha anulada são reflexos de um tempo em que há impossibilidade de construção. Autores do século XX, como Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Virgínia Woolf entre outros tantos escritores que rompem com os limites da narração ou com a estrutura de tempo e espaço num fluxo de consciência de personagens imersos em crise, causam estranheza, pois os pilares da narrativa, seja no teatro, seja no conto ou romance, desmoronam.

Assim, também, são os personagens da “literatura exigente”, seu enredo fragmentado, sua indefinição frente aos gêneros. A linguagem do romance consagrado no século XIX, que atendia à demanda do público burguês, está falida, os elementos da narrativa, como tempo e espaço não carecem mais de demarcação e descrição ornamental. A necessidade da desconstrução da sacralidade da arte cria personagens, narrador e enredo, cuja incapacidade de articulação incomoda o leitor desavisado. Nessa perspectiva, a “literatura exigente”, desconfia da voz narrativa, que já não constitui uma forma ou corpo, pois está ausente, está em silêncio profundo.

O narrador está calado. Até quando não sabemos. Desconfiamos que sua mudez seja daquelas que se atiram ao indefinido de um tempo. Está calado. Talvez mesmo com desdém de tudo o que se lhe dá no entorno de si. Cansado, ou esgotado até. Desiludido, melhor seria dizer. Sua palavra parece habitar a zona que se situa no limite mesmo de uma impossibilidade. De comunicação? Menos do que isto. O imponderável que parece haver desde a sua palavra se dá pela ausência de qualquer vestígio. Porque não mais vestígio. Não há. A história deve ter sido apagada por um vendaval sem fim. (...) De que se faria, ou ao que se daria esta palavra – palavra sem fibra, palavra sem plateia, palavra sem som, e sem espessura? Ao que se daria esta

palavra (...) E isto a ponto de podermos dizer, sem a ousadia de qualquer equívoco, que não há saída para o narrador. (QUEIROZ, 2004, p. 35).

Walter Benjamin, ao tratar da extinção ou morte da narrativa, reflete o problema da perda da habilidade de contar histórias no mundo moderno. Observa que os combatentes vindos da guerra ficaram mudos e “mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198). A experiência narrativa em sua dimensão tradicional, cuja origem está na oralidade, que é passada de pessoa a pessoa, encontra-se em mútua no contexto da modernidade.

O excesso de informação e os meios tecnológicos pelos quais a informação chega, ao massificá-la, anulam a experiência da narração coletiva. Apesar de a decadência da narrativa, segundo Benjamin, ser fruto de um processo antigo responsável pela expulsão do ato de narrar do âmbito do discurso vivo, ela está intrinsecamente associada à individualização promovida pelo romance, uma vez que seu narrador se distancia da tradição oral e isola-se na arte de narrar. A informação é uma espécie de calcanhar de Aquiles do próprio romance, porque ela é mais interessante no sentido de atrair leitores do que o saber distante, do saber oriundo da memória.

A tradição, na qual se sustenta a narrativa oral, se funda na memória, mas, ao se partir das concepções de Benjamin, a memória parece não ser inexorável à modernidade. Assim, a experiência ligada à memória – a história narrada e tecida no tempo –, encontra-se diante de um fatalismo, ou seja, a narrativa morre na individualização ou segregação a que o romancista está fadado. Por sua vez, o leitor também se encontra nesse impasse da solidão e “se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida” (*Idem, ibidem*, p. 213), logo, o leitor do romance extrai o sentido da vida a partir da morte, porque a coisa narrada não se sustenta com o encerramento das páginas de um romance.

Enquanto que, para o narrador clássico benjaminiano, o objeto narrado tem significado, porque está mergulhado na vida de quem o narra, para o romancista, o objeto narrado é filtrado pela objetividade e é fruto de um isolamento narrativo e já perdeu a aura utilitária que tem como objetivo narrar para ensinar ou aconselhar. Isenta da experiência ou da sabedoria, a informação não é resultado de um tecido narrativo, logo, revela a extinção da narrativa.

Se, para Walter Benjamin, a informação e sua massificação no contexto do século XX é uma problemática para a permanência da narrativa como um organismo vivo entre os

homens, para a “literatura exigente”, filha da era da informatização globalizada do século XXI, a difusão da informação em tempo real é uma grande contribuição para o empobrecimento e esvaziamento das histórias. Dessa maneira, é compreensível o silêncio do narrador, pois a “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (*Idem, ibidem*, p. 203). Ao discorrer sobre os percalços da nova literatura brasileira, o crítico Silviano Santiago (2002), em seu ensaio “O narrador pós-moderno”, dialoga com as ideias benjaminianas sobre o silêncio das narrativas:

A palavra já não tem sentido porque já não existe mais o olhar que ela recobre. Desaparece a necessidade da narrativa. Existe, pesado, o silêncio. Para evitá-lo, o mais experiente deve subtrair-se para fazer valer, fazer brilhar o menos experiente. Por a experiência do mais experiente ser de *menor* valia nos tempos pós-modernos é que ele se subtrai. Por isso, tudo também é que se torna praticamente impossível hoje, numa narrativa, o cotejo de experiências adultas e maduras sob a forma mútua de conselhos. Cotejo que seria semelhante ao encontrado na narrativa clássica e que conduziria a uma sabedoria prática de vida. (SANTIAGO, 2002, p. 54).

Ao se referir aos conselhos do narrador clássico conceituado por Walter Benjamin, Silviano Santiago vê no narrador pós-moderno uma mudez que substitui o jogo de intercâmbio de experiências. Para ele, a sabedoria é apresentada de modo invertido, pois “a narrativa pode expressar “sabedoria”, mas esta não advém do narrador: é depreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar” (*Idem, ibidem*, p.52). O narrador, ao se subtrair da coisa narrada, estabelece uma conexão com o leitor, o qual também se encontra impossibilitado da exposição de sua experiência na ficção, assim, tanto narrador quanto leitor são espectadores das ações da personagem da ficção pós-moderna.

Embora não seja possível categorizar ou classificar as obras da “literatura exigente” no que tange à estrutura, tomar o romance e o papel do narrador como referência de análise pode ser um caminho para se tentar desvendar a desconfiança dessas obras frente à voz narrativa. No século XIX, momento em que o romance se consolida como forma literária do mundo burguês, houve uma tentativa de ruptura com as reflexões de ordem moral, as quais julgavam o comportamento das personagens. Após Flaubert, a impessoalidade e a imparcialidade da narrativa fizeram crer que o narrador se isentava de envolvimento com o objeto narrado, logo, se afastava do narrador clássico que tinha a coisa narrada submersa na sua vida para dela ser extraída. No entanto, essa objetividade aparente não se sustenta, segundo Silviano Santiago (*Idem, ibidem*, p. 46) na narrativa flaubertiana, afinal, o próprio Flaubert confessa: “Madame Bovary, *c’est moi*”.

Essa impossibilidade de não envolvimento do narrador é encarada de maneira desconfiada por autores como Adorno, que compara a narrativa de Flaubert ao palco do teatro italiano, como sendo uma técnica ilusória, a partir da qual “o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (ADORNO, 2012, p. 60). Dessa forma, o narrador apresenta sua subjetividade apoiada na ilusão que ele cria. Autores do século XX, como Franz Kafka, já não se permitiam nem à observação imparcial ou à imitação estética desta que se pretende objetiva. A distância entre leitor e narrador é estreitada, “ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (*Idem, ibidem*, p. 61). Essa nova perspectiva narrativa, em oposição à técnica do romance burguês do século XIX, consentiu o surgimento da técnica do monólogo interior, o que permite um fluxo de consciência e anula a imparcialidade da contemplação do objeto narrado.

A liberdade de qualquer convenção de representação desse objeto e o reconhecimento de sua impotência diante da “permanente ameaça da catástrofe” (*Idem, ibidem*) levam o narrador de obras do século XX à ruptura com as estruturas do romance, assim como leva, no século XXI, o narrador de obras da “literatura exigente” a desconfiar das formas sedimentadas pelo romance.

O enredo desse tipo de gênero pressupõe a presença de personagens em dado espaço. O ambiente em que estão dispostas as personagens dos romances dos séculos XVIII, XIX e início do XX apresenta uma noção de realidade dada a força da descrição narrativa. A descrição, muitas vezes, minuciosa ao compor espaços e paisagens, como se vê nas obras de românticos, a exemplo José de Alencar, e dos realistas, em especial os autores da vertente naturalista, que se propunham como cientistas a descrever um objeto de análise laboratorial, era um elemento convincente do leitor, em que

cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes funde a vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CANDIDO, 2011, p. 79-80).

Note-se que o crítico, Antonio Candido, utiliza o termo *convencionalizado* para se referir à construção da verossimilhança e coesão da personagem do romance. Convenção ou

obediência a modelos é exatamente o que não se pode encontrar na “literatura exigente”, que, por sua vez, na descrição do espaço, foge do modelo descritivo típico do século XIX e debruça-se em elementos minúsculos, em resíduos, como cacos, grãos de areia, cantos, lixo e objetos pequenos, como se comprova nos trechos de *A história dos ossos* (2005), de Alberto Martins, em que há “milhares de saquinhos de polvilho, copos de plástico, garrafas de cerveja, brinquedos destocados, restos de jornal, vidros de loção, chaves, isqueiros, cortadores de unha, alianças e mais um sem número de objetos” (MARTINS, 2005, pág. 45). Em *Ó*, de Nuno Ramos, essa matéria mínima sem significado aparente é examinada com paciência em uma rua escura onde “o chão é de paralelepípedo, mas há pedaços de asfalto consertando os buracos entre as pedras (...) pequenos traços no chão, restos de poça, acentuam ainda mais a perspectiva da rua” (RAMOS, 2010, pág. 52).

Ao contrário dos romancistas que recorriam aos detalhes sensíveis na arte de criar a verossimilhança, na “unificação do fragmentário pela organização do contexto” (CANDIDO, 2011, p. 80), a noção de realidade da literatura de proposta da produção contemporânea brasileira é muito diversa. Em rejeição ao excesso de informação, essas narrativas lançam mão de elementos aparentemente inúteis, como “pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos” (RAMOS, 2010, p. 14), como se esses detritos pudessem romper com o excesso de significado que carregam as coisas que têm alguma utilidade, como se a matéria pudesse ser dissociada da linguagem, como se a voz que narra quisesse “escolher e não consegue: matéria ou linguagem?” (*Idem, ibidem*, p. 18). Diante de tantos propósitos e tantas opções, a narrativa – vazia – requer enumerar esses detritos numa recuperação das ruínas culturais.

Além da ruptura com a noção de espaço *convencionalizado* – este descrito em um enredo organizado pela sequência de fatos – a “literatura exigente”, também, apresenta de forma fragmentada a noção temporal. A descontinuidade cronológica não é, no entanto, invenção sua, pois já fora abalada por autores reconhecidos da literatura universal, como James Joyce e Virgínia Woolf, e por brasileiros, como Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Mas o leitor das obras de autores como Julián Fuks, André Queiroz, Nuno Ramos e Alberto Martins deve se esforçar para participar da experiência de personagens de narrativas que fazem desaparecer o intermédio da voz narrativa substituída pelo fluxo psíquico. Dessa maneira, fica rarefeita a causalidade, pilar do enredo tradicional, cujo encadeamento apresenta-se sob a lógica de início, meio e fim.

Ao beber da mesma fonte de autores do chamado romance moderno, a “literatura exigente” desfaz personagens nítidas, as quais são percebidas sem contorno muito

delineado; amplia mecanismos psíquicos, compondo um processo que “implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista” (ROSENFELD, 2013, p. 85). Em seus textos, os autores desconfiados de qualquer elemento narrativo fogem dos arquétipos e desconstroem sistematicamente o enredo, fragmentado em meio a estruturas mescladas por ensaio, peça teatral, conto, romance, relato etc, representativos da subversão à linearidade narrativa das formas da literatura institucionalizada mais convencional.

A fragmentação, também, associada à melancolia do sujeito e sua relação conflituosa com o passado pessoal resgatado pela memória são algumas das marcas temáticas recorrentes nas obras de André Queiroz, Alberto Martins, Julián Fuks e Nuno Ramos. A memória traz às suas narrativas a figura de personagens ausentes, mortos ou esquecidos. Nessa perspectiva que valoriza a memória e a reminiscência, algumas das obras da “literatura exigente” se debruçam, entre outros, sobre o tema da morte, considerado o *leitmotiv* da pós-modernidade.

Essa literatura confusa à primeira vista, cujo texto é entremeado por inúmeras referências num exercício interartes, em que os aspectos constituintes representam uma quebra de paradigmas das convenções literárias tradicionais, é uma mostra dos rumos e novas perspectivas da literatura contemporânea brasileira produzida no século XXI, bem como a fragmentação do homem em crise representado pelo discurso literário.

2. A alegoria da memória e a morte em *A história dos ossos*, de Alberto Martins.

Alberto Martins, autor da obra *A história dos ossos*, integra o grupo de autores que, ao reinventarem a ficção pós-moderna, apresentam em suas obras as especificidades da “literatura exigente”. Com formação acadêmica e dedicação à xilogravura e escultura, utiliza sua experiência artística para compor seu livro, publicado em 2005, que alude à técnica de gravura na madeira, a qual, à maneira de um carimbo, reproduz a imagem invertida em papel ou outro suporte. A obra apresenta uma estrutura distribuída em duas partes, aqui a palavra “distribuída” é usada sob o risco do equívoco ao se usar “estrutura organizada”, visto que a proposta se distancia da organicidade dos moldes tradicionais. A primeira parte é “O cão no sótão”, subdividida em “Prólogo”, “Ensaio” e “Epílogo”. A segunda e última parte é “A história dos ossos”.

No “Prólogo”, o narrador explana a mudança da família para São Paulo, evidencia a rejeição pelo pai, cujo nome não era pronunciado no seio familiar, e o isolamento do irmão mais novo no quarto dos fundos da nova casa, localizada na região de Pinheiros. Trata-se de um adolescente em crise com a produção literária, “escrever não era seu projeto para a vida inteira, dizia (...)” (MARTINS, 2005, p. 13-14).

O ato de escrever já no início da narrativa é tratado como peso e associado ao isolamento ou prisão, uma vez que o irmão do narrador afirma que “se conseguisse escrever uma única página verdadeiramente viva (...) a segunda parte da sua vida se cumpriria na mais absoluta, imprevisível e irremediável liberdade” (*Idem, ibidem*). Outro índice desse peso sobre os ombros do escritor é a afirmação de que “a mãe, que tinha antecedentes, passou a ver com temor aquela atração desmedida do filho pela escrita” (*Idem, ibidem*).

O leitor toma conhecimento de que a narrativa tecida se constrói das memórias do narrador, as quais são resgatadas de papéis que ele reencontra e que o remetem à imagem do irmão no passado. Há oscilação entre tempo presente e tempo passado na viagem que o narrador faz para transladar os ossos do pai, ao passo que viaja ao encontro das lembranças do irmão e de si mesmo. Assim, as categorias de tempo e espaço “fazem emergir, em *A história dos ossos*, a imagem do homem da modernidade, dilacerado entre opostos, *entre* aqui e lá, à procura da sua identidade, ela mesma frágil, móvel, flexível, transitória”. (LOPONDO, 2009, p. 56). A busca de si se desenrola na lembrança das mudanças vivenciadas pelo irmão que se cala aos poucos e se isola de todos.

O irmão, escritor isolado no quarto dos fundos e visto como desregrado pela família, dados os horários trocados e as noites em claro, passa por um processo de mudança

significativa. Primeiro, seu isolamento é intensificado, pois faz sozinho suas refeições, depois, ao ser contratado como arquivista em um cartório, mostra-se metódico e disciplinado, comportamento revelado pela disposição de contratos e petições muito organizados sobre sua mesa de trabalho. Seu esmero e ordem são sinônimos de orgulho da família que recebe notícias através das visitas feitas pelo narrador-irmão ao cartório, quando este vai buscar as roupas sujas. A solidão do irmão mais novo é garantida pela sala isolada com entrada independente no cartório.

Em pouco tempo, outra mudança se observa no irmão mais novo, “em vez da limpeza (...), o tampo agora estava coberto de todo tipo de arquivos, alfinetes, pinças, cliques, grampos e uma infinidade de quinquilharias sem nome” (MARTINS, 2005, p. 16). A descrição espacial recorre a elementos mínimos, cuja importância é irrelevante, como já se discorreu a respeito das especificidades da “literatura exigente” no quesito de elementos narrativos. A matéria que parece se distanciar da linguagem em textos dessa literatura contemporânea, em rejeição à informação excessiva, ganha forma sobre a mesa do personagem. A fragmentação que nesse ponto se nota parece traduzir a desordem mental de que sofre o jovem escritor, o qual afirma a necessidade de organizar o arquivo morto da empresa. Embora o narrador não o questione, paira no ar a pergunta sobre os ganhos ao se organizar o arquivo que já se encontra morto.

O questionamento resta, então, ao leitor a refletir sobre o valor semântico que reside na expressão *arquivo morto*. Se resgatar e organizar a papelada no cartório sugere trazer às vistas o material escrito e guardado por tempos, metaforicamente, esse arquivo ganha pelas jovens mãos lugar nas prateleiras; suas letras sobre as quais pairou a poeira dos tempos poderão novamente ser retomadas e ressignificadas em um novo tempo. Logo, organizar esse material aparentemente esquecido, é uma busca do personagem que traduz a busca da “literatura exigente” em encontrar à sua maneira um caminho de expressar-se. As inúmeras caixas com seus diversos arquivos abrem um sem número de possibilidades, assim, o que se vê é uma mescla de gêneros que se mostram em confusão, em sobreposição, como arquivos sem ordem fragmentados sobre a mesa do escritor.

Segundo o jovem, o progresso é aliado da ordem, pois “nenhuma empresa podia prosperar sem ordem no arquivo morto” (*Idem, ibidem*). Essa última frase emblemática é a representação da tentativa de suplantar a íntima desordem, recorrente em obras de autores heterodoxos como Clarice Lispector.

Assim como nos contos clariceanos, em que suas personagens sob um ritual metódico evitam a desordem interior, o rapaz busca a ordem, porém é inevitável cerceá-la.

A própria estrutura confusa do livro de Alberto Martins evidencia a impossibilidade de uma organização, embora haja o desejo de fazê-lo. Como Ana, do conto “Amor”; o professor de Matemática do conto homônimo; Joana, do romance *Perto do coração selvagem*, entre tantos outros personagens inquietos, cujo desejo de liberdade é sufocado pela ordem, pela simetria, pela limpeza, pelo cálculo, vê-se o jovem escritor diante do paradoxo: ordem *versus* desordem. A fragmentação dos objetos sobre a mesa dialoga com a fragmentação do próprio personagem que busca organizar o arquivo, objeto externo a suas angústias, como se a organização pudesse colocar em ordem o próprio caos interno.

Os personagens referidos procuram uma lógica racionalista que possa suplantar suas angústias, como se a racionalidade pudesse se sobrepor às suas fraquezas ou trazer progresso, como pretende o jovem escritor com a organização da mesa e dos arquivos. Essa busca pelo racional como sinônimo de progresso ganha fôlego com o Positivismo de Auguste Comte, teoria filosófica que busca explicar a sociedade a partir da lógica de que a natureza se sobrepõe às ações humanas. No entanto, a teoria de Comte foi questionada posteriormente pelos estudos sociais, uma vez que uma sociedade apresenta conflitos e problemas como a desigualdade social, assim como é passível de cometer inúmeras injustiças, a linha do tempo dessa mesma sociedade não pode seguir de forma linear, progressista. Logo, a ordem não pressupõe progresso, como afirma o jovem escritor trancado na sala do cartório cujo objetivo é organizar o arquivo morto.

O termo “morto” carrega uma carga semântica que se associa a uma morte simbólica, ou seja, para além dos autos com os quais esse personagem trabalha no cartório. Colocar em ordem o arquivo morto é colocar em ordem a memória, resgatá-la e dispô-la diante dos olhos. O rapaz no cartório assim deseja, diante da mesa fragmentada de pequenos objetos; o irmão mais velho assim o faz, ao resgatar os papéis que reencontrou e a partir deles escrever sua narrativa em primeira pessoa.

A memória narrativa está para além do resgate da imagem do irmão ou do pai, a quem pertencem os ossos, já evidenciados no título da obra de Alberto Martins, apresentados ao leitor apenas na segunda parte do livro. Os ossos físicos resguardam o passado, mas a simbologia desse passado a ser apreendido também se encontra nos ossos da própria literatura que o irmão mais novo descobre e redescobre ao longo do “Prólogo”. A mudança observada em sua mesa no cartório, através da minúcia de objetos em desordem, reside em sua opinião sobre a literatura.

Febril, disse que vinha mudando suas ideias acerca da escrita, acerca da literatura. Agora, que tinha que zelar pela transcrição exata dos autos, via que todos os processos haviam se originado na palavra, na palavra falada, ele disse. Por isso estava concebendo uma peça. Uma peça para teatro – como se eu não tivesse entendido –, um monólogo a muitas vozes. (MARTINS, 2005, p. 16).

O narrador dispõe no texto índices da perturbação psíquica do irmão ao usar expressões como “perseguia uma ideia”, “brilhava de suor”, “mãos nervosas”, “febril”, quando este está decidido a escrever uma peça teatral, “um monólogo a muitas vozes” (*Idem, ibidem*). A essa altura, o narrador observa que o irmão tem como companhia um cão, o que não é justificado por nenhum deles. A aparição inexplicável carece de alguma justificativa, pois o mesmo cão é quem dá nome a essa parte estrutural do livro. Ao observar o irmão e seu companheiro, o cão deitado em um colchonete, o narrador conclui que essa última conversa era sinal de transtorno mental do irmão mais novo, logo, afastou-se e suas visitas reduziram-se ao pé da escada onde deixava os objetos do irmão e de onde ouvia vozes que ele supunha serem produtos da peça teatral em produção.

A partir de então, o personagem disposto a escrever, vivencia uma tentativa de produção literária violenta, a qual o leva ao abismo da loucura, na parte intitulada “Ensaio”. O texto confuso que o leitor tenta apreender foi escrito pelo irmão mais velho, que colava os ouvidos ao corrimão da escada do cartório. Assim, o texto oral proferido ganha forma escrita pelas mãos do narrador, que rememora o irmão, reconstruindo o passado, tal qual a tradição literária que remonta o passado da oralidade.

A parte intitulada “Ensaio” é a transcrição da peça teatral ouvida entremeada pelo diálogo do irmão mais novo com o cão no sótão, único interlocutor, e pelo silêncio ou por outras vozes, marcados como rubrica. A presença das rubricas retoma o gênero dramático, além da própria força dramática do monólogo do personagem que busca uma história para contar, embora lhe falte “o saca-rolhas” (*Idem, ibidem*, p. 19). A afetação do discurso e o estilo que assombra são parte do teatro, como afirma o personagem que se diz um homem da cátedra.

(...) Modéstia à parte, que excelente jurista... No tribunal, fico muito bem de paramentos, sou perito em falar línguas e assombrar os demais – mas basta! Basta de teatro. Já converteram este sótão num auditório para curiosos... Que o esvaziem de novo! E fechem bem a porta! Para passar a limpo estes autos, preciso estar só como num poço. (*Idem, ibidem*, p. 20).

Ao se considerar o “Ensaio” como uma alegoria⁵ da tradição literária, o personagem – cansado do teatro – escolhe a solidão, retoma o trabalho burocrático e procura se apegar à racionalidade mesmo diante da força de sua pulsão artística. O paradoxo já vivido entre a ordem e a desordem, agora, está entre a linguagem e a mudez. A linguagem afetada é o que parece trazer-lhe público, mas é produto de uma encenação. Recolhido no silêncio, o jovem escritor parece procurar o sentido da literatura propriamente dita. Nesse silêncio, distanciado do teatro que procura encenar e imerso em seus pensamentos, ele reflete sobre o surgimento da palavra a partir da pedra. Inerte ouve-o o cão, seu público restrito tal qual o público da “literatura exigente”, literatura já cansada da linguagem afetada, do discurso pomposo e dos paramentos que não mais assombram.

Os autos sobre os quais o rapaz se debruça são considerados por ele apenas papéis, pois autos “nunca chegarão a ser um livro” (*Idem, ibidem*, p. 21). Essa é a discussão que permeia o monólogo no sótão: a memória dos autos a serem lavrados, no arquivo morto; a memória da palavra, que parece reviver dos ossos da palavra primeva. A palavra, para o jovem rapaz, transformada em signo já não tem valor, uma vez que perece com o tempo. Logo, as palavras, que funcionam como eco reproduzido ao longo dos tempos, demonstram não haver início, pois a tradição se refaz no novo.

Após suas reflexões sobre o início ou origem das línguas, o personagem encena o auto a ser lavrado, pois tem “pressa em ouvir as testemunhas” (*Idem, ibidem*, p. 25). Novamente o texto ganha contornos de gênero dramático, mais especificamente do gênero literário conhecido como *auto*, ou seja, peça breve de origem ibérica designada por sua abordagem a mistérios e moralidades, termos do campo semântico cristão são proferidos, como “culpa”, “confissão”, “alto clero”, na encenação que parece um julgamento. Nesse ponto, o personagem parece buscar um gênero literário para se expressar, uma vez que, mais adiante, em diálogo com o cão, afirma que lhe faltam coadjuvantes nesta *farsa*, outro gênero, também da Idade Média, que se caracteriza pelo emprego do absurdo, do engano e pelo exagero ao apelo da comicidade.

⁵ Em *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés faz referência ao conceito de Lausberg para explicar o termo. Nota-se: “ALEGORIA – Gr. *allegoria* (outro, *agoreuo*, *állos*, falar em público), discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra, pelo lat. *allegoria*. (...) A alegoria constitui, por conseguinte, uma “espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para tornar inteligível um outro sentido que não é expresso (Lausberg 1966-1968, III: 311), - um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra”. (LAUSBERG III: 311, *apud* MOISÉS, 2013, p. 14). A alegoria aqui nesse ponto do trabalho remete-se à renovação da tradição literária percebida na luta do personagem com o fazer literário, o que é apresentado de modo figurativo no “Ensaio” em *A história dos ossos*, visto que o texto de tal personagem, ao se referir a vezes ao fundo – presentes nas rubricas – encontra o eco da tradição.

O jogo semântico previsto no termo *auto*, termo que ora se refere aos documentos do trabalho burocrático do arquivista, mas que é um caminho de expressão literária, também é previsto no vocábulo farsa, ora peça teatral risível, ora engodo para o espectador ou leitor.

O personagem faz as vezes do cão que não pode encenar, assim, morde a própria língua, como sendo uma calda que se debate. O ato bastante simbólico de morder e alimentar-se do sangue dessa mesma língua, a “língua da infância, muda de lembranças” (*Idem, ibidem*, p. 29) remete ao sacrifício de fazer sangrar e, dessa forma, reavivar a língua, retomar a própria memória, assim, a língua muda necessita ser sangrada.

O personagem travestido de cão fareja os ossos, buscando junto ao chão os mortos, o que alude ao leitor experiente as discussões sobre o fim da literatura abordadas por Rimbaud, Sartre, Barthes, Octavio Paz, entre outros. Como um exemplo das obras da “literatura exigente”, *A história dos ossos*, na sua constante menção à morte e aos ossos, retoma, de alguma maneira, o fantasma do declínio ou morte da literatura. Tal discussão revisitada por Leyla Perrone Moisés (2016) leva ao questionamento acerca dessa crise da literatura como arte e como instituição que sofre “o impacto das mutações tecnológicas, em especial a informatização, que, se por um lado beneficia a produção e o comércio de livros, por outro privilegia a leitura rápida em detrimento da leitura lenta e reflexiva” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 23). Assim, a encenação dramática do personagem sobre os autos, textos burocráticos, revela o seu desejo agudo pela literatura, que, ainda que não esteja sucumbindo propriamente, está em evidente crise. O lamento pelo passado ou a necessidade de sangrar a língua e reavivá-la é um ato que se pretende renovar ao mesmo passo que se retoma a herança literária que “se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente” (*Idem, ibidem*, p. 25). Logo, a presença dos ossos e sua metáfora ganham sentido quando associados à herança literária, pois “um osso traz sempre outro osso atrás de si (...) até os destroços da criação” (MARTINS, 2005, p.30). Assim, alegoricamente, ossos e memória se tornam uma mesma coisa a ser farejada pelos cães-escritores em busca de lembranças. Os ossos serão regatados e transformados em flauta de onde se pode cantar a memória, eternizando a cantiga do tempo.

Quando eu morrer e meus ossos se esconderem numa cova sob a terra, virá um animal urinar sobre esses ossos. Mas virá um homem para espantar o animal. Virá um segundo para comer dos restos, mas virá um homem para espantar o animal. E virá um homem para colher os ossos, fazer furos e soprar – pois bastam os furos, cão, três ou quatro

furos e a corrente do ar soprando através para que os ossos virem flauta. (*Idem, ibidem*, p. 31).

Após a encenação, o personagem pede fósforos e a notícia de um incêndio, já anunciado ao leitor pelo narrador no “Prólogo”, toma conta do cartório. O “Epílogo” constituído de apenas dois parágrafos é narrado pelo irmão mais velho, que retoma a voz na narrativa diante desse evento trágico, o fogo que consumira tudo.

No “Ensaio” permeado por rubricas, o monólogo do personagem, raras vezes é interrompido pela interlocução com o cão que lhe faz companhia no sótão. O leitor curioso desconfiaria de um cão no recinto, animal simbolicamente associado à domesticação ou guia do homem. Não fica clara a razão da aparição desse cão no local, mas a sua figura possibilita uma série de discussões, uma vez que um guia se faz necessário na escuridão, embora se trate de uma escuridão existencial, na qual está mergulhado o personagem.

Para o professor francês, Gilbert Durand, estudioso cujos trabalhos tratam do imaginário e da mitologia, a figura do animal na literatura ocidental é um espelho dos vícios e das virtudes dos homens. Nos símbolos teriomórficos, aqueles que possuem forma de animal, os homens assimilam as ações de animais sob perigo. Os animais que provocam repulsa, destroem ou transmitem doenças, como gafanhotos, moscas e baratas, são a “projeção assimiladora da angústia diante da mudança” (DURAND, 2012, p. 74). Enquanto aqueles de grande porte associam-se à fuga da angústia, o transporte do homem para a morte, os animais, como o lobo, o leão e o cão simbolizam a dor, o medo. O formato das bocas repletas de dentes afiados remete ao ataque hostil que provoca destruição, morte e significa terror na iminência da morte voraz. A “goela terrível, sádica e devastadora” (*Idem, ibidem*, p. 85) é um arquétipo de valores negativos, como loucura e pesadelo, associados às trevas que configuram a cegueira diante do perigo da morte. Esses símbolos chamados de nictomórficos estão, também, ligados ao sentido negativo da água, como as regiões compostas por lodaçais ou pântanos, o que se associa ao destino dos ossos do pai jogados no mangue pelo filho, o narrador, no desfecho da obra de Alberto Martins.

A morte como tema que condena o sujeito a um “imobilismo feito de inquietude”, expressão de Victor Hugo (CAMILO, 2001, p. 171), e a figura simbólica do cão são índices significativos do silêncio no qual mergulha o sujeito-artista. O escritor romântico do século XIX não se difere, apesar da distância temporal e estética, do escritor da literatura contemporânea, bem como do personagem localizado no sótão inquieto a morder a própria língua na busca de uma linguagem, porque ambos estão inquietos, embora imóveis, diante

de um tipo de vazio. Esse estado de ausência ou suspensão não significa, no entanto, a morte da literatura, enquanto linguagem, tal como refletiu Roland Barthes ao afirmar que o “sentimento de que a *literatura*, como Força Ativa, Mito vivo, está, não em crise (...), mas talvez em vias de morrer” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 23). Os ossos são, metaforicamente, flauta que canta a literatura, logo, morta ela não está propriamente.

A morte é um tema constante em suas obras [literatura exigente], não apenas porque ela é o tema humano por excelência, tratado em toda a história da literatura, mas porque, em nosso tempo, ela está onipresente nos noticiários, nas imagens e até mesmo na recusa em aceitá-la. Nesses escritores, o sentimento de que estamos numa época terminal da humanidade se mistura à reflexão sobre a morte individual. (*Idem, ibidem*, p. 249).

Assim como a morte, os símbolos que remetem a ela perpassam os textos da “literatura exigente”, como o cão no sótão do livro de Alberto Martins, animal que assiste inerte a crise da escrita e escuridão existencial do jovem escritor que o interpela. Monstro horrendo ou animal passivo, o cão está associado ao medo, à dor, à escuridão a se considerar sua imagem arquetípica.

A negatividade da noite associada à imagem do cão remete à melancolia do sujeito isolado, cujo sentimento de falta ameaça a sua razão e sua busca pela ordem, provocando-lhe um mal-estar. Em *A história dos ossos*, o cão com quem o jovem escritor dialoga no sótão é um índice do estado melancólico do indivíduo que se vê diante da perda de algo que não lhe é claro. Essa caracterização derivada do estado de melancolia, muitas vezes chamada de *spleen*, foi observado no século XIX dada a indiferença e sentimento de perda individualizados na produção artística de autores desse período, o que dá o tom obscuro das poesias dos meninos da Geração Ultrarromântica ou Mal-do-século do Romantismo brasileiro, os quais tinham predileção pelo tema da morte, pelo pessimismo, pelos ambientes escuros como cemitérios, pelo tédio, pela insatisfação e negação à vida. Embora a melancolia do contexto romântico esteja associada a fatores desse momento estético, comumente, ela aparece como um sintoma ou reflexo das incertezas e atonia do sujeito artístico e apoia-se no tema da morte e nas suas variantes temáticas em outros contextos estéticos, a exemplo o século XXI, visto que a crise do sujeito está intimamente ligada à consciência do homem melancólico. Por sua vez, a morte pode ser pressentida pelo cão, assim, é possível a aproximação entre ambos, como esboçou Walter Benjamin (1984) em *Origem do drama barroco alemão*.

Entre os acessórios que ocupam o primeiro plano da “Melancolia” de Dürer está o cão. Não é por acaso que em sua descrição do estado de espírito do melancólico Aegidius Albertinus menciona a hidrofobia. Segundo a velha tradição, o “baço domina o organismo do cão”. Nisso, ele se parece com o melancólico. Com a degenerescência do baço, órgão tido como especialmente delicado, o cão perde sua alegria e sucumbe à raiva. Desse ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da compleição melancólica. Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador. (BENJAMIN, 1984, p. 174).

O isolamento do indivíduo melancólico remete o leitor à crise do sujeito, o que permite uma associação com o sujeito lírico em crise nos poemas de “Entre lobo e cão”, primeira parte da obra de Carlos Drummond de Andrade *Claro enigma*⁶. Embora o texto drummondiano seja composto de poemas, a intenção aqui não é delinear uma perspectiva comparatista, mas analisar a figura do cão bastante simbólica em ambas as obras, tomando, também, como referência a heterodoxia dos autores de ambas as épocas.

Assim como a voz lírica de Drummond, autor modernista heterodoxo como já citado anteriormente e com o qual alguns autores da “literatura exigente” dialogam, o personagem do “Ensaio” na obra de Alberto Martins se isola do mundo, aproximando-se do estado de melancolia na suspensão do seu interesse pelo mundo que lhe é exterior. O objeto perdido não lhe é claro, como não o é ao melancólico, uma vez que esse estado de humor chamado de melancolia⁷ pode ser de natureza abstrata, como uma ideia ou um ideal, sobretudo reside na sua incapacidade de esquecer.

Nessa incapacidade de esquecimento, está a memória da literatura ou a herança literária da alta modernidade que completou seu ciclo, deixando sua produção dos séculos

⁶ O cão na obra de Drummond é a referência a Cão Maior, nome de uma constelação guia. O eu lírico se vê num impasse entre Lobo e Cão, duas constelações passíveis de serem vistas apenas à noite que, no entanto, não clareiam nem reduzem a escuridão do céu observado pelo eu lírico. A escuridão e os signos negativos da noite presentes em todo o livro de Drummond revelam uma postura passiva e pessimista diante da realidade de um sujeito inserido no contexto de incertezas do pós-guerra. De braços cruzados, o eu lírico se vê impotente diante do mundo que o cerca. A proximidade desse sujeito à obra de Alberto Martins se dá pela tônica da morte e pela melancolia, como estado de espírito derivado de uma perda, o que se define em ambas as obras pelo isolamento dos indivíduos.

⁷ Embora a palavra de origem grega (*melankholia*) fosse associada à loucura na Idade Média, no Renascimento era ligada à intelectualidade e ao processo criativo do artista alheio ao meio social. A melancolia refere-se ao estado de humor derivado da perda de um ideal, o que para a teoria da psicanálise é o resultado da perda de um objeto que, no entanto, o sujeito conscientemente não pode conceber que perdeu ou mesmo não pode identificar como perda. Em *Luto e Melancolia*, Sigmund Freud aborda a relação do ser humano com a falta e como o objeto faltante pode desencadear o desânimo profundo, traço mental marcante do melancólico, assim como seu desinteresse pelo mundo exterior e sua baixa autoestima. Na perda do objeto, “(...) o mundo se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio eu” (FREUD, 1996, p. 251). Nesse livro, Freud analisa as diferenças entre luto e melancolia, uma vez que para esta a perda objetiva não é consciente.

XIX e XX como um legado que deve ser ressignificado, segundo a opinião de um dos filósofos que tratou sobre o tema, Jacques Derrida. Ao afirmar que “somos apenas o que herdamos (...) [a herança] não é apenas um bem que recebo, é também uma intimação à fidelidade, uma injunção de responsabilidade” (DERRIDA, *apud*, PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 52), Derrida propõe a desconstrução desses textos herdados, sem, no entanto, insinuar a negação a eles, pois “só um ser finito herda, e sua finitude o *obriga*. Ela o obriga a receber o que é maior, mais velho, mais poderoso e mais durável do que ele. Mas a mesma finitude o obriga a preferir, a sacrificar, a excluir, a abandonar” (*Idem, ibidem*).

A “literatura exigente”, enquanto uma produção da contemporaneidade que ora dá continuidade às inúmeras experiências legadas pela alta modernidade, ora a trata com indiferença, ignorando suas técnicas e inovações, firma-se como uma herdeira que, digna de tal herança, opta por ser fiel a ela. Nesse sentido, seus herdeiros não a trocam “em miúdos, produzindo uma infinidade de pequenas obras de mero entretenimento (...) ou a gastam moderadamente, seguindo os ensinamentos de seus pais e avós” (*Idem, ibidem*, p. 50), mas promovem o seu reconhecimento e glorificação, buscando cantá-la de modo vário, tal como se nota em *A história dos ossos*, na referência aos ossos transformados em flauta, o que é um apelo à ressignificação da herança literária, instrumento dos novos escritores, como afirma o próprio Alberto Martins em entrevista cedida à revista *Magma* ao se referir ao ato de criação e o diálogo de seu trabalho com Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud:

(...) você não executa esse ato sozinho, você o faz num ambiente cercado de diálogos. No fundo, você está alimentado por diálogos – ou pela ausência deles. (...) Uma coisa que sempre me chama a atenção é que, de todas as atividades de criação, a escrita é talvez a mais invisível. O dançarino tem que tem que educar o corpo para poder atuar. O gravador tem que se apropriar das ferramentas, do papel, da tinta. O músico tem que aprender a percutir ou soprar um instrumento. (MARTIN, 2006, p.21).

Ao tratar das linhas poéticas que permanecem com o tempo, além do diálogo com poetas de quem Martins é herdeiro declarado, o autor adverte do cuidado necessário com a automatização da escrita, ao lembrar de um caso corriqueiro vivenciado na universidade, quando um colega lhe apresenta um texto afirmando que talvez não seja um poema. O próprio colega se espanta com sua ideia automatizada de classificar um texto pelos ingredientes que ele apresenta. A “literatura exigente” foge a essa ação em textos nos quais se nota uma espécie de purgação dos cacoetes internalizados pela literatura.

Ressignificar, no entanto, não é uma tarefa fácil para um sujeito em crise com a escrita, cujo vazio provoca desconfiança do “eu”, do narrador, das histórias e da literatura, enquanto um caminho repetitivo de fórmulas convencionadas. Tal vazio é capaz de provocar isolamento, como ocorre com o jovem escritor trancafiado no sótão do cartório, para ele, há um passado, há a perda de sentido, mas não é claro o objeto perdido, de qualquer maneira, sua crise de escrita ou impasse diante do fazer literário o impulsiona a buscar um caminho ou uma linguagem para se expressar. O próprio formato do livro de Alberto Martins é um impasse em termos de gênero, o que o torna inclassificável.

Esse incômodo do sujeito que escreve desconfiados textos que não se encaixam nas prateleiras etiquetadas pelos gêneros e fórmulas cristalizados pelo tempo fecha as portas e enclausura o escritor intelectual, bem como sua voz narrativa. O estado de espírito que provoca o isolamento em *A história dos ossos* pode ter uma conotação mais vinculada à atmosfera de desenraizamento tal qual ocorre com o poeta *flâneur*⁸ ou vadio observador que anda por entre a multidão, da qual se distingue, à procura dos despojos do passado fragmentado. Ainda que essa concepção benjaminiana (1989) esteja pautada na abordagem sobre o capitalismo industrial, o isolamento do sujeito vincula-se a um estado de resistência aos caminhos que a modernidade elenca para a massa fascinada pela mercadoria. A “literatura exigente”, sendo um exemplar da literatura da contemporaneidade, evita a padronização elencada por muitas obras desse tempo, como afirma José Castello (2015) ao abordar a lógica ditada pelo mercado editorial, pois a “literatura exigente” se destaca pela inventividade e experimentalismo, ao passo que retorna à tradição literária, porém, negando a repetição e modelo “digestivo”.

⁸ A urbanização parisiense no século XIX renova a arquitetura e dá outro significado à cidade, no entanto, o olhar de Charles Baudelaire é reprovador por entender que a ação retira a essência da cidade antiga, sendo, pois, uma renovação artificial. Esse não reconhecimento é impresso em sua poética. O comportamento de *flâneur* é marcado pelo tédio de um indivíduo deslocado que, no entanto, é capaz de captar a presença do belo naquilo que é degradado. Sua imagem de sujeito derrotado, exilado ao chão – comparação estabelecida como o pássaro maltratado por marinheiros no poema “O Albatroz”, da obra *As Flores do Mal* (2012), – é a marca do artista moderno. Baudelaire, moderno por excelência, implode a poesia, com construções alegóricas, rompendo com a forma fixa e com construções perturbadoras nos primeiros poemas modernos. Sua imagem de *flâneur*, indivíduo que desafia as regras sociais, é uma espécie de retrato do artista na metrópole moderna e sua relação de deslocado é um arquétipo da experiência moderna, como discute Walter Benjamin em seu texto, “O flâneur” em que há a abordagem sobre a relação desse indivíduo com a cidade, “o autêntico chão sagrado da flâneurie” (BENJAMIN, 1989, p. 191). Tal imagem e sua reação provinda de tal experiência permitem uma associação com o artista da contemporaneidade deslocado, neste caso, do seu próprio fazer artístico. O isolamento do *flâneur* é simbólico, pois não é físico, dá-se pela banalização da cidade, o que o diferencia dos outros indivíduos é a sua relação com o mundo. O artista contemporâneo se vê diante da banalização de uma infinidade de coisas, entre elas, a literatura. Embora não seja exatamente essa banalização a causa fundante de sua crise – esta pautada nas suas desconfianças sobre o vazio do objeto artístico literário –, há ainda um sentimento de vazio, como o tédio baudelairiano, que se dá por um estado melancólico, recorrente do gênio artístico, gênio este em crise na literatura do século XXI.

Nessa perspectiva, isolar-se é uma atitude de fuga para o escritor que rejeita a literatura oriunda de fórmulas prontas e se dirige a retardatários dispostos a ouvir uma narrativa ainda por ser escrita.

- ... arre! Ainda uma voz por aqui? Se há retardatários, que se aproximem. Sou um homem franco, disponível para o diálogo. Sobre o que gostariam de conversar? É um belo início para este ato, não? (...) Mas não quero entabular um ramerrame que os fatigue. É melhor escolhermos um assunto e conversarmos a respeito em seguida. (...) Tenho uma boa história, mas falta-me o saca-rolhas... (MARTINS, 2005, p.19).

A literatura do século XXI, herdeira das inovações heterodoxas de outras épocas, ecoa rupturas. Ainda que possa haver um significativo hiato temporal entre o escritor francês e os autores brasileiros da “literatura exigente”, em *A história dos ossos*, as ruas, os cantos, a “cidadezinha apodrecida” (*Idem, ibidem*, p. 52), ou seja, os signos da cidade modificada unem pai e filho pela memória. Se a impotência baudelaireana está marcada pelas “sólidas razões sociais (...) que, de fato, fazem da *via-crucis* seguida por Baudelaire um caminho socialmente traçado” (BENJAMIN, 1989, p. 175), essa mesma impotência está no personagem de Alberto Martins, na sua *via-crucis* pela cidade à qual retorna e que lhe impõe o peso das lembranças sobre os ombros. A força do não reconhecimento da cidade notada nos versos de um Baudelaire deslocado de seu espaço debruça sua mão sobre os autores em crise na contemporaneidade. O filho que carrega os ossos do pai sobre as calçadas da cidade não encontra nada como antes, logo, seu desejo de “largar o pai em qualquer canto” (MARTINS, 2005, p. 57) representa sua necessidade de fuga dessa mesma cidade.

O isolamento é sintomático e expressa a desestabilização do sujeito, o que, no texto de Martins, marca-se pela escrita concisa, pela experiência da memória em blocos fragmentários de prosa e pela constante desconfiança típica da “literatura exigente”. A cidade, portanto, convertida em espaço modificado pelo mercado, em que o cemitério dá lugar à indústria, desestabiliza o personagem, sua memória e a relação com seu próprio passado.

Nessa possível aproximação entre a implosão da literatura que instaura a modernidade no século XIX e a implosão da literatura convencionalmente rotulada de *pós-moderna* está a melancolia que, em Baudelaire, é alegórica e fruto oriundo da sociedade de sua época, a qual o submerge em meditação. Na “literatura exigente”, a solidão da busca pela expressão literária reflete o caos da crise artística e o espaço relativo à memória tem sua relativa importância.

O autor contemporâneo vaga no abismo entre as páginas que tudo parecem terem escrito e as que se fazem por escrever, observa a cidade povoada pelos herdeiros literários ou por aquele escritor que, “lutando com a página em branco ou com a sombra intimidadora dos Grandes Autores, acaba drogado e louco de hospício (...) caído e bêbado na calçada, olhando as longínquas estrelas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 56). Distante deste tipo de escritor que acaba na sarjeta da literatura, o autor da contemporaneidade não está a “buscar a expressão literária como um valor inestimável, e a achar ainda, como Flaubert ou Proust, que ela merece todos os sacrifícios. Mas ele sabe, como escritor atual, que essa velha religião quase não tem mais fiéis” (*Idem, ibidem*, p. 57).

De certo modo, o contexto de globalização e seus excessos vinculados a todas as mudanças culturais que ocorreram no século XXI alteraram o universo literário, como as formas de leitura, o objeto livro e a criação literária. O livro tornou-se um elemento de fetichismo nas redes sociais, pois é palpável em um mundo pouco palpável. A “literatura exigente” está mergulhada nesses excessos da lógica mercadológica: excesso de informações, excesso de meios e formas de comunicação, excesso de suportes de massificação. O isolamento é, também, uma forma de resistência à tagarelice de um mundo que diz muito ao dizer nada. O silêncio e a resistência presentes nas obras contemporâneas de

(...) escritores atormentados e desistentes é, portanto, um fato comprovado na literatura da modernidade. (...) Ora, a dificuldade e até a impossibilidade de continuar escrevendo “literatura” foi expressa em diários, cartas e escritos fragmentários de alguns dos maiores escritores modernos. Neles se encontra a impressão de que as formas de representação, na linguagem, tornaram-se incapazes de dizer a totalidade do real, restando apenas fragmentos e ruínas da grande literatura do passado; a constatação de que aquilo se chamava literatura está fadado a desaparecer e a angústia de ainda não vislumbrar o que poderia surgir em seu lugar. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 121).

O isolamento para os autores heterodoxos pode, logo, resultar de experiências que levam à ausência de ilusões, como em Baudelaire; à aceitação da condição obscura do pós-guerra, como se vê em Carlos Drummond de Andrade; à resistência, como se confirma em *A história dos ossos*. O ato de isolar-se na “literatura exigente” pode ser uma ação do gênio criativo na busca pela linguagem artística capaz de apreender sua falta estética, além de ser um silêncio ou hiato diante dos excessos da contemporaneidade. Silêncio este que o desconecta da realidade, silêncio que anula o discurso, anula o gênero literário, anula a

continuidade narrativa, anula a repetição de formas, por fim, corrobora sua resistência e não resignação às convenções da escrita. Assim, o sujeito em crise da literatura contemporânea se aproxima do sujeito em crise dos séculos XIX e XX, que, dadas as diferenças, estão em estado de isolamento muitas vezes associado à melancolia.

Já no campo psicanalítico, melancolia e luto podem ser aproximados por razão do quadro similar, o luto ocorre como forma reativa diante da perda de alguém próximo, enquanto a melancolia é tratada como patologia. Logo, o desinteresse por aquilo que é externo ao indivíduo é comum em ambos, no luto, há dificuldade de superar a perda do objeto perdido.

Esses dois estados de abatimento mental estão presentes na obra de Alberto Martins, a exemplo do jovem escritor que isola do mundo – melancólico –, na busca do entendimento do seu objeto de perda. Ademais, o luto não declarado ou vivenciado pelo pai, sobre quem não se podia falar em casa, é convertido, na última parte de *A história dos ossos*, através da memória e dos ossos em acerto de contas do filho com o passado, com a memória e com a própria identidade, o que se corrobora no resgate dos escritos do irmão, fantasma que o assombra, e na atitude deliberada mediante os ossos do pai jogados à água lodosa, simbolizando uma morte libertária ou mesmo ritualística para o filho-narrador.

A personificação da melancolia na gravura do renomado ilustrador alemão Albrecht Dürer (1514) é coerente com a atonia do sujeito que se isola do mundo na busca da criatividade artística ou do fazer literário presente em *A história dos ossos*. O animal tão simbólico na gravura remete ao cão no sótão, o qual assiste à crise de escrita do jovem – gênio criativo – na luta com as palavras, com os gêneros, com a memória literária. Não é excesso reiterar que a intenção nessa comparação das obras, das quais linguagem e época são significativamente distintas, se debruça sobre a íntima relação estabelecida entre a representatividade do cão e do ser melancólico.

O estado de reflexão do ser alado na gravura de Dürer, *Melancolia I*, observado pelo posicionamento de sua mão onde descansa o rosto, é compatível com sua maturidade, oposta à figura alada jovem localizada a seu lado.

Nesta peça, *Melancholia I*⁹, os elementos simbólicos da marcação do tempo como o sino que aponta para finitude da vida conduzem à inexorabilidade da morte. Tempo e morte são recorrentes na abordagem temática da “literatura exigente”, em *A história dos ossos*, a dialética vida e morte permeia toda a obra, enquanto a morte está nos despojos do pai que necessitam ser transferidos do cemitério ou nas cinzas do cartório incendiado pelo irmão mais novo, a vida está na tentativa, na busca pela arte. A arte como um espaço para o repertório das mais diversas experiências é fonte inesgotável para o entendimento da existência humana, é na arte que o homem supera as agruras da vida. Nesse caminho, o artista encontra a sublimação no fazer artístico, sendo a arte uma superação da miséria humana, do esquecimento, o que a traduz como um ato perpétuo muito além da proposta estética, discussão essa proposta por Nietzsche (2007). Nas obras brasileiras da “literatura exigente”, há uma evocação dos ausentes ou mortos.

A consciência da finitude permitiu ao homem pensar sua condição humana e conceituar, efabular e ficcionalizar a morte no campo das artes. A morte, comumente, apresenta caráter alegórico nas mais diversas narrativas criadas ao longo da história humana. A força de sua inexorabilidade fez com que o homem a representasse sob a forma de esqueletos, caveiras ou da entidade com pesadas vestimentas pretas a carregar uma foice e uma ampulheta. Na mitologia grega, Hades, e na romana, Plutão, a morte é personificada pelo deus do submundo para onde vão as almas dos mortos. A sua imagem, muitas vezes,

⁹ A gravura de 1514, *Melancholia I*, de Albrecht Dürer, cuja imagem de um ser com asas, atônito diante da desordem do ambiente, paralisado com o rosto apoiado nas mãos, alegoriza a atonia do homem moderno. Dürer foi gravador, pintor, ilustrador e importante matemático alemão do século XVI, suas obras, tal como *Melancholia I*, são representativas do pensamento da Renascença, logo, pode parecer que a comparação se faz incoerente dado o distanciamento temporal. No entanto, tomamos aqui a perspectiva adotada por Walter Benjamin (1984), ao analisar, na obra de Dürer, o sujeito e sua consciência melancólica voltada para a morte, cujo pressentimento pode ser sugerido pelo cão. O estado melancólico do gênio criativo renascentista é alegorizado pela figura alada de ar reflexivo e cercada por objetos que remetem à racionalidade, como as formas geométricas, a esfera associada à perfeição, o compasso, além de outros objetos ligados a variados campos da criação artística, como instrumentos de escultura ou escrita, dada a presença de um tinteiro. O sino, que simboliza o fim da vida, e a ampulheta na parte superior direita referem-se ao tempo limitado ao ser humano. O cão aparentemente adormecido guarda os maus sonhos originários do baço, “pois toda a sabedoria do melancólico vem do abismo; ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação. Tudo que é saturnino, remete às profundezas da terra” (BENJAMIN, 1984 e p. 175). Saturno é o planeta da melancolia afastado da Terra, portanto, coloca-nos à predisposição à apatia para a vida cotidiana e para a inconstância. Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, atribui a esse planeta os perigos do estado depressivo, pois “como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante” (*Idem, ibidem*, p. 172). Assim, o sujeito na obra de Alberto Martins, se assimila à figura alada de Dürer, pois o cão que interpela é, antiteticamente, uma representação da sua atonia diante do fazer literário, mas, também, do seu faro, tenacidade e contemplação e inquietude na busca por uma linguagem artística.

macabra e funesta carrega consigo o peso da finitude que levou o homem a pressupostos filosóficos sobre a interrupção definitiva da vida orgânica.

A presença implacável da morte sempre instigou o homem que, por ter de conviver com essa verdade irrefutável e desejoso de compreendê-la, buscou de maneira simbólica e mítica o conceito e o sentido para o fim físico ou biológico da vida. Nesse sentido, a morte ganhou os contornos da expressividade humana nas artes, na literatura e no cinema. Ingmar Bergman, diretor sueco de *O sétimo selo* (1957), criou esse clássico ao retratar a morte em sua obra cinematográfica, a qual induz a inúmeras reflexões e questionamentos filosóficos. A morte é a alegoria do fim da jornada do homem na Terra, única verdade absoluta, no filme de Bergman, Deus e o diabo não têm representações imagéticas, apenas a morte vestida de preto e com sua grande face branca e redonda. As referências à dança macabra da morte pintada na parede de uma igreja e apresentada no alto de uma colina na imagem final do filme traduzem sua inexorabilidade comum a todos que, de mãos dadas, como os personagens mortos no filme, seguem dançando.

Essa necessidade de lembrar a presença da morte que, mesmo silenciosamente, ronda a existência humana, é recorrente na arte. Muito comum na Idade Média, tal relembração, o *memento mori*¹⁰, tinha intenção pedagógica, já que a Igreja objetivava converter e/ou manter os fiéis firmes aos dogmas cristãos. Tal associação do sentido da vida a partir da reflexão sobre a morte está, também, presente na estética barroca, no século XVII, em que obras plásticas ou literárias são exemplos de que a matéria humana é efêmera, logo, a alma precisa ser salva. Assim, temas como a brevidade associada a imagens de nuvem, fumaça, chama eram comuns e quase sempre ligados à expressão latina *carpe diem*, ou ligados a questionamentos, dúvida, incerteza.

Embora *A história dos ossos*, de Alberto Martins, não tenha como linha temática o mito da morte, referência macabra ou alguma ligação com os preceitos do cristianismo em relação ao fim da vida, é pertinente perceber sua presença, seja na descrição do cemitério e abordagem a esse espaço dedicado aos mortos, seja nos despojos do pai carregados pelo

¹⁰ A expressão latina *memento mori*, cuja tradução é “lembre-se da morte”, era usada na representação das danças macabras, derivadas de rituais realizados em cemitérios como rito associado à proposta educativa de conscientizar sobre o fim da vida terrena. O aspecto de sermão é a característica essencial dessa moda das danças macabras que “invadiu a Europa Ocidental entre os séculos XV e XVI, resultando na produção de uma grande quantidade de obras. É possível presumir que as mais populares dentre elas fossem aquelas expostas nos cemitérios, ou pintadas nas paredes das pequenas igrejas das vilas rurais” (SCHMITT, 2017, p. 237). Nesses rituais, a morte era, comumente, representada por um esqueleto e sua insígnia era uma gadanha, a qual ceifa a vida.

filho, seja na possibilidade de associação entre os ossos que dão título à obra aos ossos literários, os quais a “literatura exigente” resgata na sua busca pela renovação.

A simbologia dos ossos e sua lembrança à finitude perturba o ser humano. Como já abordado, é por essa razão que a Igreja pintava nas paredes ou mantinha seus rituais da dança macabra. Logo, a ficcionalização da morte é uma lembrança sobre a fragilidade da existência humana e essa perturbadora recordação tem força em *A história dos ossos* sobre o irmão mais velho, que se torna narrador dos escritos do irmão mais novo cuja existência física foi consumida pelo fogo no cartório. Como a memória da morte representada na dança macabra pintada nas paredes, o texto literário do jovem escritor é resgatado pelo irmão narrador num eco entre vida e morte, presente e passado.

Retomar a existência do irmão através do seu texto literário e a existência do pai no traslado dos seus despojos é lidar com a própria existência, a se considerar que a morte traz sentido à vida por mais que se queira adiar encará-la. Sendo a morte realidade absoluta, o homem busca vê-la como natural, embora tente silenciá-la, atitude comum do homem civilizado, segundo a teoria freudiana:

Esta atitude não era sincera. Se alguém nos ouvisse, estaríamos naturalmente dispostos a afirmar que a morte era o desenlace necessário de toda a vida, que cada um de nós estava em dívida de morte para com a Natureza e deveria estar preparado para pagar tal dívida, em suma, que a morte era natural, indiscutível e inevitável. Na realidade, porém, costumávamos comportar-nos como se fosse de outro modo. Temos uma tendência patente para prescindir da morte, para eliminá-la da vida. Tentamos silenciá-la; temos até o provérbio: pensamos em algo como na morte. Como na própria, claro está! A morte própria é, pois, inimaginável, e todas as vezes que tentamos [fazer dela uma ideia] podemos observar que, em rigor, permanecemos sempre como espectadores (FREUD, 2009, p. 19).

No livro de Alberto Martins, o narrador se dispõe à tarefa de encarar a morte e seu silêncio, principalmente, na parte final que compõe o livro. “A história dos ossos” se constitui de uma narrativa linear que alivia o leitor do contato com as páginas obscuras lidas anteriormente. Tempos depois dos acontecimentos das partes precedentes, o narrador discorre sobre sua trajetória ao fazer o traslado dos ossos do pai do cemitério que passava por mudanças, o que o fizera descer a serra rumo à região litorânea, próximo ao cais do porto, onde o cemitério se localizava. Como o novo muro onde os despojos poderiam ficar ainda estava a ser construído, fazia-se necessário converter os ossos em cinzas, assim, o narrador deveria se dirigir ao crematório da cidade vizinha.

A narrativa entrecortada pela memória do narrador, evidencia a morte, muitas vezes, pela ótica da frieza e indiferença, como se nota nas ações dos trabalhadores no cemitério, os quais removem e entulham os ossos com pá e balde. Na abertura do túmulo, a ação de desencavar é bastante simbólica, uma vez que os ossos resguardam o passado que está vindo à tona. A memória do pai é reduzida em um saco plástico:

Recuei um passo, mas espichei o pescoço. Lá dentro, uma sucessão de sacos pretos se perfilava contra a parede. A parentela toda. O homem pronunciou em voz alta o nome de meu pai e debruçou-se para conferir as etiquetas. Ergueu o terceiro saco. O velho encolhera: cabia num embrulho de plástico. (...) O pai andara apertado naqueles últimos tempos. (MARTINS, 2005, p. 43).

No “Prólogo”, ao tratar da mudança da família para São Paulo, o narrador já se referira ao pai com rejeição, figura que não tinha nem mesmo o nome pronunciado no ambiente familiar. A imagem paterna cinzenta é retomada, quando, no retorno à cidade do pai, o narrador recorda da infância nas ruas por onde passa. A carga negativa é demarcada pela repetição do termo *cinza*, cujo efeito semântico evidencia a fratura familiar.

O pai sempre fora severo e cinza – mas de uma variedade tão grande de cinzas que estes acabavam matizando tanta severidade. O cinza quase negro do guarda-chuva no antebraço; o cinza listrado dos ternos no guarda-roupa; a luz cinza na vidraça de seu escritório. Nas estantes, as latinhas cinza-prata cheias de grãos prestes a cruzar a cidade, de mão em mão, enquanto dentro das pastas, das gavetas, dos arquivos, dos armários, cresciam cinzas, das armações de óculos dadas como perdidas. (*Idem, Ibidem*, p. 51).

No trajeto marcado pelas lembranças, ele “lembrava da rua e da cal que queimava os dedos do menino, (...) Lembrava de calçadas sinuosas, com pedras pretas e brancas como ondas” (*Idem, Ibidem*, p. 50). No entanto, o passado se distingue do presente, “o tempo da memória perde a nitidez e dá origem ao tempo da transformação, carregado de todo o peso dos ossos do pai (e do irmão) transportados pelas ruas da cidade” (LOPONDO, 2009, p. 54). o narrador se questiona “era mesmo a cidade? Ou era outra, fora de todo alcance da memória?” (MARTINS, 2005, p. 52).

O presente, que pode tanto visar à reconstrução do passado, ao revisitar as memórias e dar continuidade ao momento corrente, pode, também, visar à sua negação, logo que, no fim de sua trajetória, o narrador descansará os ossos do pai no fundo do mangue, como

finalização de um processo de desenlutamento. O momento presente do sujeito-filho se desprende do passado ou do objeto de perda – o pai.

Já se discutiu que a “literatura exigente” não abandona o limite do discurso e sua discursividade retoma, inclusive, temas universais abordados por grandes nomes da literatura. Nessa perspectiva, a relação conflituosa desse pai com a família abandonada estabelece intertextualidade com os contos de Mário de Andrade, autor modernista do livro *Contos novos*, publicado em 1947, bem como com *Carta ao pai*, de Kafka, cuja primeira publicação foi em 1952. Esses textos são permeados pela memória em que as vozes narrativas de alguma forma buscam acertar as contas com o passado marcado pelo medo, pelas normas, pelo conservadorismo, pelo autoritarismo patriarcal. Trata-se de uma relação íntima com a morte

(...) do pai, experimentada na existência ou ficcionalizada, é um Leitmotiv de nossa época. A geração a que pertencem esses escritores é composta de órfãos: órfãos dos grandes modelos literários e artísticos, órfãos da proteção do Estado, órfãos de ideologias e, já há muito tempo, órfãos de Deus. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 249).

O peso da recordação paterna no conto modernista de Mário de Andrade “O Peru de Natal” se manifesta em especial na noite de Natal em que o narrador em primeira pessoa busca romper com o agente centralizador cristalizado como uma memória insuperável e insuportável no seio da família, o pai. Sua figura medíocre aos olhos do filho narrador onerava qualquer prazer, pois ele era um “desmancha-prazeres” (ANDRADE, 2011, p. 91) e, segundo o próprio filho, Juca, “tinha uma natureza cinzenta (...) desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre” (*Idem, ibidem*). O peru, sendo um prato de festa servido à família na ausência paterna, resgata a memória, dessacralizando-a definitivamente. A memória cinzenta do pai é simbolicamente devorada pela família, como uma segunda morte promovida pela antropofagia que leva à libertação.

Tal como o narrador do conto de Mário de Andrade, Kafka, em um mergulho introspectivo, se lança sobre as cicatrizes da memória do pai e lhe escreve uma carta de cinquenta páginas nunca entregue, redigida durante sua internação no sanatório onde se cuidava da tuberculose. Em *Carta ao pai*, Kafka resgata sua própria história e revela um pai opressor, o qual o autor ansiava compreender para finalmente perdoar.

Esses pais de aura cinzenta permanecem vivos na memória melancólica de seus filhos atormentados pelo passado não resolvido. Todavia, tanto no texto de Alberto Martins quanto nos textos com os quais estabelece intertextualidade, a figura do pai não tem voz

narrativa, porque quem fala são os filhos pelo filtro da memória. Mas a memória está na lembrança como está no esquecimento, o que é deveras revelador nesses textos, pois a imagem resgatada é parcial, como a própria narrativa que se faz unilateral. O filho intimidado, oprimido ou suspenso na lacuna que o separa do pai resgata o próprio passado e o que fica no esquecimento pode se revelar como uma fuga.

Independente do sentido que a memória tem em cada narrativa, sua ficcionalização é recorrente nas obras da “literatura exigente” que mescla testemunho, história, experiências, entre outras questões que figuram obras de autores de narrativas muito próximas de *A história dos ossos*. A memória parece ao narrador de “A história dos ossos” pesada e representa um fardo maior que o próprio saco com os despojos paternos: “algum fiapo de memória podia ter caído, que nos acusaria para sempre” (MARTINS, 2005, p. 53). A acusação a que se refere pode ser abrandada ou mesmo calada a partir do esquecimento ou desenlutamento. O lodo onde os ossos são depositados é o destino da memória, a libertação do narrador.

Quando veio o sono, meti os dedos naquela pele de plástico e fui alargando o rombo. Com um palmo de largura, virei a boca para baixo e ouvi uns sons, uns quatro ou cinco sons, só, como um sussurro, um gole no escuro. (MARTINS, 2005, p. 51).

A rememoração também está presente no espaço da cidade onde o pai morava, cuja descrição a partir das minúcias do local transformado pelo tempo reconstrói as ruas, o comércio, a casa, mas não reconstrói propriamente o próprio pai, pois este está reduzido aos ossos: “O pai não estava lá. O pai estava comigo dentro do saco na minha mão. A casa estava lá. Ela não se esfarelara feito massa de biscoito. Os ossos dentro do plástico” (MARTINS, 2005, p. 57). Nesse ponto da narrativa, vê-se que a descrição que elege as minúcias do espaço é uma proposta da “literatura exigente”, como já se abordou, a qual procura narrar desobedecendo os modelos narrativos sedimentados na tradição literária, assim, visto que sua intenção não é propriamente o verossímil, mas a ruptura com o significado já esgotado das coisas e objetos, uma busca pela dissociação de matéria e linguagem, “nessas enumerações de restos e detritos, tanto a preocupação ecológica quanto a memória de tantas ruínas históricas e culturais sobrevoadas pelo anjo de Klee (...) familiar a todos esses escritores. (...) registram com lucidez e desgosto, o estado lamentável de nossa civilização” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 247).

Segundo Lílian Lopondo esses espaços são de relevante importância na obra de Alberto Martins, visto que as relações tanto com o irmão quanto com a literatura estão vinculados a eles, assim o deslocamento espacial contribui com a construção fragmentada de um narrador motivado pela emoção.

A sua caminhada apresenta uma tríplice função enunciativa, ou seja, a da apropriação, a da realização e da relação com o ato de escrever. O narrador, em sua deambulação, reatualiza a ordem espacial e, ao mesmo tempo, a desloca, com variações e improvisações (...) deixando de lado alguns elementos e privilegiando outros; seleciona os fragmentos espaciais e, por meio de desarticulações temporais, em que presente e passado se misturam, constrói uma jornada descontínua, crivada de emoção. (LOPONDO, 2009, p. 51).

Os objetos do pai listados pelo narrador, “bilhetes de loterias passadas; anotações feitas às pressas em minúsculos pedaços de papel; nozes de quatro bicos (...), abotoaduras imprestáveis” (MARTINS, 2005, p. 51) são índices do apego à insignificância ou objetos velhos com os quais o pai não conseguia romper, logo, criavam memórias nostálgicas, como afirma o filósofo e cientista das religiões, Mircea Eliade, em sua obra *Imagens e símbolos* (1979). Segundo ele, os símbolos se tornam um arquétipo do passado cuja saudade desperta inúmeros sentidos, os quais representam o inacessível ou irremediavelmente perdido, pois “ele exprime tudo aquilo que poderia ter sido e não foi, a tristeza de toda a existência que só é quando deixa de ser outra coisa (...); ao fim e ao cabo o desejo de qualquer coisa totalmente diferente do momento presente” (ELIADE, 1979, p. 17). Os próprios ossos do pai, nas mãos do filho que os transporta, carregam sua carga nostálgica, uma vez que a figura paterna rememorada alude a uma relação conflituosa no passado.

A simbologia estudada por Mircea Eliade (1979) evidencia que as imagens são o caminho para renovar o homem moderno, ou seja, retomar o significado a partir dos objetos míticos já desbotados pelo tempo. Essa lógica aplicada às ações do filho e suas decisões sobre o destino dos ossos do pai, jogando-os no mangue, mostra que o “homem moderno é livre de desprezar as mitologias e as teologias mas isso não o impedirá de continuar a alimentar-se de mitos decadentes e de imagens degradadas” (*Idem, ibidem*, p. 19).

A paisagem presente no livro de Alberto Martins está intimamente ligada à sua relação com as artes plásticas, pois, para ele, as áreas não podem ser dissociadas e têm sentido similar ao que ele próprio diz perceber na leitura da obra de Alejo Carpentier, visto que as paisagens estabelecem no enredo um jogo de deslocamentos.

(...) a minha prática de gravura também me levou a pensar a paisagem como uma espécie de matriz, produtora de figuras e de história. (...) Aos poucos me dei conta de que o que tinha era o litoral, a cidade de Santos entre a serra e o mar, o porto, a praia, o mangue e as imediações desse litoral. Adianto que isso não se deu por um sentimento de pertencimento imediato à paisagem, mas por uma aproximação, um processo de “tempo de exposição ao fenômeno”, para o usar um termo da fotografia. E por achar que a paisagem, com essa sua propriedade “vaso comunicante”, era própria para falar também de muitas outras coisas que não ela mesma. Daí que um lugar nunca é só ele mesmo: é ele mesmo e todos os outros que a ele se associam. Ou seja, uma paisagem se comunica a outra e a outra... No final de *A história dos ossos*, o narrador segue o curso da água, que escorre pela sarjeta, forma regos, riachos etc., até que ele dá no fundo de um lagamar. De modo, essa imagem da água acabou se conectando com a água do rio Pinheiros... (MARTIN, 2006, p. 12).

Como o filho diante dos despojos do pai, a “literatura exigente” é livre para colocar os ossos da tradição literária no mangue. Negá-la ou retomá-la faz parte da sua constituição, enquanto renovadora das convenções, sendo que a memória alimenta suas linhas e páginas. O narrador ri de si e do pai, ao afirmar “um já se findara, outro que nunca chegara a começar” (MARTINS, 2005, p. 52). Logo, as palavras, que são como eco reproduzido ao longo dos tempos, demonstram não haver início, pois a tradição se refaz no novo.

3. A matéria, a memória, o esquecimento e a morte em *Ó*, de Nuno Ramos.

Nuno Ramos, autor de *Ó*, livro que rendeu ao artista plástico o Prêmio Telecom de Portugal, contribui com a inquietação causada pelos autores da “literatura exigente”, seja pelo gênero da obra inclassificável, seja pela sua estrutura fragmentada ou mesmo pelo título provocativo causador de desconforto e espanto no leitor, tal qual a interjeição a que alude.

O premiado artista plástico com formação em filosofia pela Universidade de São Paulo já transitava pelo campo das artes na década de 1980, período em que faz a edição das revistas *Almanaque-80* e *Kataloki*, além de fundar junto de outros artistas plásticos o ateliê *Casa 7*, espaço de trabalho cujas obras artísticas apresentavam-se de maneira fragmentária, em que a falta de definição ou traço marca a trajetória desses artistas neoexpressionistas. Na trajetória de Nuno Ramos, essa proposta, porém, evolui de modo significativo, embora se perceba a continuidade no que se refere ao apelo à matéria.

Já no final da década de 1980, as exposições realizadas corroboram sua evolução e o progresso da técnica, logo, “a matéria do quadro não precisava mais ser tão densa. Suas partes podiam se diferenciar, sem todavia perder a consistência muda que as caracterizava” (MAMMÌ, 1997, p. 3). Dessa maneira, Ramos já evidenciava que sua obra seria marcada pela “decomposição do mundo nas coisas”, como afirma Lorenzo Mammì (*Idem, ibidem*), mais do que nas suas escolhas de artista.

O elemento orgânico presente nas obras de Ramos traz à tona vida retirada dos elementos inanimados, como as pedras, cordas, feltro, madeira etc. O silêncio da matéria morta usada em suas instalações, por exemplo, encontra na linguagem artística um vínculo possível com os homens. Nessa perspectiva artística sobre o silêncio que emerge da hipérbole das informações, tão excessivas no contexto da pós-modernidade, o artista buscou no processo evolutivo de sua produção a linguagem escrita, visto que discurso é matéria. No entanto, os textos inseridos nas obras plásticas, em um primeiro momento com contornos bem demarcados, passam a ilegíveis, como analisa Mammì (*Idem, ibidem*) sobre a trajetória artística de Nuno Ramos. Assim, o discurso do silêncio presente na obra plástica se mantém nos textos literários que se configuram sob o aspecto daquilo que se faz indecifrável, que se encontra sob a pele de objetos e seres inanimados. Entre esses textos literários, está o livro *Ó*, publicado em 2008, cujo estranhamento entre outras características fizeram com que fosse considerado uma obra da “literatura exigente”, pela professora Leyla Perrone-Moisés (2016).

Ó apresenta uma estrutura com vinte e cinco textos numerados e intitulados, sendo um último, não numerado, antecedido pelo título “Observação”. Entre esses textos, há sete de difícil abstração escritos em itálico cujo título é “Ó”. A leitura não se faz fluida, uma vez que não há um enredo propriamente estruturado nem linearidade entre os capítulos, o que permite a leitura desagregada.

Essa peculiar fragmentação frequente na “literatura exigente”, bem como o hibridismo dos textos permite afirmar que, não havendo contos, nem poemas ou qualquer outra possível classificação de gênero, há resignificação do discurso literário que se faz flexuoso. Esse experimentalismo é possível graças ao conhecimento literário da técnica propriamente dita incrementada pelo exercício interartes que se nota na obra como um todo. Não é hiperbólico dizer que Nuno Ramos renova o cenário literário no quesito de técnica estrutural tal como Machado de Assis em sua obra emblemática publicada em 1881 *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a qual causou estranhamento na sua recepção no final do século XIX. Tal comparação pode parecer simplista ou desarticulada, dada a distância contextual entre as obras, no entanto, o próprio Nuno Ramos, em entrevista ao programa semanal de literatura, *Super Libris* exibido pelo Sesc TV (2016), afirma sua opinião sobre o livro experimental de Machado de Assis e adjetiva-o como espantoso por contrariar as expectativas de leitura. Para ele, essa obra machadiana é um exemplar do momento mais experimental da cultura brasileira, assim, a arte avança, de certa maneira, pela ruptura, uma vez que ela está para além do próprio tempo.

Esse ousado rompimento com as técnicas da estrutura convencional do romance, como o próprio narrador machadiano se propõe ao evidenciar sua liberdade em iniciar sua história pelo início ou fim, acalorou as discussões sobre o rumo do romance tradicional. Caso similar ocorreu com Gustave Flaubert por impor em seu romance de 1857, *Madame Bovary*, sua impessoalidade e ausência. Esse retorno ao exercício de ruptura com técnicas já consagradas aproxima Nuno Ramos de autores heterodoxos, na medida que também o faz heterodoxo, visto que sua heresia literária reside na sequência textual híbrida e desatada como afirma José Antonio Pasta, na orelha da edição da editora Cotovia de 2010, ao ponderar que os textos ramosianos

não são contos, nem poemas em prosa, nem crônicas, nem ensaios, nem crítica, nem romance, nem autobiografia etc., sendo, no entanto, tudo isso e mais uma coisa incerta e não-sabida, que o leitor nomeará. Uma vasta fantasia antropológica? Uma crítica da percepção? Um *De senectude* precoce? Uma meditação sobre a ruína? Uma reflexão espectral da forma-mercadoria? O transe brasileiro no seu limite?

Epifania negativa? Uma *Carta ao pai*, que dói e estala em todas as suas juntas? Uma tese de doutoramento impossível, apresentada a um Departamento de Filosofia do Além? De novo nenhuma dessas coisas e, ao mesmo tempo, todas elas e mais alguma etc. (RAMOS, 2010).

Nuno Ramos não está inventando a ruptura com o convencional no que diz respeito à forma ou mesmo à temática, como se conclui ao fazer um comparativo com autores tais como Machado e Flaubert. A obra de Ramos, ao contrário dessas obras heterodoxas, romance, novela ou conto, não apresenta uma fábula¹¹ ou uma voz narrativa que oriente a leitura, seja pela discursividade dialógica, seja pelo discurso introspectivo típico das narrativas permeadas pelo fluxo de consciência. *Ó*, embora seja uma obra catalogada de forma genérica como “contos brasileiros”, é experimental no sentido de ser um amálgama, como afirma Carlos Paulo Martínez Pereiro, por ser uma das categorias literárias, “edificando objetos que se compõem, entrecruzando modos que provém dos diferentes gêneros canônicos com tendências discursivas afluentes e procedentes doutros campos artísticos”¹² (PEREIRO, 2011, p. 458, tradução nossa). Assim, sua originalidade está, principalmente, no questionamento a que se propõe sobre o fazer literário e os caminhos da arte contemporânea, no entanto, ela própria não tem em mãos as repostas para suas indagações. Deslocando dos modelos sedimentados, com um tom de humor capaz de provocar a reflexão sobre memória, existência, morte, materialidade do corpo, a “literatura exigente” como qualquer arte, como o próprio Nuno Ramos expõe, em entrevista cedida a *Super Libris*, “é um movimento para fora, para romper com o cotidiano, com a clausura”¹³. Nesse caminho, a fugir daquilo que é apreço pelo convencional, não é de se admirar que essa literatura do estranhamento seja uma

(...) enumerativa e significativa transformação acumulativa, como ‘falsos ensaios ‘ou’ ensaios amalucados ‘ou’ ensaios que não pretendem concluir ‘ou’ ensaios sobre um ‘sem’ livro de fragmentos

¹¹ Adota-se aqui o conceito usado pela doutrina literária dos formalistas russos, segundo a qual “o vocábulo “fábula” encerra conotação específica, vizinha de “história”, “enredo”, etc.: a seu ver, a fábula consiste no “conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados ao longo da obra”, ou ainda, “conjunto de motivos em sua sequência cronológica e de causa e efeito” (Tomachevski, in Todorov 1965: 268-269). (MOISÉS, 2013, p. 187). A análise de *Ó*, de Nuno Ramos, permite concluir que os textos, por sua semelhança com produções ensaísticas, não apresentam uma fábula.

¹² “(...) edificando obxectos compósitos, entrecruzan modos que proveñen dos diferentes xéneros canónicos con tendencias discursivas afluentes e procedentes doutros campos artísticos”.

¹³ Transcrição nossa de trecho da entrevista de Nuno Ramos cedida ao programa *Super Libris*, veiculado por Sesc TV, Episódio Completo *Quem experimenta põe pimenta*, 12 abr. 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tf9pCg2a6cA>.

‘ou’ narrativas entre poesia e pensamento ‘ou’ boneco de piche ‘ou “livro de poesia”¹⁴. (PEREIRO, 2011, p. 455, tradução nossa).

A estrutura truncada gera especial incômodo na sequência dos sete capítulos intitulados de “Ó” acompanhados dos numerais que os determinam. Os textos curtos e herméticos a uma primeira leitura são “glosas textuais fragmentares (...) à maneira de iluminuras rimbaudianas”¹⁵ (PEREIRO, 2011, p. 459, tradução nossa), visto haver uma rompedura radical com o sentido comunicativo do fazer literário. É a renúncia do sujeito poético no mundo moderno com todas as suas adversidades. O sujeito desencantado com as promessas do racionalismo, que se tornou um único caminho para a verdade, deparou-se com uma lógica, que em prol do bem-estar humano, moveu-se para uma estrutura tecnicista, a partir da qual o homem foi subjugado e coisificado. Logo, a razão deixou seu *status* tão reverenciado no Século das Luzes e passou a ocupar o lugar de desencantamento.

Autores do século XIX, como Rimbaud entre seus contemporâneos, tal como Charles Baudelaire, estavam imersos em um mundo burguês articulado pela lógica mercadológica da era do capital, base econômica da burguesia, imputada por fragmentar a relação do homem com o mundo. As relações fraturadas irrompem na prova dos limites da linguagem, o que se vê na crise da linguagem poética como reflexo da crise com o mundo marcada nas experiências estéticas de autores cujas produções revelam incerteza e fragilidade diante do desconcerto do mundo. Nesse caminho de desencanto, o fim da literatura já havia sido anunciado e o primeiro autor a fazê-lo foi Rimbaud, quando, em 1879, respondeu ao amigo Delahaye que não se interessava mais por isso. No entanto, a profusão de obras publicadas no século XXI, além das inúmeras feiras e eventos literários evidenciam, tanto tempo depois, que não se trata de um fim propriamente dito.

Isso [a que se referia Rimbaud] era a poesia, a literatura. Ao longo do século XX, vários teóricos pressentiram o fim da literatura. Nas últimas décadas, acentuou-se o sentimento de que algo terminou. (...) trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade. (...) A literatura a que nos referimos é a que se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que

¹⁴ “enumerativa e significativa transformación acumulativa, como ‘falsos ensaios’ ou ‘ensaios amalucados’ ou ‘ensaios que non pretenden concluir’ ou ‘ensaios sobre a nada’ ou ‘libro de fragmentos’ ou ‘narrativas entre a poesía e o pensamento’ ou ‘boneco de piche’ ou “livro de poesia””.

¹⁵ “(...) glosas textuais fragmentares, se suman, intercaladas e diferenciadas en itálica, sete ‘Ós’ á maneira de illuminations rimbaudianas”.

interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 24-25)

A obra de Arthur Rimbaud, *Iluminações*, publicada em 1886, apresenta poemas em prosa que renunciam o sentido da lógica sintática, rompe com o que é velho e anuncia a voz da poesia a ser ouvida dos escombros (PERRONE-MOISÉS *apud* SCHEEL, 2014.). Tal desconexão com a realidade ou o silêncio de Rimbaud dialoga com o silêncio ou com a anulação do discurso presente nos capítulos “Ó”, do livro homônimo de Nuno Ramos, especialmente, o capítulo oito, cujo hermetismo deixa o entendimento da leitura suspenso mesmo ao leitor disposto a encarar a dureza da “literatura exigente”. Nota-se, entretanto, que Rimbaud ou Ramos são dois “incendiários sem fósforos” (RAMOS, 2010, p. 73) a questionar o que resta para além da fala e da melodia, a questionar como dizer o não-dito, “que é que fica quando não sei dizer (...), quando a solidão compartilhada (...) é quase suficiente” (*Idem, ibidem*, p. 71). O silêncio desses autores é compartilhado numa solidão jogada às ruínas da modernidade, em que a linguagem é sedenta de expressar-se no exato momento que a ideia se faz ideia.

Essa perturbação que está nesses autores, passíveis de aproximação estilística dada a sua heterodoxia, rompe com referenciais de linguagem palatável, assim, sua linguagem exigente e, por vezes, vista como produto da irracionalidade, da incomunicabilidade, é puro silêncio, discurso rasgado e jogado ao vento. A linguagem, por assim dizer, é “impronunciável (...), a tua pele (...) lisa, manchada pela estrela da má sorte” (*Idem, ibidem*, p. 72), seja para a poesia moderna rimbaudiana, que não se propõe a ritmar a ação, estando adiante dela, seja para a prosa ramosiana, que se debruça sobre o indecifrável, marcando a ficção literária brasileira do século XXI.

O silêncio da expressão poética em Rimbaud encontra eco no silêncio das palavras de Nuno Ramos que “falam de algo indecifrável: a pele das coisas inanimadas, e o que está abaixo dela; a essência da superfície do espelho, uma vez eliminados todos os reflexos; os contornos daquilo que é informe” (MAMMÌ, 1997, p. 5).

A ausência de ação ritmada em Rimbaud alude ao tempo, elemento muito presente na obra de Ramos. A provocação da conhecida instalação *O que são as horas?* (2003) incita a reflexão sobre o tempo. Trata-se de uma obra plástica cuja fotografia foi reproduzida na capa da edição brasileira de *Ó*, seus traços fundamentais serão analisados mais adiante. O tema nela abordado é recorrente nos capítulos de *Ó*, como “Bonecas russas, lição de teatro”, em que a sobreposição de camadas sugerida pela sequência de uma boneca idêntica dentro

da outra revela a sobreposição de si mesmo. Assim, no texto se afirma que tudo é uma boneca russa, o rio “enrolado a si mesmo em turbilhões, repetindo enquanto procura o mar” (RAMOS, 2010, p. 75); o mar que se repete em “outros mares sempre iguais e profundos e salgados” (*Idem, ibidem*); os sentimentos de toda ordem, que são “repetição, dor dentro da dor, nervo dentro do nervo, coração interno ao coração” (*Idem, ibidem*). Assim, em recorrência sucessiva, a natureza que usa determinados modelos repetidos no desenho corpóreo de um animal passado a outro, o homem, também, se reincide em si mesmo, no outro, “como tiragens levemente modificadas de uma mesma gravura” (*Idem, ibidem*, p. 77).

Esse jogo de continuidade dá a sensação de que o tempo é perene, contradizendo a ideia de finitude associada a ele. A reflexão sobre o tema do tempo se propõe nas obras plásticas de Nuno Ramos, pois, a exemplo de seus quadros, não prendem o olhar em um único ponto fixo, os olhos do expectador percorrem a obra, como se ela não tivesse início ou fim, na sobreposição de texturas, como vidro, madeira, tecido, parafina etc., em que o amálgama de objetos promovido pela duplicação ou justaposição é o modo pelo qual Nuno Ramos reinventa a arte plástica. Dessa maneira, a matéria, sendo um produto maleável contrasta com a dureza de outro material, mas eles se compõem a formar um todo. A obra, logo, sugere a ininterrupção temporal pela indefinição da forma.

No décimo capítulo, a abordagem ao tempo se associa à força dominadora que ele tem sobre os homens, assim, o relógio é a alegoria de uma prisão que impede o ser humano de usufruir de tempo livre, pois

(...) mesmo com um de seus ponteiros caído e o outro imóvel há anos, parece atual, severo e poderoso. Levanto os olhos como se devesse alguma coisa a ele, como se lá do alto ainda me assombrasse em minha distração, lembrando-me do que não quero lembrar. Como foi que chegamos a este ponto? Incrustamos uma ampulheta em cada parede, em cada sapato, em cada prato de comida. Cuspimos tempo. Defecamos tempo. Quem sabe apodreceremos tempo. Relógios são apenas os ícones mais explícitos: pontes, prédios, colunas, são todos dínamos de tempo acumulado, altares do grande sacrifício. Não há um átomo de hesitação num viaduto, nenhuma ambiguidade na rodovia (a não ser quando um acidente ocorre), nenhuma risada na terraplanagem. Não há tempo livre numa laje (como não há numa guerra) (*Idem, ibidem*, p.93).

A opressão imposta pelo tempo, cujo símbolo é o relógio - que pode determinar início e fim de qualquer evento ou ação humana, contraria a sua maleabilidade proposta pela teoria de Einstein, que definiu o tempo como uma dimensão elástica. Nesse caminho que permite avaliar o tempo como um elemento plástico, pode-se aproximar a descontinuidade

presente tanto na obra literária quanto na plástica de Nuno Ramos. As produções plásticas utilizam diversas texturas, nas quais se opta por não dar contorno definido, logo, há uma descontinuidade presente, o que se nota, também, na sua “literatura exigente”, seja pela abordagem recorrente sobre o tempo como um elemento fragmentado pelo homem, seja pela fragmentação estrutural de *Ó*, livro que rompe com a noção de continuidade entre os capítulos. Assim, Nuno Ramos, ao lançar mão dessa descontinuidade presente no diálogo entre suas obras, a evidenciar ausência de unidade em cada uma delas, revela um eco ou as camadas de elementos enrolados sobre si mesmos, como visto no capítulo “Bonecas russas, lição de teatro”.

Em *O que são as horas?*, obra monumental feita com areia queimada comprimida, óleo queimado e relógios, o significado do tempo abstrato se materializa em um objeto gigantesco que remete ao relógio, elemento que oprime e domina o ser humano.



Figura 1 – *O que são as horas?* (2003)¹⁶

Os elementos amalgamados na obra de Nuno Ramos corroboram o diálogo interartístico entre a “literatura exigente” e outros campos da arte. O tempo presente em diversos capítulos de *Ó* compõe uma sobreposição de linguagens que significam a estética fragmentada presente na contemporaneidade. A imagem sugerida pela obra *O que são as horas?*, uma enorme letra *O* com um acento agudo proposto pelo ponteiro, alude ao tecnicismo que estilhaça a relação do homem com o tempo, a partir da qual se transforma a

¹⁶ Areia queimada comprimida, óleo queimado e relógios. Dimensões 220 x 600 x 600. Centro de documentação e referência do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2003.

natureza em técnica. O domínio da matéria se revela a partir de contornos definidos, como ocorre em obras em que os olhos percebem a distinção da textura de um elemento em contraste com o outro ou em que o objeto de arte é nítido, como a peça *O que são as horas?*.

O tecnicismo ou ciclo mecânico permite a sobreposição de camadas abordada no capítulo “Bonecas russas, lição de teatro”, em que há uma comparação com a linguagem, quando uma superfície compõe a outra, sendo essa imagem

(...) a boneca russa principal (...). Todas as superfícies, num espaço de tempo mais largo, acabam confundindo-se, embrulhando-se, decompondo-se, gerando-se umas às outras. Este nasce-morre tem sua primeira etapa na impressão de um corpo nos corpos vizinhos (é nessa primeira etapa que a linguagem se detém, gravando a tinta no papel, o signo na pedra, sem acompanhar a sequência do processo – a fusão da matéria inteira, não apenas de suas camadas superficiais). (RAMOS, 2010, p. 77-78).

O processo nasce-morre remete à imagem do buraco da peça *O que são as horas?*, peça cíclica, tal como o tempo que se fecha em vida-morte. Há de se salientar, portanto, que o tema da morte percorre o livro de Ramos no que tange à corporalidade como uma linguagem e no que se refere à fratura da linguagem, espinha dorsal da “literatura exigente”.

Assim como o corpo não basta, a linguagem carece de um corpo. Essa relação íntima entre ambos, já se encontra no capítulo de abertura de *Ó*, “Manchas na pele, linguagem”, no qual o personagem observa seu próprio corpo e as mudanças caracterizadas pela formação de círculos em seu rosto dada pela queda dos pelos. Novamente, a imagem do círculo alude ao processo cíclico de vida-morte, o que está ligado ao processo de envelhecimento neste capítulo. Ao observar os defeitos do seu próprio corpo, o personagem o define como um “amálgama de carne e de tempo” (*Idem, ibidem*, p. 12), e traz à tona a associação de corpo e linguagem, pois o envelhecimento é transferido para algumas frases proferidas, como se estivesse para além desse mesmo corpo: “Não tenho idade para”, “Naquela época” ou “Quando eu era menino” (*Idem, ibidem*, p.13). Nesse caminho, o homem se isola de sua decrepitude e estabelece na linguagem uma possibilidade exterior a esse corpo.

A linguagem para o homem se dá de forma expressiva, diferentemente do que ocorre com os outros animais, assolados pela inexpressividade, como afirma o personagem ao se questionar de que é feita a ferramenta da linguagem. O homem mais do que desenvolver as ações que o mantêm vivo, tal como os demais animais, necessita nomear o que está ao seu redor. “Mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que

aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes como pequenos imperadores do todo e de tudo” (*Idem, ibidem*, p. 16). Ao levantar a hipótese de que os primeiros homens teriam sido divididos em dois grupos, seres linguísticos e heróis mudos, estes “isolados e pouco gregários” (*Idem, ibidem*, p. 22), o narrador afirma que os mudos se extinguíram. Logo, se conclui que a palavra permite ao homem domínio do seu meio.

O ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas, mas entre as palavras e o mundo as relações são para ele tão completas, que o manejo da linguagem permanece tão difícil e arriscado quanto os contatos entre os seres; o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta ainda não está nomeada. Quanto mais o homem se torna homem de uma civilização, mais ele maneja as palavras com inocência e sangue-frio. Seria porque as palavras perderam toda relação com o que designam? (BLANCHOT, *apud*, CORREIA, 2016, p. 109-110)

Nomear pode ser uma forma de domínio, logo, vê-se que o homem requer uma linguagem, ainda que, diante de seu grito mudo, precise inventá-la. Manejar a linguagem das narrativas de aventura ou as técnicas do século XIX é o caminho de que fogem os autores dessa literatura, pois “esses escritores exigentes assimilaram as vanguardas do século XX e desejam, agora, sair da modernidade para encontrar maneiras de dizer mais apropriadas para o século XXI” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 251), assim, buscam novas formas de contar que dialoguem com a complexidade do mundo contemporâneo. Em Nuno Ramos, esse grito mudo se materializa no título do livro, que remete à interjeição de espanto – *Ó* – ação expressiva que evidencia a busca incessante pela linguagem.

Diante do vazio dessa busca, por desejar dizer o não-dito, Nuno Ramos, escritor da contemporaneidade, como outros escritores da “literatura exigente”, dialoga com a estranheza do corpo literário, ou seja, do texto que se compõe decompondo-se. A obra literária, assim, abre-se para alguma coisa que está além do próprio corpo considerado aqui como um gênero, uma estrutura formal, uma linguagem que se coloca entre o artista que manuseia a matéria e o produto gerado dessa relação. Como já discutido, a matéria para Ramos é uma sobreposição contínua de texturas, o que na escrita se torna uma sobreposição que transborda de um texto ao outro, como texturas distintas, fragmentárias, mas que compõem um todo do livro.

No capítulo “Manchas na pele, linguagem”, o corpo, enquanto linguagem, causa espanto ao personagem que observa sua própria matéria em ruínas, o texto literário causa espanto no leitor desavisado, porque sua decomposição é inevitável, já que o esvaziamento

da linguagem é o grande impasse da literatura contemporânea, a qual, como as obras da “literatura exigente”, se propõe dizer o indizível. Ademais, a desconjuntura da obra de Nuno Ramos, *Ó*, é um exemplar do abalo dos pilares do romance moderno, sendo que a obra em si nega as convenções e os procedimentos que constituem a prosa da tradição literária.

Ao considerar tal tradição e suas convencionalidades, há de se retomar as discussões já traçadas sobre o romance no século XX. Anatol Rosenfeld, em suas reflexões sobre o romance moderno, analisa-o sob o “fenômeno da desrealização” (ROSENFELD, 2013, p.76) ocorrida em outras artes como a pintura, especialmente, algumas das vanguardas europeias. Essa constatação vê no romance moderno um afastamento da sua função mimética, a partir da qual buscava na realidade uma representação. Dado esse espírito do tempo, o *Zeitgeist*, as obras do modernismo tendem a se estruturar, abalando tempo e espaço, ou seja, “os relógios foram destruídos” (*Idem, ibidem*, p. 80). Não é de se admirar que o fluxo da consciência, o qual rompe com a noção de continuidade narrativa e sucessão temporal, esteja presente em obras de autores como Marcel Proust, James Joyce, Virgínia Woolf e brasileiros, como Mário de Andrade, Clarice Lispector entre outros.

Carece de esclarecer que as “Reflexões sobre o romance moderno” evidenciam a posição do leitor que mergulha no inconsciente do personagem e acessa sua dor, angústia, medo, glória e todo e qualquer sentimento, no entanto, a prosa ramosiana, não tendo um enredo ou uma linha narrativa que ligue um capítulo ao outro, ora apresenta um narrador-personagem, ora leva o leitor ao centro de um texto que oscila entre o ensaio, o conto, o teatro. Ademais, Anatol traça uma análise sobre o romance, o que não se pode aplicar de maneira direta à prosa de Nuno Ramos, pois ainda que seja prosa não é passível de categorização de gênero, como ele próprio afirma sobre a diluição dos gêneros modernos, cujo “percurso de agressão linguística, que é próprio do mundo moderno, já está cumprido” (RAMOS, 2010b, on-line). Ainda assim, a negação ao absoluto, presente em suas obras, tanto a plástica quanto a literária, permitem que se recorra à crítica de Rosenfeld, a fim de se buscar uma perspectiva analítica do processo que vem abolindo o tradicionalismo desde o século XX.

Esse fenômeno de eliminação espaço-temporal, bem como a recorrente abordagem ao tema do tempo, ganha páginas do capítulo “Bonecas russas, lição de teatro”, quando o narrador conta a história do professor de teatro, Ancona Lopes, que desenvolve uma técnica, a qual, a partir da duração longa de frases ditas por horas, retardando a sua pronúncia, promove o dilaceramento da voz narrativa, desarticulada de seu todo, esticada ao máximo. Logo, a palavra rompe com o automatismo e sua expansão estica o tempo tão valioso,

um ser muito voltado ao passado mais do que propriamente ao presente, constituindo-se, assim, das lembranças. A memória se estabelece como elo entre presente e passado, sendo o tempo a substância de interseção entre eles, substância esta da existência humana.

A decomposição da matéria, a consciência da finitude e a ação do tempo sobre o homem tão presentes em *Ó* associam-se à memória e esquecimento em um diálogo interartes em que Nuno Ramos dialoga com a própria arte, além de beber de fonte literária que ele julga muito digna de admiração, como a obra de Carlos Drummond de Andrade.

A memória muitas vezes retomada em poemas de Drummond configura como culpa familiar irremissível ou, de maneira paradoxal, como esquecimento. Nuno Ramos, por sua reverência declarada ao poeta mineiro, muitas vezes, cita-o em entrevistas ou mesmo cria instalações que dialogam com a poética drummondiana, o que se pode notar em *Ai, pareciam eternas (3 lamas)*, instalação de fragmentos de três casas submersas em lama com arquitetura barroca similar à colonial mineira ainda vista nas ruas de Ouro Preto, Minas Gerais.



Figura 2 – *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* (2012)¹⁷

¹⁷ Areia queimada, mármore, granito e três tipos de lamas. (Img 10) Dimensões variadas. Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, 2012.



Figura 3 – *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* (2012)¹⁸



Figura 4 – *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* (2012)¹⁹

A obra exposta em 2012 na galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte, tem inspiração originada do poema “Morte nas casas de Ouro Preto”, publicado em 1951, no livro *Claro Enigma*. As casas e as paredes que assistiram à história de Vila Rica, nome antigo da cidade, constituem uma imagem em ruína diante dos olhos do eu lírico que as reconhece vulneráveis à ação do tempo, “ai, pareciam eternas!/ Não eram” (ANDRADE, 2012, p. 69). Ao assistir à desintegração das casas, o eu lírico nota que retornam ao pó de que foram feitas, chamadas pelo chão, as estruturas são levadas pela enxurrada provocada pela chuva. Assim, o eu lírico conclui que

¹⁸ Areia queimada, mármore, granito e três tipos de lamas. (Img 1) Dimensões variadas. Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, 2012.

¹⁹ Areia queimada, mármore, granito e três tipos de lamas. (Img 12) Dimensões variadas. Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, 2012.

Morrem, severas. É tempo
de fatigar-se a matéria
por muito servir ao homem,
e de o barro dissolver-se (*Idem, ibidem*).

A morte personificada na matéria das casas levadas pela lama é uma alegoria da memória “marcada pela dispersão, pela carência, pelo depauperamento, em suma, pelo esquecimento” (CAMILO, 2001, p. 282). A casa se torna túmulo e em ambos está impressa a ideia de morte, como nota Eduardo Jorge de Oliveira em sua pesquisa sobre as obras de Nuno Ramos:

O apodrecimento do túmulo faz parte do tom fabular por onde começamos o nosso percurso: no início era a morte. À medida que se lê o poema de Drummond com (...) a narrativa de Nuno Ramos (...), o tom fabular marcado começa a se esvaziar: no início era a morte. Tal início, que espelha o cemitério na cidade, acontece pela história da distinção entre o homem e o animal, o que faz tanto da casa quanto do túmulo os rastros de um drama que os distingue, o que inclui um horror, uma aversão à morte e aos mortos. (OLIVEIRA, 2014, p. 30).

A morte evidente na dispersão ganha corpo na proposta artística de Ramos, em que a terra usada na instalação “consegue reativar o chamado da terra contido no poema de Drummond. Existe no título uma equivalência da origem e do destino das casas que marca uma passagem sobre a matéria que é imemorial e permanente: a lama. A morte está ligada à terra.” (OLIVEIRA, 2014, p. 29). A terra em Nuno Ramos evidencia a consciência do corpo e da matéria, assim a seleção do material utilizado em suas exposições dá uma dimensão plástica aos versos que ele ressignifica.

o granito do piso evoca outra estrutura, a do mármore, que dá outra dimensão, mais clássica, e a instalação ganha uma dimensão escultórica, habitualmente explorada por Nuno Ramos: o contraste de materiais, nobres e baixos, sólidos e viscosos. A viscosidade, nesse sentido, não está somente no fluxo da água, mas no poema de Drummond, no barroco que rui, nas paredes que caem, no “ouro”, no “reino” e na glória que se esvaem, em que o que permanece é justamente uma matéria movediça, a lama. (OLIVEIRA, 2014, p. 28).

O paradoxo lembrança-esquecimento marcado pela culpa em relação ao passado sob a ótica do remorso é perceptível no capítulo “Túmulos” de *Ó*. Logo no primeiro parágrafo, os mortos e seus túmulos e todas as suas insígnias, somem da vista, tendo seu significado

repassado “às ogivas de concreto, aos mármore de suas lápides, aos emblemas de pedra ou dispostos na grama – crucifixos de madeira, hexágonos orientais (...) marcos e monumentos, pequenos (...) para tentar esquecê-los” (RAMOS, 2010, p. 25). Os túmulos servem de materialização do esquecimento e fim da concorrência com o morto. O ciclo de vida promovido pela morte, “o uivo de todos os jovens ocupando agilmente o lugar de quem se foi” (*Idem, ibidem*, p. 27), é um acerto de contas da dívida deixada pelo morto, ou seja, trata-se de uma lógica invertida em que os vivos é que assombram os mortos.

Em “Túmulos”, a transformação do corpo em decomposição é vista como um espetáculo recusado pelos homens que reinventam túmulos que também morrem pela umidade ou outras razões, fazendo com que a morte retorne aos olhos dos vivos. A morte “irradia para fora do rito fúnebre e toma posse novamente, mostrando-se para um céu que não deseja vê-la” (*Idem, ibidem*, p. 30). Recorrente na produção artística ramosiana, a morte nas produções plásticas *A morte das casas* (2004); *Choro negro* (2009); *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* (2012); e nas exposições e performances *Rito e violência - vigília pelos III* (2012); *Marcha ré* (2020) compõem um discurso que visa evidenciar a fusão do antigo em novo, como uma metáfora de ressurgimento, de um objeto dentro do outro em eterna repetição, a exemplo das bonecas sobrepondo a si mesmas no capítulo “Bonecas russas, lição de teatro” em *Ó*.

Entre essas obras plásticas e instalações está a exposição criada em conjunto com Eduardo Climachauska, *Globo da morte de tudo* (2012), realizada na Galeria Anita Schwartz, no Rio de Janeiro, de 13 de novembro de 2012 a 26 de janeiro de 2013, na qual uma série de objetos doados por amigos do artista dispostos em prateleiras categorizadas por um princípio que os organiza são destruídos diante do público. O tremor provocado pela moto do globo da morte, comum em apresentações circenses, localizado no centro das prateleiras faz com que os objetos sejam lançados ao chão, evocando a “economia da morte pautada em uma noção de dispêndio, cujos polos são lidos na potência erótica da matéria e na “parte maldita”, atualizados nos componentes plásticos que fazem parte de um vocabulário desenvolvido pelo artista” (OLIVEIRA, 2014, p. 20).



Figura 5 – *O globo da morte de tudo* (2012)²⁰

A morte metaforizada nas novecentas páginas em branco atravessadas por um tiro de bala calibre 38 no livro *Balada*, publicado em 1995, remete à violência, embora não seja a intenção de Nuno Ramos, que pretende fugir do lugar-comum: a violência urbana ou o anúncio da morte da literatura.

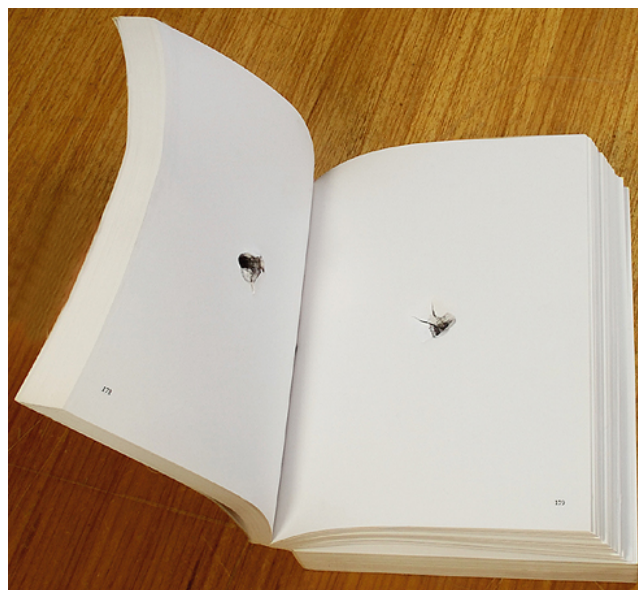


Figura 6 – *Balada* (1995)²¹

Para o artista plástico, essa obra é um exemplar de sua constante abordagem à matéria, afinal, o papel resiste ao projétil e o objeto destina-se a ser visto, não lido

²⁰ Instalação. Globos da morte, estantes de aço, cerveja, porcelana líquida, nanquim, barro diluído e mais de 1500 objetos diversos. Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 2012.

²¹ Livro de 896 páginas atravessado por uma bala de revólver, que se aloja ali dentro à altura da página 700. Tiragem de 100 exemplares, 70 no calibre 38 e 30 no calibre 22. Livro, pólvora e bala. 200 x 165 x 6 cm.

propriamente. O tiro, ao formar um furo no centro do livro, remete ao cósmico, como a letra maiúscula no título de *Ó*.

A morte instaura um começo não apenas em perspectiva estritamente religiosa; ela provoca um devir da matéria que convoca às transformações que se movem com uma força erótica, ambigualmente delicada e violenta, (...). A morte atua como um campo de força anterior à linguagem, imemorial, formando um espaço de suspensão do inteligível, assim como de mudez e de silêncio. (OLIVEIRA, 2014, p. 19).

A morte nas obras da “literatura exigente” é uma evidência da orfandade dos seus escritores, embora cada um tenha sua marca autoral, não permitindo que a crítica os considere como indistintos, há um eco entre eles. Em *A história dos ossos* (2005), de Alberto Martins, quando o narrador necessita tomar uma decisão sobre o destino dos ossos do pai que *retornou* do cemitério, há a metáfora do reaparecimento, presente em *Ó* em capítulos que abordam a repetição que se faz de uma coisa sobre a outra.

Os murmúrios do pai desaparecido, no capítulo “Sinais de um pai sumido, canção”, tornam cantiga entoada pelo filho, que se debruça no passado com atenção, pois “a tudo o que foi vivido corresponde uma nota deste canto” (RAMOS, 2010, p, 146). Os murmúrios são apenas murmúrios, zunindo aos ouvidos, não ilustram a experiência do filho em sentimento de abandono, logo, o filho carece de uma linguagem capaz de traduzir o vazio, a qual busca nos ralos, anéis, tubo, cortiça. “A linguagem, por cúmulo de neutralidade diplomática, tudo acolhe e recebe”, mas ainda assim, esses sons são insuficientes aos filhos que buscam “sons que digam claramente o quanto amamos o pai perdido, e que foi por fraqueza que sobrevivemos” (*Idem, ibidem*, p. 145). A música que rompe com esse silêncio cortante que leva o filho ao acerto de contas com o fantasma do pai “é a música constante da nossa dívida, ou zumbido que deriva de tudo o que há e que respira, fazendo-se matéria de uma concha vasta para ecoar, ecoar” (*Idem, ibidem*). Tal murmúrio que permeia o livro de Nuno Ramos ecoa nos sete capítulos intitulados “*Ó*”, como esta canção na busca do inominável, a letra “o” que atravessa o livro, como o tiro em *Balada*, é a representação do exílio das palavras em sete cantos mudos, os quais burlam os paradigmas da linguagem, pois

(...) neles a retórica nada pode. O canto é, por isso, o contraponto que atravessa o livro. Os “*Ó*”s configuram ainda um canto por abordar alguma coisa para a qual ainda não há nome adequado, por abordar o indeterminado por meio de uma língua não menos indeterminada. Mas

essa alguma coisa tantas vezes repetida é, ao mesmo tempo, reduzida a uma só letra final: ó – irredutível. (CORREIA, 2016, p. 158).

A leitura vertiginosa que esses sete capítulos promovem em seu formato ensaístico são mais um exemplar da fragmentação de que a “literatura exigente” é adepta. Do vazio da linguagem nasce a imagem desse furo no livro, que, tal como em *Balada*, é sobretudo matéria, espanto e suspensão da linguagem, o que seria qualificado por Roland Barthes como o *Neutro*, ou seja, aquilo que busca a liberdade e o não-conformismo, o que na “literatura exigente” é a ruptura com as convenções cristalizadas. Para Barthes (2003), a linguagem poética precedeu a prosa e o *Neutro* rejeita o racionalismo e se nega aos métodos instituídos, conceito este que pode ilustrar a proposta da “literatura exigente”, cuja sintaxe se desmorona, como se vê nos capítulos de *Ó*.

No capítulo “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, a liberdade, ou seja, ruptura com os paradigmas é expressa pela mão desastrada que apresenta dificuldades nas atividades mais triviais. Ela é a parte do homem que “está pronta para descumprir uma ordem, é isso o que faz o tempo todo, pronta para decepcionar uma expectativa” (RAMOS, 2010, p. 86). A canhota é alegoria da liberdade humana, uma vez que a organização nega o canhotismo, nega a bagunça, o caos muitas vezes necessário, porém sufocado pelo desejo de ordem e simetria, “pelo trabalho, pela labuta de determinada posição, a velocidade e o sentido de cada detalhe que nos circunda, pela fadiga de limpar tanta poeira, de corrigir tanta assimetria” (*Idem, ibidem*, p. 88). Nesse sentido, é a catástrofe que possibilita o novo, é o desmoronamento provocado por um furacão, enchente ou outro evento causado pela natureza que pode ser capaz de evidenciar ao olho humano que a sua solidez está na matéria arruinada.

A racionalidade a que se nega o autor da literatura contemporânea é alegorizada, também, na imagem da hidrelétrica que transforma e suplanta a memória da água, transformando a engenharia, dando-lhe uma aura de sublime. O represamento da água, torna o lago falso e “é este radical empobrecimento poético daquilo que pode estar aprisionado na água que produz efetivamente a eletricidade” (*Idem, ibidem*, p. 95), logo, a engenharia, enquanto aplicação de método científico, anula a liberdade da água, falseada em lago. Essa “tecnologia não é falsa maravilha mas a mais violenta delas, já que cala todas as demais” (*Idem, ibidem*), é força que cala o natural. Em “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, os questionamentos colocados ao leitor sobre essa força arrebatadora das hidrelétricas

promovem uma reflexão acerca do silêncio existente na literatura que nega esse racionalismo que já não é capaz de expressar mais nada.

Esse silêncio é lâmina para o narrador no quarto “Ó”, que carrega o peso de dar voz à matéria e silenciar a palavra que quer sempre fazer sentido, sempre presente no orifício da boca a experimentar sensações e sabores, a dizer tudo que é possível ser dito, “boca que pede perdão e conta mentira, a notícia, que lambe a vagina e prova a verdura, boca da fala, dos hematomas, da cacofonia, boca buraco para mendigos, para gogos, conferencistas (...)” (*Idem, ibidem*, p. 122). O desejo de mudez do narrador diante desse órgão faz com que ele queira o sumiço da boca, pois ele não troca nenhuma matéria por palavras, sua tarefa é “dar voz à matéria” (*Idem, ibidem*, p. 121), esta sentida pela audição, tato, olfato e visão, a boca, ao contrário, “dá à voz a digital de um fantasma” (*Idem, ibidem*, p. 122). O quarto Ó remete a um furo vazio, como a boca que tem a sina de dizer, como o tiro em *Balada*, obra que remete ao esvaziamento dos sentidos.

A matéria e corporalidade tão marcantes em Ó, por vezes, podem estar associadas à perspectiva da abjeção, como ocorre no sexto capítulo, “Galinhas, justiça”, em que a individuação dos homens amontoados em presídios é marcada pelos defeitos de seus corpos, pela deformação. O presídio funciona como uma estufa de odores, sendo a justiça uma força higiênica capaz de separar os homens daquilo que eles consideram abjeto. Nessa tentativa de emergir em busca do ar individual, os presos da massa homogênea de sujidade se diferenciam e é exatamente nos defeitos que há beleza:

(...) no que há de deformado em seus corpos, na perna que é torta, na mão que não tem dois dedos, nos dentes que caíram quase todos, na gengiva que solidificou e que mastiga, como se fosse inteira um único dente, no cabelo rijo de oleosidade, no olho que vazou, numa gagueira inexplicável. O cheiro intolerável de um presídio virá talvez deste acúmulo de eventos, de acontecimentos corpóreos que não conseguem evaporar, não saem nunca da superfície. (*Idem, ibidem*, p. 62).

Essa massa coletiva de homens é uma parcela esquecida da sociedade que os isola dos olhos e do convívio numa espécie de asseptismo social. A multidão vista sob a perspectiva negativa alude à morte do indivíduo, o que, neste capítulo seis, permite a aproximação de homens a galinhas rumo ao abate. Tal convergência é comum em Ó, como se homens e animais compusessem um mesmo quadro e tivessem o mesmo destino trágico, o que, em “Galinhas, justiça”, é explanado no fato de que a lei do evolucionismo darwinista é similar à lei institucionalizada dos homens. Enquanto as galinhas não apresentam nada de

singular, como as pombas, as corujas e os gaviões, o que as coloca no esquecimento com o único fim de alimentar os homens, estes, quando levados à prisão por seus crimes, compõem parte de um processo em que a diversidade é anulada e a chamada justiça, simbolizada por espada e balança, é uma operação oriunda de um “recorte, de iluminação parcial, de interpretação perspectiva a partir de um único ponto de vista, é o esquitejamento enumerante, enunciador de pesos e de medidas” (*Idem, ibidem*, p. 65). Assim, a parcialidade da justiça anula a individualidade de cada homem, crime e sentença passam a ser a mesma coisa e a justiça se torna “naquilo que queria excluir, oferecendo involuntariamente um modelo para os crimes que pune”. Nesse ato higiênico da justiça, homens são como galinhas, imersos no mar de solidão e melancolia da multidão, tornando-se uma só matéria cujo destino é o da representatividade nula.

Embora as galinhas sejam a alegoria da morte do indivíduo, por sua vez, também, o capítulo em questão as aproxima do sinônimo de vida, dada a sua reprodução simbólica. Apesar de as galinhas viverem “aprisionadas na vidinha modorrenta, indo e vindo o dia inteiro, para lá e para cá” (*Idem, ibidem*, p. 57), há o ovo, a máxima representação da vida. Paradoxalmente, o ovo leva ao espanto da existência, à epifania, à revelação do ciclo vida-morte, “obra-prima (...), uma perfeita combinação de higiene e asco, de assepsia e de gosma, de transparência e amarelo de cádmio, de sol e placenta, desastre e construção, de solidez e fragilidade, origem e fim” (*Idem, ibidem*). Porém, nesse capítulo, é justamente o ovo que tira o sentido da existência da galinha e por essa capacidade reprodutiva sublime ela é levada a compor a massa de produção ovípara das granjas.

O texto de Nuno Ramos, no que tange à complexidade de reflexão da existência e da individuação, dialoga com a heterodoxia de autores do modernismo brasileiro, como Clarice Lispector, cuja obra apresenta o choque epifânico gerado de um encontro com o outro, a que Benjamin Moser chama de “dialética do estranhamento” (MOSER, *apud*, MACHADO, 2017, p. 181), tornando um evento banal em evento fundador, como nota o professor Carlos Mendes de Sousa em seu ensaio publicado em 2000, *Clarice Lispector, figuras da escrita*. A epifania, que participa do processo de ruptura da lógica temporal nos textos clariceanos, muitas vezes, está no encontro corriqueiro, mas fundante, entre o protagonista e um animal. O ovo é elemento epifânico recorrente, como se observa em diversos contos. Em “O ovo e a galinha”, a ave existe para que o ovo possa existir, morre para que o ovo nasça, logo, o ovo é comparado ao infinito – não tem início nem fim.

No conto “Amor”, a protagonista Ana vivencia uma experiência interna desencadeada pelos ovos quebrados no embrulho de jornal dentro da sua bolsa. Em “Uma

galinha”, a ave é simbólica, o fato de botar ovos faz dela a personagem mais importante do lar. Embora a presença da galinha seja recorrente nos contos de Clarice, sua importância se dá pela função, não há idealização do animal e de sua existência.

A recorrência visível do mundo das galinhas é intencionalmente chamativa. Elas surgem sobretudo em função do ovo e isso é claramente marcado; no entanto, surgem como são, não se doura o cenário, não se mitifica uma cena primordial de galinhas com ovos de ouro, elas são as galinhas em toda a sua burrice, nos seus gestos maquinais de sua herança secular. (SOUSA, 2000, p. 145).

O ovo ou a galinha, nesses contos clariceanos, permitem às personagens em um evento meramente banal – num fluxo de consciência contemplativo – a experientiação, impondo sobre elas “fascinação contínua (...) um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto” (NUNES, 1995, p. 123). A fascinação a que se refere Benedito Nunes é desencadeada pelo ovo que, embora material, concreto, retém o metafísico, a revelação do mítico do transcendental, do desconhecido.

Para além dessas questões místicas relevantes na obra de Clarice Lispector, o professor Carlos Mendes de Sousa chama a atenção para outro elemento de extrema importância a se manifestar nas entrelinhas. Trata-se da revelação de outra morte, a morte do autor, tão refletida nas obras da contemporaneidade, as quais encontram-se em um território neutro, em que não há vestígios do autor. Nesse sentido, a fascinação é do leitor.

(...) subentende-se nessas fábulas uma fundamentação autojustificativa para a criação literária. Adiante-se uma interpretação, por exemplo: o criador deve morrer para que a obra sobreviva-esta seria uma das lições a retirar do conto "Uma galinha – o que é ela, a galinha, senão um ser que está em função do ovo, daquilo que fica, justamente aquilo que a salva? Estaríamos como que perante uma espécie de versão figurativa das teorias estruturalistas: da morte do autor à pervivência do texto. (SOUSA, 2000, p. 144).

O apagamento da ave em função do ovo é uma metáfora da nulidade presente no capítulo do livro de Nuno Ramos, “Galinhas, justiça”, mas também, uma metáfora para *Ó*, sendo esta obra um exemplar de inúmeras desconfianças, entre elas, a desconfiança sobre a existência do autor na ficção contemporânea. Enquanto “esse estado de permanente atenção perante o mistério do ser e da escrita” (*Idem, ibidem*) define o que há de mais profundo em Clarice, a simbologia de vida-morte no texto ramosiano se esfacela página a página.

Ademais, o uso da “metáfora insólita” e a ruptura com a narrativa enredada nos fatos, como analisa Alfredo Bosi (2015, p. 339) sobre a obra de Clarice Lispector, permite aproximar a “literatura exigente” de Nuno Ramos à heterodoxia de Clarice Lispector e outros autores da mesma linha. No capítulo, “Galinhas, justiça”, de *Ó*, o ovo anula a existência da ave e por extensão dos homens trancafiados em presídios. O leitor, num estado epifânico, vê revelado aos seus olhos o horror da nulidade dos homens que tentam recuperar o sentido de sua existência individualizada na “imediatez do corpo uma descarga, uma vida de saída” (RAMOS, 2010, p. 61), seja através de suas cicatrizes ou tatuagens sem cor.

O diálogo com as metáforas do estranhamento é notável, também, na menção a outro animal com o qual os homens são comparados, o boi. Nuno Ramos, nesse ponto, estabelece intertexto com o poema “Um boi vê os homens”, de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 25), autor por quem o poeta admite em várias entrevistas, como já mencionado, ter grande admiração.

Na oposição de galinhas e bovinos, a multidão é sinônimo de sofrimento, enquanto, em “Galinhas, justiça”, as galinhas são avaliadas como animais sem nenhuma utilidade, há “num rebanho bovino uma solidão de indivíduo, que nos olha de longe, preservado por longos anos enquanto engorda” (*Idem, ibide nmmk78m*, p. 58). O boi do texto ramosiano é solitário como aquele de Drummond dotado de inteligência que observa os seres humanos e analisa a sua incapacidade de animal faltante e vazio. Na sua zoopoética, o boi ruma os saberes sobre o animal humano e o conclui individualista. Assim, quando o homem está em meio à multidão – coisa física – ele, também, procura a campina solitária, “o balido da campina, o sino da campina, a verde curva, e ainda outra, como terra prometida depois da compressão e do exílio” (RAMOS, 2010, p. 59), logo, o homem quer-se boi.

Os pressupostos filosóficos da contemporaneidade são uma marca singular da literatura de proposta brasileira do século XXI, assim como sua nova visão do homem que já se exprimia nos romances do século XX, tal como examina Anatol Rosenfeld em “Reflexões sobre o romance moderno”, ao apontar as modificações sofridas pelas obras deste século. A “literatura exigente” reivindica, assim como as produções do contexto mencionado por Rosenfeld, a quebra do paradigma espaço-temporal que propôs “uma nova visão do homem e da realidade (...) que se revela no próprio esforço de assimilar na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 2013, p. 97). A eliminação do indivíduo que se faz na própria eliminação do texto literário deteriorado pela forma indefinida, pela linguagem que não se materializa,

enquanto corpo delimitado ou definido, é o que marca a singularidade da “literatura exigente”.

A decomposição sintática ou da matéria – a morte –, portanto, não se dissociam na obra de Nuno Ramos, visto que o corpo é colocado ao leitor de *Ó* como um templo marcado pela passagem temporal. O corpo imantado de tempo e memória é capaz de permitir a ficcionalização da morte, pois ela é sempre um acontecimento por vir, um amanhã distante, quase nunca percebido nas suas manchas que funcionam como índice na matéria corporal humana.

No capítulo final do livro, “No espelho”, o narrador se encontra diante de um espelho no banheiro de um restaurante, quando observa a nódoa no queixo, a mesma sobre a qual se discorre no capítulo inicial, “Manchas na pele, linguagem”. Neste, o leitor toma conhecimento da relação de matéria e tempo, ao formarem um amálgama que evidencia o envelhecimento como uma linguagem do tempo materializada na carne e pele humanas.

O que leva Nuno Ramos a afirmar que o próprio da “mais estranha das ferramentas” é “parecer tão natural e verdadeira quanto uma rocha, um cajado ou uma cusparada” é o efeito de continuidade da linguagem, um efeito de construção do mundo natural, uma vez que, por outro lado, a natureza pode ser vista como uma invenção cognitiva, exteriorizada e traduzida em linguagem. “Manchas na pele, linguagem” possui várias perguntas em torno da linguagem e sua relação com a matéria ou, para ser mais preciso, tenta-se “unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas.” Esse biomorfismo da linguagem faz com que a escrita e a produção plástica estejam ligados por vasos comunicantes. (OLIVEIRA, 2014, p. 253).

O espelho é um elemento que encerra o sentido do duplo, pois reflete uma projeção de imagem. Antes mesmo de aprender a falar, uma criança se reconhece no outro mediante o reflexo do espelho e essa imagem chancelada pelos adultos é uma alienação discutida pela teoria do Estádio do Espelho²² na psicanálise. Em *Ó*, esse elemento, tão utilizado na literatura, no cinema, na filosofia ou em certas teorias da física, entre outras, é o canal pelo qual o narrador encontra, de maneira epifânica e semelhante a Narciso, a revelação sobre a

²² Na psicanálise lacaniana, a teoria do espelho tem aspecto primordial o processo de desenvolvimento infantil. Lacan discute a questão do duplo, em que o ser humano se reconhece no o outro, o que ocorre com a criança ao se olhar no espelho e saber que a imagem é uma projeção dela mesma. “Pelo lado da imagem encontramos, evidentemente, o olho, nosso primeiro aparelho de coordenação do espaço, que começa a percebê-lo, registrá-lo e organizá-lo "antecipadamente", ou seja, desde muito antes que o organismo possa mobilizar-se e deslocar-se fisicamente nesse campo, (...) é também nosso primeiro aparelho de controle, de conexão e de contato com o chamado mundo exterior. Esse aparelho registra em sua história um momento fundamental: o Estádio do Espelho” (GRECO, 2011, p. 2). Como essa imagem é chancelada pelo adulto, a criança fica eufórica com o que vê, percepção dada antes mesmo da linguagem falada.

própria matéria. O espelho se associa ao sentimento de identidade humano é o objeto sobre o qual o narrador no capítulo final, se debruça para confirmar que a nódoa dá ao rosto uma assimetria e reconhecê-la é perceber-se um “quase-estranho, alguém que não controla a própria aparência (...) que envelhece e, no limite, morre, para além do seu próprio conhecimento e controle” (RAMOS, 2010, p. 213). Essa descoberta inquieta o narrador que, já quase despido e ajoelhado sobre o granito do banheiro, analisa a ambiguidade do corpo, ao ver o velho sobre o novo na “lenta radiação dos dias (...) ação intencional ou não, catastrófica ou paulatina, (...) – um diário escrito pelo indefinido acordar-dormir, amar-morrer, para-prosseguir” (*Idem, ibidem*, p. 215). Ao se observar, ele aceita suas cicatrizes temporais, tal como o retrato de Dorian Gray, que sabia, em oposição ao próprio personagem, de Oscar Wilde que

(...) é a deformação minuciosa de pequenos detalhes da superfície do corpo (minúsculos derrames, hematomas inexplicáveis, um roxo-verde, como nos lagartos, sob as pálpebras, a secura da boca, a perda da aspereza nas mãos), e a deformação de suas formas gerais (o redondo do papo onde havia um altivo maxilar, a cintura reta onde afunilava um X, o pescoço que parece afundar aos poucos dentro dos ombros, unindo a cabeça ao tronco e arqueando as omoplatas) que lhe dão vida e interesse. (*Idem, ibidem*, p. 214).

O momento epifânico de descoberta dos índices de alteração da sua matéria, as marcas do envelhecimento e aproximação da morte leva à conclusão de que o homem é um pergaminho, areia, pois “sofremos a compressão contínua dos outros corpos no nosso, que vão imprimindo ali uma forma de escrita que ninguém lê e depois se apaga sozinha” (*Idem, ibidem*, p. 217). Essa elucidação permite entender que o ser humano sofre a tensão do tempo, como o papel das páginas do livro atravessado pelo metal da bala em *Balada*, mais que um livro para ser lido, o homem é matéria para ser observada. O tiro desta obra, ao formar um furo no centro do livro, remete ao cósmico, como a letra maiúscula no título de *Ó*.

Em Nuno Ramos, a linguagem escrita não se dissocia da linguagem plástica, logo, a matéria desse ciclo nasce-morre é representativa do efeito do tempo sobre a matéria-corpo e, como o narrador do capítulo último, também em o “Sétimo Ó”, o narrador aceita as marcas e cicatrizes e afirma: “E não peço mais que seja inteiro o vaso quebradiço” (*Idem, ibidem*, p. 212). Diante do fruto que apodrece, ele percebe que a vida se faz das sementes da morte tão necessária:

(...) só morrendo para este fruto eu de fato floresceria, espalhando então minhas sementes – não no tronco e no degredo, não na ânsia

expectante pelo sentido mas na ruga, na face imóvel, antiga, na cova sorridente fitando o céu sem medo. (*Idem, ibidem*).

A deterioração e a transformação cíclica das coisas estão nas obras como metáfora de ressurgimento. Nesse sentido, Nuno Ramos apela à intertextualidade e resgata, em *Ó*, o sentido da morte de outras obras, o que se comprova com o último texto do livro:

Observação

As ruínas no Capítulo 2 (“Túmulos”) referem-se à “Tumba de família Brion”, obra de Carlo Scarpa; a sequência dos pássaros assassinados no Capítulo 3 (“Tocá-la, engordar, pássaros mortos”) parte de uma cena do livro “Perturbação”, de Thomas Bernhard; a visão descrita no Capítulo 5 (“Perder tempo, vontade, uma cena escura”) é uma colagem de gravuras de Oswaldo Goeldi (Idem, ibidem, p. 221).

Como anunciado neste texto de encerramento, há declarada referência à *Tumba da família Brion*, encomenda de Onorina Brion, viúva do industrial Giuseppe Brion, ao italiano Carlo Scarpa, um dos arquitetos mais reverenciados no século XX, cuja obra introduz o novo em espaços resistentes à renovação. No capítulo 3, “Tocá-la, engordar, pássaros mortos”, há referência a uma cena do livro *Perturbação*, de Thomas Bernhard, livro cujo foco em primeira pessoa relata os acontecimentos observados pelo filho de um médico em visitas feitas a pacientes numa região rural, obra em que a catástrofe de um mundo marcado pela dor e pela doença dão uma atmosfera tensa à narrativa. Já o tema da solidão se encontra nas linhas do capítulo 5, “Perder tempo, vontade, uma cena escura”, em que a perda de tempo é encarada como virtude, seguindo a ordem do *carpe diem* e contrariando a lógica fordista de produção. O personagem do capítulo caminha e observa o trivial em uma avenida vazia após a chuva. A cena escura descrita em minúcias, ao gosto dos textos da “literatura exigente”, capta os resíduos e os sons tristes de um espaço de desamparo em diálogo com gravuras de um de seus artistas prediletos, Oswaldo Goeldi.

A intertextualidade é um recurso de memória que, nas obras contemporâneas da “literatura exigente”, significa mais que uma retomada melancólica, como analisado por Tiphaine Samoyault, crítica literária que tratou da memória literária como uma contemplação da literatura “no seu próprio espelho, (...) quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede” (SAMOYAULT, 2008, p. 10). Na “literatura exigente”, os autores estabelecem um jogo com a literatura e diversos jogos interartísticos, no qual “os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem (...): a heterogeneidade do intertexto funda-se na

originalidade do texto” (*Idem, ibidem*, p. 11), o que sinaliza uma relação da literatura contemporânea do século XXI, em especial a exigente, num diálogo com a própria literatura.

Em Nuno Ramos, o diálogo interartístico está sobretudo na referência à matéria, a qual se encontra em ruínas, em decomposição, como o próprio corpo analisado a partir de suas manchas, pintas e nódoas impressas na pele pelo tempo e apresentadas de forma cíclica, ao formar um espelho, o qual reflete a imagem do primeiro capítulo no último. Essa matéria cala a palavra e leva ao silêncio, não menos complexo, marcado pela letra “o”, silêncio que espanta e cala também o leitor.

4. A odisseia do autor e a morte da narrativa em *Procura do romance*, de Julián Fuks.

O jornalista e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, Julián Miguel Barbero Fuks, eleito entre os melhores autores da literatura contemporânea brasileira pela Revista Granta, teve sua obra *Procura do romance* como finalista dos prêmios Jabuti, Portugal Telecom e Prêmio São Paulo de Literatura. Publicado em 2011, o livro exemplar da “literatura exigente” produzida no Brasil mescla romance com ensaio, retoma grandes obras da literatura universal, apresenta uma polifonia narrativa instigante, além de problematizar o fazer literário, fio condutor do livro por sobre o qual seu protagonista tenta se equilibrar. O caminho traçado pelo personagem de Fuks evidencia que a prosa produzida no século XX por autores heterodoxos capazes de implodir algumas das convenções narrativas não esgotou as possibilidades inventivas da literatura no século seguinte.

Sebastián, protagonista em viagem a Buenos Aires, na Argentina, busca, no período de estada no apartamento onde passou dois anos de sua infância, a razão da escritura de seu romance. Organizado em dezesseis capítulos, o livro de Fuks traça um paralelo entre o processo criativo do protagonista com o personagem que este pretende criar, provocando na leitura a sensação de um jogo de uma narrativa dentro da outra, como bonecas russas ou dois espelhos frente a frente a reproduzir infinitamente a imagem dentro da imagem.

A procura anunciada na frase de abertura, “¿Trajiste la llave?” (FUKS, 2011, p.7), proferida pela porteira do edifício aonde chega Sebastián, cujo nome é anunciado apenas no segundo capítulo, remete claramente ao poema “Procura da poesia” (DRUMMOND, 2006, p. 24), de Carlos Drummond de Andrade, poeta que por diversas vezes declarou a dificuldade da luta com as palavras, da transpiração como sinônimo de trabalho árduo no lugar da tão idealizada inspiração poética. Sebastián como Drummond não espera uma epifania, iluminação súbita capaz de fazer a sua pena correr sobre a folha em branco, porém, enquanto o eu lírico drummondiano sugere evitar os motes literários que não contam, “as afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais” (*Idem, ibidem*), pois o artista das palavras necessita penetrar “surdamente no reino das palavras” (*Idem, ibidem*, p. 25), a fugir das dramatizações, invocações, sobretudo da perda de “tempo em mentir” (*Idem, ibidem*, p. 24), o narrador de Fuks faz um jogo entre a produção criativa e a abordagem aos eventos do cotidiano evitados por Drummond. A tônica do romance de Fuks se desdobra exatamente sobre os limites entre realidade e ficção, levando o leitor a caminhar por um labirinto de sensações, lembranças do passado em Buenos Aires, insegurança e, muitas vezes, frustração diante do ato de escrever.

Os sentidos à flor da pele logo ao chegar na madrugada ao apartamento fazem com que o leitor creia que o protagonista vivencia uma espécie de cegueira, pois diante da escuridão do ambiente, os demais sentidos são estimulados, uma vez que Sebastián mergulha cômodo a cômodo, tateando móveis e paredes, retomando as reminiscências que cada canto marcou nesse período de dois anos habitados no espaço revisitado. As sombras mescladas aos fantasmas do seu passado, como a figura materna tão presente neste apartamento pesam sobre seus ombros, principalmente, quando ele revive o mesmo abandono que vivenciara na infância naqueles mesmos cômodos. Solidão e abandono são alguns dos estados de isolamento de Sebastián, na infância, o sentimento de abandono está ligado à saúde da mãe de quem ele foi afastado, acamada por conta de um acidente, cuja rara aproximação exigia um ritual cuidadoso; na vida adulta, o abandono é provocado pela sensação de fracasso como autor em busca de um romance que parece vazio. Assim, a penumbra presente no apartamento é representativa das lembranças do menino e da busca desse escritor pelas palavras, que tais quais as drummondianas são “ermas de melodia e conceito, / elas se refugiaram na noite” (*Idem, ibidem*, p. 26), logo, o lapso da escrita faz de Sebastián vítima do próprio processo falho de produção literária.

A descrição dos ambientes evidencia um reencontro do menino Sebastián com o escritor Sebastián, como no espelho da sala, o qual capta a imagem do homem adulto, o leitor vê dois em um, o que ao longo da narrativa se reproduz em derramamento de personagens como um espelho diante do outro, afinal, Fuks procura um romance, pelo qual Sebastián também procura, o que está presente na própria composição do texto de Julián Fuks que mescla autoria e personagem, realidade e ficção. Assim, a narrativa em *mise en abyme* provoca uma reflexividade literária que torna a composição de *Procura do romance* uma instigante fórmula narrativa, cuja complexidade está na configuração de enunciação integrada ao interior da própria representação enunciatória. Logo, a leitura exige paciência, bagagem literária, como prevê a obra, sendo um exemplar da “literatura exigente”.

As palavras retiradas do poema de Drummond são o mote do protagonista na sua empreitada, o qual reflete, no segundo capítulo, sobre a construção de seu personagem, apontando os possíveis equívocos do livro: “na literatura – diferente da realidade – cada ato, cada gesto, cada objeto, para além dos termos que se empregue em descrevê-los, deve encerrar seu sentido numa caixa que se creia inviolável e que, necessariamente, não o seja” (FUKS, 2011, p. 18-19). No entanto, o jogo sobre a ficcionalização da literatura em oposição à realidade será, paradoxalmente, trabalhado no texto de Fuks na composição do

jogo de sobreposição de personagens que se compõem em dissolução, o que se nota quando o narrador onisciente explica o espaço ocupado pelo protagonista e sua intenção criativa.

Seria um equívoco explicitar de cara que se trata do apartamento em que o sujeito morou por dois anos em sua infância, e que logo abandonou ao ter de acompanhar a renovada decisão de seus pais de ir morar no Brasil, pois isso permitiria uma imediata redução de argumento e a possibilidade de uma sinopse, amiúde desinteressante. Num romance, pondera Sebastián, a história tem de ser a mais desprezível das contingências e deve se revelar nos interstícios da linguagem, da maneira mais discreta quanto possível. Se e quando necessária, o narrador deve contá-la desempenhando a máxima virtude da síntese, como quem pede perdão pela digressão. (*Idem, ibidem*, p. 19).

A narrativa a ser criada é um espelho da história sobre a qual o leitor percorre os olhos e acompanha as considerações do protagonista sobre a verossimilhança de sua escritura ainda por ser criada. No quinto capítulo, no qual o narrador, ao olhar para o passado, dedica-se a esmiuçar a relação de tendência edípica entre mãe e filho, o tom de remorso é coerente até mesmo com a chuva que caía do lado de fora do apartamento, quando Sebastián ainda menino rompera com os rituais de silêncio para se aproximar do quarto materno. A razão desse comportamento tomado pelo impulso de revelar algo espetacular à mãe ocorre pelos elogios recebidos na escola dada a redação de qualidade que escrevera. De maneira singular, a construção narrativa desse momento sublime em que Sebastián descobre um possível germe de escritor se derrama sobre as ações de um passado anterior. O leitor é enredado por frases que mesclam o momento da leitura da redação do menino à mãe com o momento que o inspirou e funcionou como mote do texto escolar.

Logo de anunciar o título, “*Mis vacaciones*”, e antes de gaguejar a primeira frase, o menino sentiu que daquele instante abria-se outro, como uma boneca que sai do ventre de outra boneca, com a diferença de que os instantes não eram idênticos, e sim, quem sabe, completamente opostos. Desanuviando-se o tempo, silenciavam as gotas que já não escorriam pela janela, desaparecia a janela e se franqueava um amplo campo de pasto rasteiro, delimitado por um bosque remoto de árvores imponentes, cujo verde se deixava dourar pelo sol que as escaldava. Escorando seu corpo, não mais o acolchoado suave da cama, e sim o couro áspero de uma sela e, debaixo dela, o cavalo que lhe fora designado. (...) Um chicote que surgia do nada, serpenteava sob o céu e estabelecia o conflito. (...) O menino caído, (...) engolindo os soluços que o atropelavam e recolhendo os cacos não de seus ossos, mas das cumplicidades partidas: o desfecho perfeito. Tudo o que ocorria a partir daí era um epílogo nebuloso que arrefecia o empenho e estremecia os traços, à

margem dos quais a professora tivera o rigor de tachar: “confuso”. (*Idem, ibidem*, p. 49-50).

O mergulho do leitor nas várias camadas narrativas não permite que este continue a leitura de maneira fluida, pois, constantemente, precisa retomar o fôlego entre uma linha e outra para reestabelecer os limites entre a realidade vivenciada por Sebastián, a ficção a qual ele cria e o passado que mescla ambas. Por outro lado, há uma voz narrativa nas fissuras do terreno do enredo de *Procura do romance* que leva o leitor a repensar a literatura como um resultado de uma mimese. A própria perspectiva infantil do menino diante do estado de saúde da mãe é uma reflexão sobre verdade e inventividade narrativa, pois o menino “já sabia que às vezes os adultos dizem as coisas com as palavras certas e às vezes inventam (...): já intuía que nem toda a verdade ficava comprometida por essa invenção”. (*Idem, ibidem*, p. 47). O leitor sente-se confuso sobre essa figura materna, pois sua lembrança é como um fantasma para Sebastián, o que induz à conclusão de que o ato de a lembrar não está apenas no fato de ele querer criar uma história ficcional, mas a própria história de uma mãe talvez falecida. Essa suposta morte materna entrelaça-se na morte do autor que se vê calado diante do passado e na morte da narrativa que não se constrói.

Fuks propõe uma leitura que reflita sobre os limites da ficção, o próprio protagonista menino, diante de seu primeiro texto elogiado, após a leitura feita à mãe, que chora ao final, fica envergonhado do que escrevera, e questiona as reações decorrentes desse texto, pois sua releitura provoca uma análise mais fina e o leva a concluir que a história criada era impertinente e talvez uma forma de resolver o remorso, a culpa que sentia pelo acidente da mãe. Assim, “seu empenho não estaria ausente de qualquer intuito literário, reduzindo-se à mesquinha vontade de verter em palavras uma confissão inócua e extemporânea?” (*Idem, ibidem*, p. 53). O questionamento do menino diante da primeira possibilidade de produção estética se desdobra nas divagações de Sebastián adulto que se pergunta sobre a relevância das expiações de culpa e marcas pessoais escritas em milhões de páginas por inúmeros escritores.

A narrativa tratada como uma expiação da culpa do menino reproduzida na redação sobre suas férias se mescla à expiação da culpa do protagonista que viaja à terra de sua infância, ao apartamento onde experimentou a primeira ausência materna, a fim de se resolver com o seu passado. Nas páginas dos dezesseis capítulos, o que seria ficção para Sebastián menino ou Sebastián adulto como representação da própria realidade vivenciada promove uma reflexão no leitor que se torna partícipe dessas elucubrações. O narrador narra

as diversas situações, as quais vivencia o personagem-escritor, como sua própria condição de narrador.

Não se trata, assim, de separação entre narrador e personagem-autor, mas de um intrincamento, pondo em xeque as representações de escritor e de narrador: o primeiro, em crise por não conseguir autonomia sobre a escritura, sendo essa falta de autonomia apropriada pelo narrador e levada à condição de enredo; o segundo, tomando, desconfortavelmente, a produção e a condução da escritura. Esse é o jogo encenado: um escritor desnorteado, que perde sua condição de escritor, passando a objeto de narração sem disso ter conhecimento; um narrador desconfortado que assume sustentar aquilo que é da alçada da autoria. (SILVA, 2018, p. 199).

As representações de escritor e narrador presentes no texto de Fuks permitem um paralelo com algumas teorias do romance, principalmente, no que se refere aos limites de realidade e ficção, como propõe a discussão feita por Ian Watt, em meados do século XX, ao avaliar a forma de romance, considerando que a característica primordial desse gênero que o diferencia da prosa produzida antes do século XVIII é o realismo (WATT, 2010, p. 10). Essa tese, embora questionável, apoia-se no argumento da forma literária como se apresenta a narrativa “que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (*Idem, ibidem*, p. 13). Trata-se de uma análise que acompanha a perspectiva do indivíduo, uma vez que Watt se insere em um contexto de industrialização, além da ascensão da classe burguesa nos âmbitos econômico e social. Nesse caminho, o romance moderno, o qual não possui um modelo anterior, rompe com a tradição do pensamento clássico, pois não cabe nos modelos da tragédia e da lírica, sendo, portanto, um gênero inovador ao considerar o indivíduo como polo central da narrativa.

O conceito de particularidade realista na literatura é algo geral demais para que se possa demonstrá-lo concretamente: tal demonstração demanda que antes se estabeleça a relação entre a particularidade realista e certos aspectos específicos da técnica narrativa. Dois desses aspectos são de especial importância para o romance: caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente. (*Idem, ibidem*, p. 16).

Para Watt, o romance é a melhor forma moderna para representar o indivíduo na sociedade moderna, o que corrobora a tese de Georg Lukács, uma vez que ambos concordam que a ascensão do romance ocorre a partir do século XVIII por razão de o fio condutor das representações literárias do período ser o cotidiano do universo burguês. Assim,

os personagens centrais das obras estudadas por ambos os críticos explanam a moral burguesa e a trajetória de indivíduos isolados do coletivo, ao contrário do que ocorre na épica.

Na obra de Fuks, o narrador alude à teoria de lukacsiana com a citação na abertura do quarto parágrafo, “‘graciosamente delgado’, dita-lhe algum ímpeto remoto e fugidio” (FUKS, 2011, p. 34). O trecho alude ao ensaio “O problema da filosofia histórica das formas”, de Georg Lukács, filósofo e historiador literário húngaro que desde muito jovem percebeu a crise artística de significativa envergadura sobre a qual ele escreveu inúmeros ensaios, a partir da análise formal de textos da sua época cultural, início do século XX, os quais funcionam como um instrumento capaz de medir os movimentos da estética do mundo moderno.

A forma está entre os questionamentos propostos pelo jovem crítico, uma vez que a coluna dorsal de sua crítica reside na dúvida sobre a possibilidade de a obra literária ser uma ordenação da vida, ou seja, uma captação do essencial vivido pelo homem. Para Lukács, há a incapacidade da forma de tratar sobre o essencial²³, logo, a obra corresponde a um desejo do homem de alcançar o objeto adequado à vivência humana, o que se vê na composição da obra de Julián Fuks, autor que busca o objeto estético em *Procura do romance*, ação espelhada na busca de seu personagem Sebastián. Lukács afirma que essa busca constante do sujeito pelo objeto estético até sua realização na forma do texto faz com que toda obra seja incomparável. A realidade adotada e, paradoxalmente, negada pelo protagonista do livro de Fuks não é negada pelo filósofo húngaro, pelo contrário, Lukács afirma que tal realidade é transmitida na forma criadora, por isso, a obra literária tem sua totalidade fechada em si mesma.

A poesia ligada à comunidade presente nas obras épicas perde-se na prosa do mundo moderno, no entanto, o romance moderno, segundo a teoria lukacsiana, é uma maneira

²³ Georg Lukács, ao discutir a crise da cultura do século XX, considera toda forma artística como uma homogeneização diante do caos do mundo moderno, logo, toda forma artística é fechada em si mesma e, portanto, uma unidade que se difere da forma lógica. Nessa perspectiva, a forma instaura um valor lógico distinto do valor estético, sendo o único meio de expressão das experiências vividas. Tomando esse conceito com base na vivência, Lukács especula de modo profundo e filosófico e faz um diagnóstico do mundo moderno, ao interpretar o contexto histórico no qual se insere. No entanto, seus estudos não eram voltados ao épico, gênero mais próximo da vida, o que lhe provocou o desejo de mergulhar na forma do romance. Os conceitos apresentados em *A teoria do romance* (2009), publicado em 1916, na revista *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Revista de estética e de história geral da arte), de Max Dessoir, permitem uma aproximação dialógica com a proposta de Julian Fuks, exemplar da “literatura exigente” que questiona os gêneros, a forma e desconfia do narrador, das histórias e leva o leitor a uma viagem por linhas que oscilam entre as discussões teóricas sobre a literatura, os rumos desta na contemporaneidade, ao passo que cria um personagem alegórico em busca do fazer artístico.

angustiada de reviver essa experiência, trata-se, pois, de uma tentativa recorrente de recuperação de algo que se perdeu na existência humana. No entanto, o romance não é uma conciliação pacífica com a épica – gênero que ruiu –, o romance é problemático, uma vez que evidencia a perda, “o problema é a abstração; a relação entre um personagem e um problema nunca é capaz de assimilar em si toda a plenitude de sua vida, e todo acontecimento da esfera vital tem de proceder alegoricamente no tocante ao problema” (LUKÁCS, 2009, p.53). No referido ensaio, o autor ainda afirma que “a fim de preencher o casulo graciosamente delgado desse pequeno mundo, o escritor se vê forçado a inserir elementos estranhos, (...) disso jamais resultaria uma totalidade” (*Idem, ibidem*, p.54). Por mais que o autor moderno seja bem-sucedido na composição de sua obra estética, tal dificuldade permeará suas páginas escritas, como expressa a teoria de Lukács. Essa é exatamente a coluna dorsal do romance de Julián Fuks, que, nos caminhos da ensaística, propõe uma reflexão sobre os rumos do romance contemporâneo do século XXI, tal como propôs *A teoria do romance* e, ironicamente, compõe uma narrativa nos limites da realidade e da ficção.

No capítulo em que o narrador de *Procura do romance* alude à teoria de Lukács, Sebastián divaga sobre a criação de seu personagem, bem como a necessária concisão da sua obra a ser composta, visto que “a nova época lhe exige, de deixar seu Stephen Dedalus ser sucedido por algum candidato a Leopold Bloom, ou então, para não perder de vista a ideia encerrada no casulo, de por fim fazer entreabrir a porta do quarto de seu Gregor Samsa” (FUKS, 2011, p. 35). O personagem, ao observar o casulo no teto do banheiro, ri da própria presunção em se igualar a grandes nomes da literatura universal, referências claras a James Joyce e Kafka, aproximação que permite ao leitor fino dessa literatura, exigente de uma leitura minuciosa das entrelinhas, identificar mais do que referências, mas a forma espetacular com a qual Julián Fuks retoma a odisseia percorrida por Leopold Bloom, em *Ulisses*, que por sua vez retoma a trajetória de Odisseu na obra épica de Homero, ao recriar os passos do herói épico e do herói parodiado nos passos de Sebastián por Buenos Aires.

A narrativa dentro da narrativa que espelha outra narrativa é o caminho de Fuks para evidenciar como a literatura contemporânea se coloca diante dos dilemas do silêncio e da possível morte do romance no século XXI. Enquanto Lukács discutiu os rumos do romance diante do excesso de individualismo no século XX, Fuks, como seu próprio personagem, promove uma discussão teórica, em um livro cuja forma se sobrepõe como romance, mas tangencia a ensaística, sobre os rumos da prosa no contexto em que, “tomado pela mercadológica mania da reprodução, não há mal nenhum na intenção e no efeito de se

aproveitar do que outros narraram, com tão diferentes termos e tons” (FUKS, 2011, p. 34). A reprodução se torna, porém, uma angústia para o autor que sofre a influência de outros, porque essa “condição que ora impele o escritor a produzir algo novo e, concomitantemente, o impede de fazê-lo, em *Procura do romance* é uma via de mão dupla: por um lado se tem um narrador inflado por essa crise” (LOPES, 2019, p. 84) e intenciona superar sua crise de escrita, obrigando-se a escrever seu romance, “ao mesmo tempo que não se pode permitir que esse personagem-escritor sucumba em suas próprias lucubrações teóricas” (*Idem, ibidem*). Ao se referir a outros, a voz de Fuks ecoa a própria voz na voz narrativa e no desejo de seu personagem-autor em criar uma história a partir de outras grandes histórias. Logo, pode ser esta

(...) uma tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea. Uma tentativa desesperada e um fracasso heroico. Pois uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade. Na ação da *Ilíada* – sem começo e sem fim – floresce um cosmos fechado numa vida que tudo abarca. (LUKÁCS, 2009, p.54).

Na ausência dessa totalidade a que se refere Georg Lukács, Fuks e Sebastián procuram em seus respectivos romances “a apreensão de atributos da realidade passíveis à conversão em prosa” (FUKS, 2011, p. 37), sem uma absorção crítica dos eventos do cotidiano vivenciado em Buenos Aires, uma vez que se torna impossível “a dialética de raciocínios e formulações (...) que agora terão de render a um sem-número de elipses lamentavelmente inverossímeis” (*Idem, ibidem*).

A experiência solitária do personagem de Fuks em sua odisseia pelo romance é um reflexo de outras odisseias. Odisseu e Leopold Bloom são captados na imagem de Sebastián a cada passo dado pelo personagem errante nas ruas bonaerenses sempre citadas a partir de sua singularidade geométrica, seja do quadriculado da grade do elevador, seja dos ladrilhos das calçadas, as quais compõem um cenário desenhado por formas e volumes que remetem ao projeto labiríntico de James Joyce, o qual traduz, na sua forma subjetiva em termos estruturais, a multiplicidade do caos no mundo por onde o leitor percorre sem dar conta de decifrar de modo minucioso. Para acessar o labirinto de *Procura do romance*, esse universo de sobreposição de narrativas, inúmeras referências literárias e teóricas sobre a literatura moderna, o leitor precisa da chave, objeto explicitado na pergunta que abre esse romance: “¿Trajiste la llave?” (*Idem, ibidem*, p.7).

Os índices que induzem à percepção das marcas do texto joyceano na obra de Fuks estão em toda parte, desde o primeiro capítulo, quando o desenho geométrico das grades do elevador corta Sebastián em vários, evidenciando que se trata de uma narrativa multifacetada, com muitas escalas de ângulo. Embora Sebastián hesite em compor sua narrativa a partir do lugar-comum, o próprio narrador adverte que um autor manca ao optar por “soluções fáceis que sua espontaneidade sempre teima em encontrar, e que não raras ocasiões são mera cópia, até empobrecida, do que alguma vez leu” (*Idem, ibidem*, p. 27), no entanto, o leitor precisa ser perspicaz para notar que o diálogo entre as obras não é mera imitação ou solução fácil, mas uma desconfiança que se debruça sobre as rupturas estabelecidas pelo romance moderno, em especial nas inovações de Joyce, e os rumos do romance que se silencia na contemporaneidade.

Similar ao perspectivismo joyceano, o leitor de Fuks percorre um labirinto que mescla as andanças de seu protagonista com o passado, que se imbrica com o presente numa espécie de mosaico ou caleidoscópio, em meio ao qual Sebastián busca o mote de seu romance, observando a vida vivida na infância no apartamento bonaerense, ao passo que questiona a inventividade da própria memória.

(...) os autoquestionamentos do escritor vão dando pistas e indiciando uma procura por si mesmo, pois, adentrar àquela habitação é também caminhar rumo à introspecção, mergulhar no próprio interior e, a partir dos vestígios encontrados, juntar os cacos, remodelar sua identidade. Conforme o narrador (FUKS, 2011, p. 8), “Cada um dos vidros foscos confronta-se com outro e oferece sua parcela de reflexão” para Sebastián, no apartamento de sua infância. Neste interim, pouco a pouco os intertextos vão se somando entretecidos a um fio sinuoso que parece conduzir a narrativa, enquanto que o jovem escritor, Sebastián, não consegue sequer sobrepor sua voz discursiva a do narrador, quanto mais encontrar sua verve literária em meio ao emaranhado de fios soltos do seu passado, da sua memória, do seu romance. (LOPES, 2019, p. 82).

No sétimo capítulo, o protagonista vasculha as prateleiras de um sebo localizado na *calle Corrientes* e se depara com o livro escolhido por suas mãos aleatoriamente, *El Extranjero*. Embora o livro de Albert Camus seja pertinente ao papel desempenhado por Sebastián no país onde se encontra e à construção de seu personagem, ele o recusa como epifania sob o risco de que esse mágico encontro desse a seu livro um tom fantástico, o que “destoaria sobremaneira do restante do romance” (FUKS, 2011, p.59).

Esse jogo sobre o encontro do autor com o livro que anseia escrever está no tecido da própria narrativa de Fuks que, nas palavras de seu narrador, afirma que Camus foi mais

perspicaz ao julgar seu protagonista, diferentemente, de Joyce e Virgínia Woolf, autores que “forçaram aos leitores pupila adentro, a transcendência dos gestos ordinários e sua supremacia em relação a quaisquer ações heroicas e pouco usuais” (*Idem, ibidem*, p. 59-60). Sebastián, logo, afirma que estes dois romancistas do século XX compeliram em suas obras a transcendência de ações pouco valorosas, todavia, ele não pretende criar um personagem herdeiro da ética do estrangeiro de Camus, por isso ele se livra do exemplar, retornando-o à prateleira. Afinal, que personagem pretende criar Sebastián e por que seu personagem não poderia remeter ao protagonista de Camus?

Meursault, sendo a alegoria da indiferença num mundo absurdo, representa o silêncio da humanidade ao tentar compreender esse mundo, sendo considerado estranho por não jogar o jogo da sociedade. Sebastián nega esse personagem, por ele ser uma representação da vida de Camus e negá-lo é recusar a ficcionalização da própria vida e poupar o leitor da “especulação a respeito das possíveis similitudes entre os estrangeiros diversos” (*Idem, ibidem*, p. 60), como afirma Sartre sobre a obra camusiana, Sebastián, à semelhança de Fuks, não pretende que a razão possibilite unir os acasos na tentativa de dar sentido ao seu romance.

Reencontramos aqui, filtrado pelo crivo do sol clássico, um tema do terrorismo surrealista: a obra de arte é apenas uma folha arrancada a uma vida. Exprime-a, com certeza: poderia não a exprimir. E de resto tudo é equivalente: escrever *Os Possessos* ou tomar um café com leite. Camus não exige do leitor, portanto, essa solicitude atenta que exigem os escritores que “sacrificam a vida à sua arte”. *O Estrangeiro* é uma folha da sua vida. E como a vida mais absurda deve ser a vida mais estéril, o seu romance pretende ser duma esterilidade magnífica. A arte é uma generosidade inútil. (SARTRE, 2005, p. 121-122).

Sebastián evita forjar a necessidade de sentido imposto ao leitor, até porque, futuramente, esse sentido poderia ser escrutinado por determinado tipo de leitor que avaliaria às minúcias “as verdades ocultas sob as faces neutras de cada nuance que se narra, dos segredos pensados e impensados submersos no mar de palavras, que estariam à mercê dos implacáveis escafandristas das letras” (FUKS, 2011, p. 60), por isso mesmo considera Camus mais feliz em submeter seu personagem a um julgamento literal, diferente dos personagens de Joyce e Woolf que sofrem escrutínio rigoroso por décadas. Essa indecisão que permeia a obra e a busca por uma saída para seu romance fazem do protagonista um indivíduo errante que não atua sobre seu papel de escritor.

Nas expressões típicas do discurso literário, e, portanto, do discurso do profissional da palavra, a exemplo de “duplicidade entre autor e personagem” e “rumo do protagonista”, embora sejam emitidas pelo narrador, percebe-se um desvio dessa voz para a voz do personagem-autor, sem que, no entanto, este as pronuncie autonomamente, conforme um discurso indireto-livre. Ou seja, como o narrador não é um escritor, o discurso da arte literária não lhe pertence, pois tudo o que é parte desse discurso, mesmo vindo ao mundo por sua voz, advém de outra, do protagonista, que é um autor. Apesar disso, as ideias são assumidas pelo narrador, cuja onisciência lhe dá poderes para gerenciá-las, já que o protagonista não tem condições para fazê-lo, pois está fragilizado, em fase de embate consigo mesmo e com sua ocupação profissional de autor. Portanto, o elemento motivador do jogo de vozes tem origem na inapetência do escritor para a escrita. (SILVA, 2018, p. 201).

Ainda diante dessa clara inapetência, é preciso atenção na leitura de *Procura do romance*, porque a composição da obra de Fuks evidencia um percurso metaliterário de seu personagem que, mesmo diante do aparente abandono de determinada obra como modelo na intenção de fugir do lugar-comum literário, “o leitor também distingue que não há, por parte do personagem-autor, a percepção de que ele próprio é essa construção literária sobre a qual tece certa ironia, por representar a mesmice no mercado de livros” (*Idem, ibidem*, p. 202). Quando Sebastián menino lê a redação escrita na escola para a mãe, o narrador relembra que “essa imagem que tanto o tocou, que deveria estar cravada em sua memória mas não se cravou, essa imagem perde grande parte de sua força se o leitor não está informado de que o menino nunca vira a mãe chorar, e nunca voltaria a ver” (FUKS, 2011, p. 51), o que permite ao leitor atento concluir que a composição do texto de Fuks anuncia “que a realidade da literatura não é a vivida e que ela também nunca se repete” (SILVA, 2018, p. 204). Assim, ao prosseguir a leitura e se deparar com variadas imagens retomadas das obras de Kafka, Camus, Proust, especialmente James Joyce, o leitor percebe que a rememoração do discurso ficcional se manifesta no duplo da obra de Fuks, pois Sebastián é um ser com vivências, ao passo que é, também, um escritor cujo estilo e forma espelham obras de grandes autores heterodoxos.

Tal como Samsa, ele se sente encapsulado em um casulo; tal como Meursault, ele é um estrangeiro; tal como Leopold Bloom, é um peregrino imerso em sua individualidade; tal como o rapazinho de Proust, ele é um menino espelhado no homem. Em busca de seu objeto estético, Sebastián afirma evitar Camus, mas adota Joyce, que adotou Homero. Ainda que não queira compartilhar da indiferença de Meursault e busque evitar modelos, ele o faz, porque sabe do insondável por trás das obras, e, ainda que tente se desvencilhar da tradição literária, ela o assombra e o atropela, tatuando nele as dúvidas sobre o que exatamente deve

ser escrito “se a totalidade daquelas letras será para sempre, e para todos, indevassável? Como pode o escritor libertar-se das amarras de uma tradição que jamais será por inteiro revelada?” (FUKS, 2011, p. 63).

O espectro da mãe que o assombra nesse retorno ao passado caminha paralelamente ao lado da sua narrativa que morre antes mesmo de nascer. A imagem da mãe, da morte não declaradamente anunciada e da literatura que ele afirma evitar coexistem no interior do livro. Tanto Meursault quanto o personagem de Joyce, Stephen Dedalus, têm uma relação mal resolvida com a figura materna. No início de *O Estrangeiro*, o protagonista afirma: “Hoje mamãe morreu”. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: “Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.” Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem” (CAMUS, 2015, p. 13). A indiferença de Meursault à morte da mãe revela o homem, como afirma Manoel da Costa Pinto em “*O estrangeiro*, tragédia solar”, prefácio do livro de Camus: “diante de uma consciência esvaziada, estranha (ou “estrangeira”) a tudo, que vive no tempo presente e na recusa de estabelecer nexos entre a gratuidade dos fatos” (PINTO, 2015, p. 5),

Essa impassibilidade como condição humana está, também, na obra de Joyce, como na sua própria vida. A recusa dele em rezar pela alma da mãe moribunda²⁴ é tema desenvolvido em *Um retrato do artista quando jovem*, publicado em 1916, e na primeira parte de *Ulysses*, ao tratar do remorso de Stephen Dedalus assediado pelo fantasma da mãe. No capítulo XV de aspecto surrealista, a mãe aparece morta diante do personagem.

Enquanto Meursault e Dedalus sofrem as consequências seja da indiferença ou da rejeição à mãe, Sebastián busca dar corpo à sua narrativa a partir da relação com sua mãe na infância. A memória o trai, o papel continua em branco, como se a mãe se recusasse ser lembrada e as reminiscências mescladas com a ficção tornam-se insuficientes. A lembrança da mãe morre todas as vezes que Sebastián tenta representá-la, sua imagem se esfacela diante do escritor frustrado.

A simbologia da morte percorre o livro de forma alegórica. No sebo, ironicamente, Sebastián vê a figura estranha de um homem de sobretudo preto, caminhando por entre as prateleiras de livros, tal como Bloom, vê um homem de características similares no

²⁴ Ao se afastar de seu país e viajar pela Europa por um ano, entre 1903 e 1904, o autor irlandês desejava se desvincular das redes que o prendiam, a família, a Irlanda, com seus mais diversos conflitos de ordem política e social, e a religião. Joyce, no entanto, retorna para o seio familiar por conta da doença da mãe que sofria com câncer, para quem ele não reza como esperado. A atitude de recusa é causa de perturbação do artista que procura expurgá-la na criação do personagem de *Um retrato do artista quando jovem*, Stephen Dedalus, o alter ego de Joyce que remói a culpa por não ter rezado pela mãe no seu leito de morte.

cemitério, onde vai para o enterro de Dignam junto de seus amigos. O homem não identificado na obra de Joyce é considerado pela crítica o símbolo do desconhecido ou do inconsciente, o que retoma o episódio de Circe, a deusa-feiticeira, que orienta Odisseu a descer aos infernos em busca de seu rumo. Sebastián, no sebo – cemitério de obras – busca seu caminho tateando os livros à sua frente, como quem procura um suspiro entre os mortos; Joyce promove a reflexão sobre a morte e a efemeridade da vida.

A figura enigmática notada por Sebastián “como mero fruto fortuito do acaso, ou (...) uma cruel e espalhafatosa ironia do acaso” (FUKS, 2011, p. 62), antes de sair do sebo, sorteia um livro e solta-o sem muito interesse, o que provoca a curiosidade de Sebastián que, ansioso em saber o título, dirige-se à prateleira, mas “seus olhos são incapazes de encobrir a decepção quando se cravam na superfície inscrita: *Teoría de la restauración y unidad de metodología*²⁵, de Umberto Baldini” (*Idem, Ibidem*). O indivíduo, transformado por Sebastián em “homem neutro, na medida em que o priva de suas características pessoais” (*Idem, ibidem*, p. 61), imprime a decepção no protagonista, todavia deixa o incômodo no leitor exigente, pois o livro largado na prateleira por esse homem misterioso tem como conteúdo conceitos de alguns autores acerca da obra de arte cujo valor reside na restauração, o que, segundo as abordagens presentes no referido livro, é exigido pela própria obra. Assim, ao se deparar com uma espécie de restauração do romance moderno, símbolo da ruptura com as convenções da literatura tradicional, Fuks, seu personagem e o personagem deste personagem jogam com a ambiguidade proposta por *Procura do romance*.

Esse labirinto percorrido pelo leitor está presente nas ruas de Buenos Aires e em cada passo de Sebastián que, em capítulo posterior ao episódio no sebo, vai ao museu apreciar uma exposição de Pablo Picasso. No caminho, as calçadas dissipam suas pegadas, observando “nas lajotas quadriculadas, polígonos que malbaratam vestígios da vida livre na cidade igualmente quadriculada” (*Idem, ibidem*, p. 65). Como escritor errante, caminha em

²⁵ Umberto Baldini citado por Fuks é especialista em história, teoria e técnica de restauro da Universidade Internacional de Arte de Florença. O historiador de arte considera a obra de arte um produto oriundo da atividade humana e a importância de tal obra reside na sua recriação. As marcas do tempo sobre a obra de arte, no entanto, não devem sofrer intervenção, o que provocaria um “falso histórico e artístico”. Segundo Arnoll Jonathan Cardales Garzón, Baldini considera que a obra de arte apresenta estados similares aos “contemplados pela ciência médica hipocrática na antiguidade grega e moderna, como uma metodologia anterior à intervenção de um “corpo” doente” (GARZÓN, 2020, p. 128), cuja metodologia considera as perdas e danos como razões para a manutenção de um determinado objeto, o que “na medicina seria o mesmo que curar como ato de “restauração” de corpos doentes, enquanto fingimos retornar a um estado anterior” (*Idem, ibidem*). Nessa perspectiva, Fuks alude à restauração literária como uma saída à destruição ou morte da literatura, no entanto, as marcas do tempo não podem ser removidas, assim, um autor se submete a outro em nome da lei da conservação. Tal relação justifica a presença direta e indireta de outros nomes da literatura em *Procura do romance*.

busca da história, numa travessia bonaerense, tal como a travessia épica de um homem comum em Dublin contada por Joyce.

Enquanto a potência da obra joyceana está na construção labiríntica semântica e estrutural e mesmo no desenho das ruas de Dublin, a potência narrativa da obra de Fuks reside na ambiguidade do jogo narrativo. Leopold Bloom visita a Biblioteca Nacional no capítulo VIII, “Os lestrigões”, em que o monólogo interior do personagem retrata a solidão de Bloom em uma abordagem com referência à melancolia, a qual dialoga com a atmosfera melancólica na exposição de Pablo Picasso visitada por Sebastián, especialmente, porque o protagonista, ao refletir sobre a tarefa do escritor, associa-a ao mesmo apelo do pintor cubista em sua fase azul, assim, “não pareceria de todo impróprio que um escritor tentasse matizar seus textos também com esse fundo, dotando sua obra da mesma força retinta, do mesmo adoecer das cores da vida (...) Claro está que não poderia criar sua trama, construí-la por inteiro e só então tingi-la de melancolia” (FUKS, 2011, p. 67).

O objetivo de Sebastián em sua visita ao museu é se afastar do universo abstrato das palavras e tentar se aproximar da concretude, mas é surpreendido e sua busca é entreposta por uma visitante. Ao persegui-la, num jogo de sedução, percorrido a cada fase da exposição de Picasso, Sebastián observa a interação de arte e vida, como propõe Stephen Dedalus com sua teoria da criação literária²⁶. Assim, a moça perseguida vai compondo a obra observada por Sebastián, formando um duplo entre vida e arte, tal como propõe a sua própria obra em processo de construção.

(...) sem grande alarde, indo parar no ano nem tão distante de 1932, anunciado pela placa anexa à tela *Jeune fille devant un miroir*. Poderia ser-lhe interessante, mas Sebastián não se presta a perscrutar a obra e não pensa na astúcia de Picasso ao pintar o reflexo da jovem tão diferente dela própria, uma nuance que talvez pudesse distorcer para interpretar como expressão da impossibilidade de toda e qualquer mimese. (...) Fecha um olho e a matéria se plasma em uma imagem única e tão perfeita que lhe resulta impossível não se render à incongruência: aquele crânio diminuto com cabelos a um só tempo

²⁶A teoria sobre a criação literária proposta pelo alter ego de James Joyce, Stephen Dedalus, em discussão sobre a obra de Shakespeare, *Hamlet*, com intelectuais na Biblioteca Nacional, sugere que o príncipe dinamarquês teria de fato sido inspirado em uma relação de adultério de Ann Hathaway, esposa de Shakespeare. Logo, a teoria incita que a arte literária imita a vida e esta interação está implícita na relação de Stephen e Bloom como objeto de criação literária e autoria, respectivamente. O próprio Joyce afirma por meio de Stephen Dedalus, em diálogo com o colega Lynch, que a narrativa tem marcas de pessoalidade e “a imagem estética na forma dramática é a vida purificada na imaginação humana e reprojeta a partir dela. O mistério da criação estética, como o da material, é realizado. O artista, como Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além de sua artesanaria, invisível, purgado da existência, indiferente, aparando as unhas.” (JOYCE. 2016, p. 263). Fuks, ao compor seu personagem estrangeiro em Buenos Aires, como um elemento autobiográfico, e Sebastián, ao buscar compor seu personagem como seu espelho, bebem da fonte teórica de James Joyce.

desgrenhados e elegantes poderia muito bem ter feito parte da obra original, tivesse Picasso a descoberto em uma exposição póstuma que o homenageasse. (FUKS, 2011, p. 72-73).

Ao abordar a obra de Picasso, tela que reproduz a imagem de Marie-Thérèse a se observar no espelho, o narrador aponta as dificuldades em se produzir uma obra de arte mimética, a imagem similar se difere, pois, da realidade observada pelo artista. A imagem em abismo, Marie-Thérèse dentro do espelho, o espelho pintado por Picasso, a moça visitante do museu, de quem a imagem se assemelha ao quadro cubista, promove a indagação sobre os limites entre realidade e ficção, tema da crise de Sebastián. Esse abismo se mantém nas linhas seguintes, quando ele relembra da mãe acamada por acidente que sofrera em montaria, cena que o perturba, constantemente, pelo remorso sentido na infância e o assombro que ainda lhe provoca. Diante da imponência de *Guernica*, em *mise en abyme*, a cena no museu se derrama sobre a cena do passado do menino no exato momento da queda da mãe, em que assustado pergunta

““¿Que paso, mamá?” desespera-se o menino gorducho dramático renunciando *Guernica*. Puxa com força a mão da mulher para baixo, uma e outra vez mais, num gesto aflito por algo que explique, ansioso pela noção exata que o apazigue. A mãe se cala por alguns instantes, quiçá inibida pelo estranho barbado que se apresenta como testemunha do diálogo. (...) quando por fim se presta a responder: “No pasó nada, hijito, Es sólo arte, es de mentira.”” (FUKS, 2011, p. 73).

Novamente a figura materna rouba a cena, enquanto o cavalo e o touro em destaque na obra de Picasso são representativos da cultura popular espanhola, o cavalo, animal responsável pelo acidente sofrido pela mãe, representa o fio partido entre mãe e filho, o silêncio imposto entre os dois, o símbolo da mingueta de uma relação que se apaga como as luzes do quarto onde a mãe ficará confinada. Se é possível a interpretação sobre o ataque pintado em *Guernica* como um ataque à cultura espanhola ou aos ideais da Espanha, o acidente com a mãe afasta Sebastián da concretização de sua narrativa. Quando menino, a história contada em redação escolar não consegue captar a essência que ele busca; já adulto, a narrativa se esvai paralelamente à imagem dessa mesma mãe que parece não parar de morrer como seu romance.

O homem barbado a assistir a cena no museu é o próprio Sebastián a ouvir da mãe que o derramamento da vida sobre a obra é apenas arte traduzida, portanto, mentira. Ao final de seu passeio pela exposição de Picasso, ele ainda vê a moça dividida em camadas através do vidro, mas a dupla refração plausível com as peças do pintor não é suficiente para

dissuadi-lo de sua ideia fixa pela dialética realidade-ficção, nesse ponto, sente o fracasso de sua empreitada pelo objeto estético e cai ao chão, traído pelos cadarços do sapato e traído por si mesmo e pensa que “fosse outro o tombo e fosse outra a narrativa, poderia cogitar que uma das gotas que lhe percorrem a face fosse um tanto mais salgada do que as tantas outras gotas” (*Idem, ibidem*, p. 76) que escorrem na chuva.

Historicamente, a arte se torna autônoma na era do romance, pois o mundo se apresenta impenetrável, alienante, impedindo aquele que seria o herói de instruir através de suas peripécias. Sebastián derrotado no seu périplo é um exemplo do herói no romance, que não detém mais as respostas, apenas as questões que o impelem à busca, ao passo que se torna um errante sem destino, em busca do objeto que não encontra. O romance, portanto, sendo uma forma de inexistência, é por sua vez uma resistência, abarcando as fraturas do tempo, trazendo à tona a ruptura do mundo contemporâneo, logo, ele espelha o estado de espírito contemporâneo e peleja contra a ausência de sentido que impede a totalidade épica.

Embora a “literatura exigente” não adote uma forma ou gênero de expressão literária, visto, inclusive, que algumas de suas obras mesclam significativa variabilidade de gêneros, *Procura do romance*, entre os limites do romance e da prosa ensaística, salienta as fraturas e o silêncio da prosa da contemporaneidade, especialmente, ao que se refere às vozes narrativas.

(...) Em contraposição, o discurso prosaico entrega-se inteiramente a palavra alheia –no seu limite, o autor-criador prosaico não tem nenhuma autoridade semântica visível; ele pode ser um mentiroso da primeira à última palavra. Já o poeta –que nos perdoe Fernando Pessoa– não pode mentir; nós não lhe damos esse direito. E o prosador, paradoxalmente, não pode dizer a verdade; se a sua palavra se transforma em palavra cognitiva, como diria Bakhtin, ou ética, ou religiosa, sem refração, o objeto estético se destrói. (TEZZA, *apud* GALINDO, 2006, p. 403)

Diferentemente de James Joyce, que imprime seu autoritarismo sobre a obra, ao estabelecer o jogo linguístico de toda sua inventividade e “impõe a seu romance uma estrutura sufocantemente complexa e completa” (*Idem, ibidem*, p. 405), Fuks traz à tona um texto inquiridor dos limites da autoria e das vozes da narrativa. A solidão de Sebastián, comum às personagens da “literatura exigente” que se autoexilam em sótãos, apartamentos solitários, entre outros ambientes que garantem isolamento, opta pelo silêncio, tal como seu personagem que se cala à criação estética, tal como o próprio Fuks que impõe silêncio ao leitor.

Retomar, portanto, obras de grandes nomes da literatura heterodoxa, como ocorre em *Procura do romance*, faz com que a “literatura exigente” duvide das respostas já dadas pela prosa moderna. Optar por um protagonista imerso em sua individualidade não significa a sobreposição da voz do homem moderno sobre vozes coletivas, tal como afirmou Lukács na sua *Teoria do romance* (LUKÁCS, 2009). Sebastián, como outros protagonistas desta literatura contemporânea silencia qualquer voz, inclusive a sua, substituída pelo narrador onisciente. Nessa desconfiança do que dizer, quem deve dizer e como dizer, a “literatura exigente” corrobora a afirmação de Maurice Blanchot sobre o papel do escritor ao silenciar a obra literária que se faz “uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós” (BLANCHOT, 2005, p. 321).

A voz narrativa da onisciência, por sua vez, dada a perspectiva e o fluxo de consciência do protagonista não deixa de ter seu tom taciturno e tangencia o tema do texto de caráter ensaístico, o silenciamento, a minguada narrativa já sem fôlego que parece estar fadada ao desaparecimento. O próprio Sebastián verbaliza essa possibilidade de morte, episódio no qual, quase atropelado por um carro na madrugada bonaerense, ironiza o acidente: “ele ou seu personagem ou o personagem de seu personagem atropelado e levado à morte com a indagação imperiosa, *O romance está morrendo?*” (FUKS, 2011, p. 108). O passeio noturno percorrido por ruas de nome como Jorge Luís Borges e Cortázar, ironicamente, quase termina com a morte do jovem escritor. Posteriormente, ele se entrega a questionamentos sobre a ficção convertida em ficção.

(...) por que brindar seu personagem ou o personagem de seu personagem com essa manifestação patente do voluptuoso acaso quando poderia guardar para si e só para si essa volúpia, ou será a vida a que não comporta a peripécia inesperada não podendo a peripécia inesperada ser mais que ficção, pois quão dramático é aventar a própria morte quando a aventura não passou de um veículo bem governado aproximando-se um metro a mais de suas pernas e, ainda que assim não fosse, quão dramático é aventá-la em quaisquer circunstâncias quando desde sempre tem sentido sua morte, a cada minuto de sua vida (...) para que se dar ao trabalho de converter em ficção a ficção que a ficção não comporta? (*Idem, ibidem*).

A morte da literatura tão presente nas linhas da “literatura exigente” já era prenunciada por Roland Barthes, em seu curso no Collège de France, como relembra Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 22) ao retomar alguns teóricos contemporâneos para afirmar que a suposta morte da literatura como instituição está ligada ao “impacto das mutações

tecnológicas, em especial a informatização, que, se, por um lado beneficia a produção e o comércio dos livros, por outro privilegia a leitura rápida em detrimento da leitura reflexiva” (*Idem, ibidem*, p. 23). Sebastián, ao observar seu vizinho pela janela a pintar quadros de paisagens com o “braço automático” (FUKS, 2011, p. 90), indigna-se com o processo mecânico de reprodutibilidade, para ele, o “velho encarna tudo o que há de mais sórdido na criação contemporânea de arte, a incessante produção em série de objetos para o consumo, para a posse, objetos despossuídos de qualquer rigor e ignorantes de qualquer impasse” (*Idem, ibidem*).

Como já discutido, a “literatura exigente”, de fato, responde aos excessos da vida contemporânea do século XXI, com a desconfiança. Cismados de todos os elementos que arquitetam o texto, “do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 244), autores, como Fuks indagam no tecido da própria narrativa quem é e o que quer dizer o narrador, o autor ou ambos.

O processo diegético do romance de Fuks, cujo foco narrativo se encontra em terceira pessoa onisciente, elimina a autonomia do protagonista que, embora tenha voz no segundo e décimo primeiro capítulos, se vê angustiado em não encontrar a chave para abrir qualquer que seja a porta de uma linguagem capaz de dizer o indizível. A angústia de Sebastián é similar à sensação de Samuel Beckett, autor que rompeu com as convenções literárias de seu tempo, ao encontrar extrema dificuldade para escrever e se frustrar por desejar, mas não conseguir eliminar a linguagem, logo, opta por “cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar” (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p.169).

A noção exposta por Beckett expressa uma ideia de que o objeto literário não deve se debruçar sobre alguma coisa, pois ela própria é essa coisa. Apesar das notáveis diferenças entre a escrita beckettiana e a do escritor brasileiro, tal noção é claramente observada em *Procura do romance* dada a sua composição que oscila entre os limites dos gêneros numa narrativa em constante abismo, dada a insuficiência da narrativa. O incômodo gerado em Sebastián e no leitor, leva o personagem a refletir que as ações da narrativa não devem se sobrepôr aos caminhos escolhidos para escrevê-la, ou seja, o *quê* da narrativa não é mais importante que o *como*.

Ao encontrar um livro de um antepassado perdido entre os móveis do apartamento, Sebastián pensa no poder indiscutível do discurso narrativo, “poder distorcedor e nocivo” (FUKS, 2011, p. 95), que deseja captar a realidade inexistente. O embate gera desconfiança

em Sebastián, “pois o que serão os tais *hechos* que [o livro] menciona, por inconcretos que se aleguem, se não essa mesma realidade travestida em novas fórmulas?” (*Idem, ibidem*). Como se vê, nada sana as dúvidas do pretense autor, voz da literatura contemporânea do século XXI que exige de si mesma num espelho crítico inquiridor.

Muitas vezes, o desconforto dessa busca vã transfigura-se no embate entre o velho e o novo metaforizados em encontros casuais presenciados pelo protagonista nas suas andanças por Buenos Aires. Em certa madrugada, cruza-lhe o caminho um adolescente “imberbe e esquelético” (*Idem, ibidem*, p. 106), em seguida, um “senhor sisudo (...) um lorde indefectível em seu colarinho engomado e no triângulo isósceles da gravata, alguém cujo semblante grave permite deduzir a gravidade do paletó” (*Idem, ibidem*, p. 107). O senhor pomposo e sóbrio que quase atropela Sebastián é como a figura simbólica da “própria literatura que ele tanto tem procurado, a literatura a pedir passagem e a tomar seu rumo, a literatura a deixá-lo entregue ao imprevisto e à novidade” (*Idem, ibidem*).

O velho sob o manto do passado surge como uma representação de gestos repetidos que Sebastián julga insuficientes ao analisar o próprio comportamento à mesa de um restaurante. O modo como utiliza os talheres e a taça de vinho que aprecia, segundo ele, não é capaz de sugerir sua identidade, seja individual ou coletiva, desse modo, sabê-lo argentino ou estrangeiro, talvez, não seja possível, visto que os gestos são repetidos e tal repetição não guarda a essência do seu passado. Sua análise induzida pelo vinho que lhe foi servido permite pensar no processo histórico da semente de cada uva que plantada “transmutou-se em tronco, o tronco em galho, o galho em folha, a folha em flor, a flor em fruto, e depois que fruto foi colhido, (...) armazenado em barris (...) transportado às cegas até uma mesa distante” (*Idem, ibidem*, p. 112) que, no entanto, pode ter perdido aquilo que, de fato, seriam suas marcas de origem. Assim, o estrangeiro Sebastián vê-se como um *ninguém* que não engana nem a si mesmo, seu passado é insuficiente como qualquer memória: das uvas, do seu personagem, da literatura que busca.

Sebastián abre o próximo capítulo de forma inquiridora a questionar se de fato “existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insatisfatórias?” (*Idem, ibidem*, p. 77), ao observar um retrato de infância guardado em uma gaveta. Mais uma vez, a memória é a ponte de ligação entre o autor e qualquer possibilidade de composição ficcional. O uniforme escolar transporta-o para o passado de tensão vivido no ambiente da escola. As reminiscências, mais uma vez, se associam ao abandono do menino pela ausência materna que encara os perigos da convivência social em um país em que é estranho aos demais ao

seu redor. O capítulo é revelador do estado de solidão do pequeno que necessita transformar a rotina escolar do ambiente hostil em uma travessia.

O trajeto de Sebastián menino é permeado por sons e ritmos desde o ramerrão dos corredores e pátio às batidas da mão da professora sobre a mesa com intuito de romper com a algazarra infantil. A seleção vocabular minuciosa do capítulo produz musicalidade e o périplo do menino é marcado pelo deleite, “no *discurso fluido* da professora nada era medido e *nada destoava*, frases após frases se sucedendo da maneira mais *harmônica*, quase um *canto desregrado e cândido* (...) os *sussurros* distantes que emergiam dos rincões” (*Idem, ibidem*, p. 81, grifos nossos), ao provocar muito barulho, faziam com que a professora usasse a mão que “voltava a ser instrumento e ressoava sobre a madeira” (*Idem, ibidem*, p. 82). Ela, a sereia a seduzir o menino preso da cintura para baixo em sua carteira, no “ato que lhe garantia suficiente clausura” (*Idem, ibidem*, p. 80), tornava a aula um momento de enlevo que levava o menino a se questionar “intrigado com a naturalidade de toda aquela erudição, com a vastidão de todo aquele conhecimento. (...) Que feitiço ou encanto estava por trás das lições (...) de onde tirava as palavras para que provocassem tamanho deslumbramento?” (*Idem, ibidem*, p. 82). O auge do encanto infantil diante daquele ser mágico ocorria no momento da chamada, pois a pronúncia de seu nome em espanhol pela professora tinha uma nota de excentricidade:

Sebastián, a pronúncia era perfeita, o A final bem aberto e o N se prolongando, céu da boca e a lembrança da mãe quando o chamava do quarto ao lado. O deleite era passageiro; aqui não podia se levantar e caminhar até ela, menos ainda tomar sua mão e entrelaçar os dedos. Tinha de se render à frialdade do *presente*, de S sibilante e T de encontro aos dentes, como aprendera. (*Idem, ibidem*, p. 81).

Na obra de Homero, Odisseu é a única testemunha de sua própria história e para contar suas peripécias seria necessário manter-se vivo. Conseguir a façanha de voltar para Ítaca representava um retorno para sua esposa, sua terra, seu filho e para si mesmo. Odisseu enfrenta os percalços que colocam sua vida em grande perigo e o canto das sereias é o significativo chamado para a morte. O heroísmo está em evitar ser dominado pelos próprios sentidos, ou seja, ouvir o canto e sobreviver a ele. Logo, o retorno está intimamente ligado ao flerte com a morte, o que para o menino Sebastián está previsto no enfrentamento do ambiente escolar hostil que o repele, ao passo que o seduz na voz feminina da professora. Para Sebastián adulto, o retorno a essa terra inóspita na infância é um retorno a si mesmo,

um enfrentamento à morte, seja de sua vida social escolar, seja da mãe isolada e negada a ele, seja da sua possibilidade de escrever.

No tempo da escola, a chamada, o discurso, os ruídos dos colegas, as batidas da mão sobre a mesa, tudo era música aos ouvidos dele que, fascinado, ansiava em dizer as palavras que respondiam a pergunta feita pela sereia da escola “em tom plenamente audível: “*A ver, Ignacio, ¿qué designa la expresión ‘mar dulce?’*” (*Idem, ibidem*, p. 82): o rio. O périplo do menino chega ao fim, quando todos são retirados da sala de aula para uma inspeção de piolhos, o que lhe causa grande terror por se tornar vítima de um colega, cujo dedo aponta-lhe a acusação: “*Tiene piojos, tiene piojos*” (*Idem, ibidem*, p. 85). A maldade do colega fez dele o algoz de Sebastián, estrangeiro e abandonado à hostilidade da escola, assemelhando-se a Leopold Bloom no embate com o personagem chamado de Cidadão, no restaurante do hotel irlandês Ormond, onde a música tocada na sua entrada é de cunho nacionalista. Já a música tocada na entrada do menino no colégio em Buenos Aires, onde é o único brasileiro, é o hino nacional da Argentina.

Enquanto a música é a voz narradora da obra joyceana e as sereias cantam nos ouvidos de Odisseu preso ao mastro de sua embarcação no texto homérico, Sebastián vivencia a travessia, enfrentando as dificuldades na sua solidão infantil, episódio que o escritor, ao ver sua foto uniformizado, toma como possibilidade de mote narrativo. No entanto, ao verificar a inverossimilhança dessas reminiscências ou as fraturas entre memória e poder inventivo da imaginação, conclui que “a tentativa de materializar esse fato em um romance – ficcional por definição – ou é tolice intolerável ou resulta de um oportunismo dos mais cínicos. E isso é inaceitável” (*Idem, ibidem*, p. 86). Assim, a imagem do menino fragilizado é criação do homem adulto ao retornar ao seu passado através da fotografia resgatada na gaveta do apartamento. A imagem captada pelo olho da câmera mantém o único ponto de vista sobre ele e, tal como um ciclope, a câmera propõe uma narrativa unilateral que se debruça unicamente sobre um passado rememorado ou mesmo criado.

Ao se dar conta que o passado é fruto de sua criação, Sebastián decide “rejeitar o capítulo que acabou de idear”, pois ser a vítima da própria trama se torna ridículo quando há outros motes mais relevantes e fidedignos à narrativa a ser construída. Entre esses motivos, ocorre-lhe a lembrança de Dominga, empregada da casa que o levava à escola, cuja imagem foi elevada a uma governanta, ocupação inventada por Sebastián na sua retomada da infância. A voz da empregada, embora fosse uma figura da “voz mais fina e desvalida” (*Idem, ibidem*, p. 87), não merece ser abafada pelo menino apresentado ao leitor como frágil, porque sua história, diferentemente da história dela, confabula a seu favor, visto que “já

estava no menino o germe do sujeito que é hoje: homem, hétero, branco, abastado” (*Idem, ibidem*, p. 87). Nesse sentido, as páginas de seu pretense livro carecem de uma história de que o leitor se compadeça, ou seja, uma figura humana dominada pelo meio social opressor, tal como Dominga. Portanto, essa figura não deve ser o próprio Sebastián ficcionalizado como um menino frágil, pois se colocar no centro da própria narrativa é uma atitude vergonhosa para um escritor, pensa o pretense autor.

A trajetória do protagonista chega a um ponto a partir do qual ele já pode concluir a inutilidade da sua busca, visto ser sua identidade individual, em contraponto com a coletiva, mesquinha e rasa, portanto, ele decide partir de Buenos Aires. Ainda mergulhado nas incertezas, “descobriu quanto é vão seu passado, quanto sua história é intranscendente. (...) descobriu que nada tem a descobrir em si mesmo, e que nada o qualifica, que esse nada mora dentro dele” (*Idem, ibidem*, p. 116). Antes de sua saída definitiva da cidade, Sebastián se depara com as mães da Plaza de Mayo em manifestação pacífica aplaudidas pelo discurso de resistência ao passado opressor que lhes roubou os filhos e netos. Diante de suas feridas abertas em plena praça, Sebastián permite-se entregar à alteridade, sentindo que algo na busca dele toca algo que está na busca de cada uma delas, “como um pertencimento, uma comunhão, e permanece cabisbaixo como se velasse a morte de um ente incerto” (*Idem, ibidem*, p. 128).

Quando a literatura incorpora símbolos (Mães da Praça de Maio), (...) imagens (a resistência ante a atrocidade de um regime que promove o extermínio), próprias da história, assim como a História se apropria de metáforas, tão comuns à narrativa ficcional, resulta numa fusão que torna tênue os limites do (ir)real. Obras autoficcionais, como as de Fuks, não se limitam a uma fabulação irreal (uma narrativa fora da realidade, ainda que com elementos que em muito se assemelham ao real), pois suas nuances abarcam experiências efetivas pessoais e familiares, apropriam-se e postulam uma dimensão ética para além da estética, aproximam o ficcional do documental e proporcionam efeitos reais que transformam a visão de mundo do leitor sobre o factual. Ora, se tudo isso não bastasse, em Fuks tem-se imagens da História e histórias imaginadas (LOPES, 2019, p. 56).

A justiça clamada pelas mães da Plaza de Mayo acende em Sebastián a necessidade de interação com o outro que lhe é diferente, ao passo que, também, compartilha de um passado similar, como o exílio dos pais que se mudaram para o Brasil como consequência do contexto político de autocracia vivenciado na Argentina. A memória individual de Sebastián enseja se integrar à memória coletiva e a busca pela narrativa se estende à busca por direitos humanos. A travessia do brasileiro peregrino no país estrangeiro, ao contrário de

colocá-lo em uma condição de herói das suas paixões individuais, tal como Leopold Bloom – personagem joyceana, cuja força de indivíduo se opõe à pobreza das suas relações sociais –, leva Sebastián a um processo autorreflexivo, pois a construção de seu romance se faz falha dada a insuficiência da memória, ao passo que tangencia a morte de maneira constante, fato que o aproxima das mães da Plaza de Mayo. A necessidade de sobreviver de Odisseu o impele a encarar a morte, bem como a necessidade de fazer seu romance vingar aproxima Sebastián, neste ponto do romance, da morte que provoca dor coletiva.

Segundo Maurice Halbwachs, “a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias” (HALBWACHS, *apud* LOPES, 2019, p. 51), por isso mesmo, o personagem de Sebastián é ao mesmo tempo que não é ele mesmo, do mesmo modo que Fuks é e não é Sebastián, afinal, “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2012, p. 58). Para Roland Barthes, o texto literário destrói toda voz e toda a origem dela, logo, é equivocado analisar uma obra pela perspectiva da biografia do autor que a escreveu, pois “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto em que só a linguagem age” (*Idem, ibidem*, p. 59).

Nesse caminho, Fuks parece contrapor a proposta de Ian Watt (2010), cuja teoria afirmava que a apresentação do personagem e do ambiente em que se insere são característicos da realidade que se quer imprimir na obra literária, bem como a memória tem importância fundamental para a constituição das identidades. Essa verossimilhança não é mais pertinente à prosa da literatura contemporânea do século XXI, pois qualquer referência ao passado, aos fatos oriundos das reminiscências de Sebastián, à descrição do apartamento, ao abandono quando menino, são insuficientes para a constituição da sua obra estética. Diferentemente do romance moderno, a prosa da “literatura exigente” não quer criar o “efeito do real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 2012, p. 190), porque ela mesma desconfia desse real e suspeita da ficção.

Ao acordar de devaneios, os quais desconfia serem fruto de *sonhos intranquilos* kafkianos, Sebastián encerra sua travessia do modo como se iniciou, diante dos desenhos geométricos, antes, manipulados pelas mãos ágeis de um jovem com seu cubo mágico no comboio; depois, nos triângulos e losangos do elevador. A sagacidade do rapaz falseada em inteligência não passa de mera repetição de ações conclui Sebastián, pois o cubo “é mero exercício da memória que o outro apenas cumpre (...) obedecendo a axiomas e dogmas (...)

anula-se ao realizar tão somente o que lhe pedem, o que dele esperam os espectadores ávidos” (FUKS, 2011, p. 122). Tal como a literatura que procura “poderá empenhar-se ao máximo em conhecer o panteão de soluções existentes e procurar com teimosia alguma brecha desatendida pelos peritos, sob o risco de nunca a encontrar e de se especializar em ínfimos dados históricos” (*Idem, ibidem*). Assim, as soluções são fáceis, mas deixam a dúvida se o escritor, tal como o menino com seu cubo nada mágico, “ideou saídas novas ou se apenas repetiu velhas fórmulas” (*Idem, ibidem*). Sebastián, ao se espelhar na própria história e na respeitada literatura que conhece bem, vê-se fracassado e opta a abandonar o seu cubo diante do mundo saturado de verdades e fórmulas prontas.

Ao pegar sua chave e fechar a porta do apartamento, o sentimento de derrota pesa sobre os ombros e Sebastián se entrega aos limites do escritor, do indivíduo isolado e solitário que se colocou em exílio, numa peregrinação vã em busca da linguagem do romance que, apesar de tudo, permite-lhe um certo alívio, pois “que não escreva, mas que ao menos guarde consigo a evidência de seu empenho, o montante de sua contribuição ao mundo das letras, sua espera fixada no tempo, sua promessa em perpétuo adiamento, seu livro por vir” (*Idem, ibidem*, p. 141). Como *um qualquer* joyceano, o protagonista de *Procura do romance* decide retornar à sua casa, no entanto, o labirinto percorrido no seu périplo bonaerense deixou-lhe de herança, não a riqueza da ruptura com as convenções do passado literário, mas o vazio da busca e a permanência das páginas em branco, não pela falta do que dizer, mas pelo silenciar da linguagem. O silêncio, o exílio e o enfrentamento da morte iminente da mãe e da própria narrativa são metáfora para o exílio da literatura contemporânea que se cala diante das fraturas da linguagem. O Sebastián autor morre tal como seu narrador, seu personagem, seu romance que fica na incerteza do porvir.

Se a forma é um reflexo de “meros gestos artificiais, puros simulacros” (*Idem, ibidem*, p. 95), a narrativa que Sebastián pretende capturar de suas reminiscências foge a qualquer teoria já esboçada sobre a realidade e a sua representação, pois tais teorias não vestem mais o corpo literário da contemporaneidade.

5. A morte, a resistência e a recusa da palavra em *Outros nomes, sopro*, de André Queiroz.

Como representante da safra de autores da “literatura exigente”, André Luis dos Santos Queiroz, autor do livro *Outros nomes, sopro*, publicado em 2004, também é doutor, tendo concluído seus estudos de doutoramento em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor titular da Universidade Federal Fluminense, no Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), sua experiência na área das Humanidades, com ênfase em Filosofia e História política da América Latina, encaminhou seus estudos da subjetividade, cinema, narrativa e literatura contemporânea para a abordagem no viés da filosofia foucaultiana.

Esse dialogismo com diversas áreas do conhecimento humano, comum nas obras da literatura da contemporaneidade do século XXI, é notável na obra de André Queiroz, especialmente, pelas referências à noção de Michel Foucault sobre o discurso, bem como as alusões a grandes nomes da literatura, arte e cinema, como Machado de Assis, Franz Kafka, Samuel Beckett, Robert Arlt, Vergílio Ferreira entre outros. Assim, a leitura exige uma dose de bagagem para compreender as diversas camadas de texto que se sobrepõem de maneira transversal, em que as palavras provocam frestas, permitindo que *Outros nomes, sopro* leve o leitor para além das bordas do livro, num movimento que ultrapassa a contação de histórias e onde o leitor se depara com o silêncio do narrador.

Os quinze capítulos do livro oscilam entre a narrativa contística ou “quase contos”, como o próprio autor classifica em página de abertura, e a narrativa com ares de ensaio, cujos temas percorrem o desconhecido de personagens, seja o filho ainda bebê que produz ruídos antes de palavras, seja a mulher da adolescência rememorada. A retomada de diversas obras da literatura universal, não menos densas do que as que se encontram na “literatura exigente”, denota ao texto de Queiroz uma escrita assomada à superfície de outras obras e, como afirma Nilson Oliveira no posfácio do livro, à “superfície de outros corpos, olhos, balbucios, ruídos, de Joseph K.” (2004, p. 127) inspirado na obra de Kafka, ou sussurros, sopros e nomes, como dos personagens Malone e Molloy, de Beckett.

A resistência à escritura, o isolamento, o silêncio do narrador diante do vazio da palavra e a constante menção à morte de personagens que se mesclam à morte da literatura estão em uma escrita sem “timbres nem modulações, tampouco júbilos secretos; seus contos rondam pela superfície de tudo sem o desespero de nada encontrar” (*Idem, ibidem*). Trata-se de um livro instigante que percorre os caminhos da literatura sem deixar de estabelecer um

tom inquiridor sobre a linguagem em linhas que renovam o cenário literário em uma cadência e movimento que lhe são próprios.

André Queiroz em suas publicações de artigos e livros, oriundos da pesquisa sobre Michel Foucault, Roland Barthes e Maurice Blanchot, discute a linguagem e a noção de discurso foucaultiano presente, também, nas linhas de seu livro *Outros nomes, sopro*, bem como a interdiscursividade com ideias contidas nos livros *O grau zero da escritura*, publicado em 1953, e *O livro por vir*, publicado em 1959, obras as quais discorreram, como é sabido, sobre a literatura e algumas de suas implicações, entre elas, o isolamento do escritor e do aniquilamento da literatura.

Queiroz esboça nos textos de abertura de seu livro aquilo que será a atmosfera das páginas seguintes no que tange à linguagem. O substantivo *nome* presente no título encontra-se nas duas epígrafes do livro, em ambas, Emil Cioran e Michel Foucault, respectivamente, abordam a relação de dependência do sujeito com a linguagem para se constituir. A consciência sobre esta marca, no nome dado por outro indivíduo²⁷, é o que legitima sua constituição enquanto sujeito no mundo.

O nome garante a unidade de significação diante do outro, é a marca da diferença, segundo a concepção lacaniana (LACAN, 1998). No entanto, a inscrição do sujeito no mundo, enquanto indivíduo consciente de si, apresenta uma marca pessimista nas palavras do filósofo romeno Emil Cioran, seu texto presente na epígrafe induz à sua perspectiva pessimista, uma vez que afirma “Perece-se sempre pelo eu que se assume: ter um nome é reivindicar um modo preciso de ruína” (CIORAN *apud* QUEIROZ, 2004, p.9). No texto de Foucault, “Nomearei deserto este castelo que foste,/ noite, esta voz, ausência, teu rosto” (*Idem, ibidem*), os termos nomeados, *deserto, noite, ausência*, apresentam um campo semântico similar à ruína, pois representam o vazio. Essa atmosfera permeia o livro de Queiroz, delineando esse vazio em capítulos em que a existência ou a memória são materializadas no nome dito, ainda que falhem.

No capítulo “Um nome de mulher”, Águeda é resgatada dos arquivos da memória do narrador em primeira pessoa. Trata-se de um nome feminino, mas que “poderia ser nome de uma guerra – daquelas remotas que dela pouca coisa conseguimos guardar no fundo de nossos arquivos memoriais” (QUEIROZ, 2004, p. 27), assim, Águeda é uma investida falida, uma ausência da concretude do desejo, “este impossível de carne, de ossos, de placenta”

²⁷ Lacan reflete sobre a constituição do sujeito a partir de um processo simbólico de identificação, a partir do qual há uma relação de interdependência com o significante. Segundo o psicanalista francês, “o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio” (LACAN, 1998, p. 498).

(*Idem, ibidem*, p. 28). Ela é o nome que recobre uma ausência (LACAN, 2006), logo, Águeda, sendo um desejo recalçado, sutura o buraco da falta.

Os desejos todos, todos os desejos, um a um, recolhidos do campo, recolhidos da cama em formato de sonho, todos os desejos recolhidos, enfiados no dentro sem fundo de um saco, todos, embolados como se dissessem respeito a um único tema, como se dissessem respeito a uma única vontade expressa numa determinada hora da tarde, todos os desejos, o impossível de sua composição, o inquieto que eles parecem trazer consigo se vistos assim de uma só vez, se pensados de sopetão e de uma forma apressada, todos os desejos, e esta inquietude de irrealização que paira quando se nos vemos em face de tudo o que poderíamos ter sido e que não fomos, e que não demos conta. Porque era impossível que assim se desse. Os desejos todos, e mesmo que fossem reduzidos em sua soma, e mesmo que fossem abrandados em sua desmedida fúria de realização, assim mesmo, ficava este cenário indefinido, este cenário de imprecisão, estes desejos impossíveis, todos ou quase que um apenas, o que já nem importa uma vez que se equivalem, não em número, mas em impossibilidade, um apenas, um apenas, este apenas, este imponderável de se dar, esta tarde de calor tórrido, este céu plúmbeo, esta costa lanhada por assaduras, e este prazer que passou ao lado, adiante em sua jornada, adiante este prazer, e eu na encosta, e eu em raio de disparada, e eu que nem o alcanço, este impossível, compacto, à minha frente. Isto é Águeda. (QUEIROZ, 2004, p. 28).

O nome próprio de Águeda é carregado de significação, ainda que não tenha um significado único enquanto substantivo concreto, imprime sobre o narrador uma história daquilo que não pode ser quando seus caminhos se cruzaram. Portanto, esse nome aciona o sujeito narrativo que estabelece uma interação consigo e todo o passado de memórias que ele resguarda. Nesse aspecto, o nome é “insubstituível, isto é, que ele pode faltar, que ele sugere o nível da falta, o nível do buraco, (...) Ele é feito para ir preencher os buracos, para lhe dar sua obturação, para lhe dar seu fechamento, para lhe dar uma falsa aparência de sutura”. (LACAN, 2006, p. 73-74). O nome de Águeda é a falta representativa sobre o narrador, porque o nome não é propriamente a coisa nomeada.

A referência do nome está na obra de Vergílio Ferreira, *Alegria breve*, publicada em 1965, mescla de ensaio e ficção. A crise existencial do narrador em primeira pessoa – voz que oscila, visto que o narrador torna seu próprio interlocutor diante de inúmeros questionamentos –, trata do despovoamento de uma aldeia em Portugal num período de guerra. O professor Jaime Faria vive a experiência da solidão, após a morte de sua esposa – Águeda – na região abandonada pelos seus habitantes após período de significativo desenvolvimento em razão da exploração de suas minas. O narrador se considera o primeiro

e último homem de uma civilização em ruínas. A solidão e a consciência de sua decadência está no esquecimento abordado pelo narrador de André Queiroz em *Outros nomes, sopra*, obra que faz questão de aludir ou citar outros nomes da literatura de maneira sutil e deliberada.

Águeda é como o ideograma a que se refere Lacan (2006), visto que tal símbolo gráfico constituinte de uma ideia é assemelhado à imagem, todavia, só pode ser considerado um ideograma ao perder a peculiaridade dessa mesma imagem, dessa forma, o nome proferido pelo narrador, tal como o ideograma, é passível de reconhecimento quando a imagem perde a força representativa.

O narrador se depara com a força do nome, ao afirmar que, pensando ter ouvido a mulher chamá-lo, ficara “a olhar, por trás da palavra sem carne de lábios e de língua, na expectativa de mirá-la, na expectativa de encontrar apenas a ela, senhora interdita de [seu] desejo, o articular daquele fonema que de mim dizia” (QUEIROZ, 2004, p. 29). O nome dela simboliza o silêncio, o vazio, a ausência, o inacessível a qualquer aproximação, a lembrança da adolescência, como se bastasse “em ser murmúrio. E no outro lado deste murmúrio, a ausência do que fosse”. (*Idem, ibidem*). O nome de Águeda está além de qualquer forma fantasiosa que o narrador possa criar debruçado na sua memória, é um vestígio que não se constitui enquanto corpo, matéria.

Nomear está no campo filosófico e, se um ser existe ao ter a consciência desse nome (LACAN, 2006), nem sempre a palavra materializa a intenção de uma ideia, porque as palavras podem estar permeadas pelo não-dito. A partir dessa análise, *Outros nomes, sopra* permite ao leitor experiente estabelecer uma associação com a produção de Clarice Lispector, escritora heterodoxa que dedicou inúmeras páginas ao embate do autor com as palavras já desgastadas, numa busca constante para expressar o que elas não são capazes de dizer na materialidade escrita.

Esse chamado também é feito pelos versos drummondianos, autor que, tal como Clarice Lispector, expressou em inúmeros poemas a luta, muitas vezes vã, com as palavras, muitas vezes mudas:

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário (DRUMMOND, 2006, p.25).

No final de “Procura da poesia”, o eu lírico interpela seu leitor, através da questão retomada por Fuks: “Trouxeste a chave?” (*Idem, ibidem*, p.26), o tom inquiridor é o mesmo que isola tantos escritores diante da página em branco. A diferença entre os autores desesperados pela escrita e os autores da literatura contemporânea do século XXI é o fato de que estes têm a consciência do vazio do texto sempre suspenso.

Inúmeros autores se isolaram por meses, anos ou mesmo décadas para habitar o templo da literatura, Marcel Proust, Friedrich Hölderlin, Gabriel García Márquez, Xavier de Maistre, Franz Kafka, James Joyce. Isolar-se da vida prática para naufragar na literatura é, paradoxalmente, embrechar num santuário, ao mesmo tempo que desejar destruí-lo. Este templo é mote da investigação de Blanchot, para ele, a literatura é um “espaço fechado, separado” (BLANCHOT, 2005, p. 302) que distancia o escritor do mundo. Essa característica está no livro de Queiroz, visto que o narrador está sempre no movimento em *procura de*, bem como desconstrói o santuário da literatura ao destituir do corpo literário textual as marcas convencionais, não apresentando um enredo ou diálogo entre os seus *quase* contos ou demarcando um território aos personagens que “vagam pelo livro sem morada fixa” (OLIVEIRA *apud* QUEIROZ, 2004, p. 128).

O primeiro e o segundo capítulos de *Outros nomes, sopro* trazem à tona o debate implícito no enredo, cujo protagonista está morto, sobre convenção e criação literária. A partir da anunciação enfática do narrador sobre a morte de Joseph K.²⁸, o leitor se vê diante de uma provocativa e intencional discussão sobre a ficção como uma variação de outras ficções.

Em “Da morte de Joseph K”, o narrador discorre sobre a internação de Joseph K., personagem a quem visitou algumas vezes no hospital e que apenas observava do canto do quarto. Todavia, diferente do personagem homônimo kafkiano, este não será interrogado por

²⁸ Como é sabido, o personagem de Kafka do livro publicado em 1925 *O Processo* é acordado por policiais para responder um processo do qual não tem o menor conhecimento. Joseph K. não sofre uma acusação formal, o que faz o grande mistério do enredo criado sob uma descrição com ares surrealistas, espaços labirínticos, quentes e claustrofóbicos, os quais, somados à apresentação absurda de cenas incompreendidas, dão à obra um aspecto de pesadelo correspondente ao estado de espírito do protagonista. O julgamento de Joseph K., que não tem acesso ao superior tribunal para se defender, se dá pela existência do protagonista e não propriamente por um crime. A imagem da justiça é a de relações baseadas nos interesses e aparências, a burocracia e a atitude dos juizes representam as massas hierarquizadas que não questionam a tradição. O romance mostra o desenrolar da existência de Joseph K. degradada a cada capítulo, logo, o termo *processo* é ambíguo – dois planos significativos –, o decurso de uma ação, de uma marcha e o processo jurídico. A automatização dos deveres é a banalidade do mal sobre a qual Franz Kafka reflete. Enquanto o personagem de Kafka representa as ações inquestionáveis na sociedade, no livro de André Queiroz, é um resgate da literatura que já não busca por justiça, visto que tudo é silêncio e morto, o personagem, o enredo falho, a palavra.

policiais, encontra-se calado e preso a um corpo que já sucumbe. O silêncio do personagem de André Queiroz, é uma metáfora à escrita silenciosa que se verga ao abismo da literatura.

O corpo de que fala o narrador parece tão falido e gasto quanto a literatura lida no banheiro nas madrugadas em que seu organismo reage à comida mal digerida, o que ele traduz como humilhação das “partes em processo de falência (...) a descer do pedestal em que te depositaste” (QUEIROZ, 2004, p. 11). Ao incluir o leitor nesse processo de decadência e fracasso, no uso do pronome *te*, o narrador evidencia que ambos estão diante de uma crise que ele sente entre as paredes da *toilette* “na leitura de jornais velhos. A leitura. Olhos passando, lépidos, por entre as linhas das reportagens desnecessárias. Literatura barata, a de jornais. Literatura que se consome para se ter certeza do quão barata é esta literatura” (*Idem, ibidem*, p. 12). A nudez do corpo se mescla à nudez da literatura que não agrada na fria madrugada sem sono “em meio às palavras que não se aguentam por muito assim expostas, explícitas, despidas... de uma nudez sem vísceras, de um fundo oco do corpo que se atém à superfície. O corpo das palavras de uma literatura barata como esta, a dos jornais” (*Idem, ibidem*).

A noite vazia entre o colchão duro e a *toilette* fazem com que o narrador invente uma mulher com quem faz sexo “sobre o colchão ortopédico, mesmo que seja ele o lugar em que caiba o sono de seu impossível a que se dará no *irrealizado* deste destino aberto em enredo” (*Idem, ibidem*, p. 13). A abertura do sono, da mulher e do enredo são interrompidos pela ligação telefônica a anunciar a morte de Joseph K. Antes de se dirigir ao hospital, o narrador imagina o corpo que mais tarde será limpo e vestido por ele, lembra-se dos enfermeiros a falar e repetir o nome do moribundo, “nome sem um corpo de ação (...) nome repetido numa mentira que se lhes quer fazer crer, a mentira de que é a eles que (...) os enfermeiros se voltam com interesse renovado e isto a despeito da falência anunciada desde há muito” (*Idem, ibidem*, p. 17).

O nome dito com interesse de renovação é de Joseph K., que, no livro de Kafka, sofre um processo sem acusação pelo qual morre, e, no livro de Queiroz, surge com um corpo anômalo sob o silêncio de um olhar vidrado já sem vida. O personagem que não alcança a lei tão almejada nas páginas kafkianas morre sem testemunhas a assistirem à cena junto do narrador que, “diante do corpo mortíssimo de Joseph K. no segundo anterior ao seu enterro, ou ao seu velar” (*Idem, ibidem*, p. 19), toma para si a função de limpar o que sobra dele antes que passe a cheirar mal como qualquer cadáver. A falência do corpo de Joseph K. é a falência literária, porque o personagem não surge mais como alguém em busca de uma solução para o problema instaurado no enredo, já que o novo problema instaurado é o

abismo em que as palavras se dissipam. Joseph K. não é mais um corpo, mas um ruído de outra história e autor, é um sopro, um sussurro do nada, como a própria literatura contemporânea do século XXI, bem como seu expoente, a literatura brasileira chamada de *exigente*.

Joseph K. é esta falta – porque sempre restará por fazer algo ao qual lhe é irreduzível, quem sabe a vontade de durar, quem sabe a vontade de permanecer vingando o seu invento, (...) solicitara, ele mesmo desta vez, a sua *desaparecença*, o seu apagamento de vestígio, o seu esquecimento de resíduos a restar em um quase nada, senão um nada de digital em dedo raspado. E eis que se inventou, na agenda e no álibi, uma morte. (*Idem, ibidem*, p. 25).

A segunda morte do personagem ressignificada na obra de Queiroz tematiza o luto, o qual se esboça em uma nova prática de escrita tal como palimpsesto no sentido de evidenciar o fato da morte inevitável, seja de Joseph K., seja da impossibilidade narrativa.

O nome do personagem de Kafka carrega a carga semântica que não pode ser substituída, diante do fracasso, da falta de êxito em seu processo, ele não pode reviver, logo, o texto literário que o retoma encontra o abismo, pois “o personagem é um tanto esquecido de si, e de sua condição de personagem” (*Idem, ibidem*, p. 22), sendo que sua novela reescrita, como sugere o título do capítulo de *Outros nomes, sopro*, “Da novela escrita e reescrita de Joseph K.”, é uma variante de uma repetição literária que ecoa em obras da literatura tcheca, alemã ou escrita em língua portuguesa sem muito merecimento aos louros e à glória, visto ser um “texto em desabamento (...), mesmo que ele esteja oscilante entre esta história menor e outra história bem maior da literatura mundial, Joseph K. (...) sempre será, esta diferença de reescrita” (*Idem, ibidem*, p. 23). Dessa maneira, o personagem de Kafka resgatado por Queiroz desaparece antes mesmo de existir enquanto figura de livro, “ele nasce, ou morre e isto nem mesmo importa. Joseph K. tem a elasticidade, a plástica de *dionísus*, a plástica da recomposição – ou da reposição das forças no reivindicar de variações. Seria isto o ato de criar?” (*Idem, ibidem*, p. 24) ou Joseph K. representaria o mesmo mote viciado da literatura, que, em *Outros nomes, sopro*, vai de um texto

(...) atravessando o outro em uma escritura da sensação, do silêncio, do olhar, enredando-se em uma esfera só, (...) que nos traz à tona um vigoroso exercício de escritura que movimenta-se por entre as fendas do espaço literário, executando um estilo de força e notabilidade. (...) É a escrita que tudo ronda e tudo atravessa [?]. (OLIVEIRA *apud* QUEIROZ, 2004, p. 127-128).

A aparição clara ou sugerida de personagens da grande literatura em obras da literatura contemporânea do século XXI é uma recorrência que provoca uma discussão sobre os limites da criação literária e o desaparecimento da literatura, como trata Maurice Blanchot em seu *O livro por vir*, autor estudado por André Queiroz, o qual afirma que a literatura percorre um caminho em direção da sua própria essência: o desaparecimento (BLANCHOT, 2005, p. 285). Para Blanchot, tudo que é escrito é sagrado no espaço literário, mas há necessidade de se desmistificar a torre de marfim de escritores antigos para dar os passos rumo a uma literatura localizada em um “ponto de ausência em que ela desaparece” (*Idem, ibidem*, p. 303). Esse embate é o calcanhar de Aquiles dos autores da contemporaneidade, em especial, da “literatura exigente” que se silencia, como nota Roland Barthes sobre o silêncio da escritura, em que o autor trata da impessoalidade, “do esforço de libertação da linguagem literária” a fim de “criar uma escritura branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem” (BARTHES, 1974, p. 160), ou seja, a ausência que não se curva às regras da literariedade.

A consciência de que a página pode continuar em branco e as palavras em suspensão fazem com que o narrador, sem saída alguma, em texto de tom ensaístico do quinto capítulo, questione num ato de inquirição o que faria ele se a palavra já não ganha corporalidade. No caminho dessa sua análise sobre a condição narrativa, ele aponta a memória como uma espécie de saída de emergência mediante a qual, no entanto, há o impasse da obsolescência, porque as coisas narradas como se fossem inéditas carregam consigo “um antigo tão arcaico que nem saberíamos permanecer de posse delas sem rasparmos o patético de nossa condição atual” (*Idem, ibidem*, p. 37). Essa condição é metaforizada pela busca de uma mulher que não mais existe, pois o tempo já é outro e o desaparecimento é inevitável, o que resta é a ausência, como de uma Águeda com seu nome a incomodar eternamente. A memória se torna nada. “Este buraco. A memória. Esta fundura. A memória. O sinuoso, o espectro, o sísmico, o abalo. A memória. Este inoxidável que dormitaria num dentro de guardados e de perdidos, num espaço de achados e de desmentidos” (*Idem, ibidem*).

O narrador de Queiroz, tal como Marcel Proust, no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, está às voltas com o tempo e com o passado. Ambos os narradores se encontram num processo de busca pela construção do texto que, em Proust, se debruça sobre a arquitetura da lembrança que lhe oferece os tijolos estruturantes do romance. O autor francês inova o cenário da literatura, cuja obra de sete volumes firmada nesse elemento volátil – o tempo –, permite ao narrador acionar o passado mediante experiências sensoriais que trazem à tona cenas escondidas “em algum objeto material (na sensação que nos daria

esse objeto material) de que não suspeitamos (...)”, (PROUST, 2003, p. 48). Em um dos maiores romances da história da literatura, Proust, tomado pela epifania, tem o tempo como uma revelação, o passado ressuscitado no momento presente. Ao escrever sobre a subjetividade do romance no século XX, Julián Fuks analisa o aspecto do tempo na obra de Proust e afirma que a revelação dada ao narrador não se dissocia da “certeza de sua própria mediocridade e da iminência de uma morte ignóbil” (FUKS, 2016, p. 85). Ao se libertar da ordem do tempo, Proust se liberta de seu estado melancólico e do dilema de enfrentamento do indizível.

Enquanto o romance subjetivo de que trata Fuks, bem como outros tantos transgridem, espetacularmente, a prosa tão bem maturada ao longo dos séculos que os antecedem, os contemporâneos de André Queiroz já se encontram para além da linha da crise. Se os alicerces já foram rompidos, o que resta a esta “literatura exigente” do século XXI é a ruína, o ruído da voz de narradores que já se debruçavam sobre o cochicho do nada.

A diferença entre o narrador proustiano e o queiroziano está no fato de que, diante do abismo da literatura contemporânea do século XXI, os olhos estão cegos e há uma indefinição nos objetos acionados pela memória, o corpo memorialístico está padecendo como Joseph K. no quarto do hospital. Trata-se de uma imagem que apenas fica no ar.

Mesmo a imagem. A imagem. Tudo o que se consome, a imagem. Rápida, e sem duração, a imagem, o consumo, os homens regozijados e estirados no pátio de divertimento e de acesso. Este cenário. Mora na cidade fulano? Mas como dizer quem mora, como dizer se mora fulano de tal se este tal é precisamente o que parece faltar por sugerir que existiria algo a ser descrito para além do passamento mesmo de todo e qualquer fulano? (...) E fica um dedo no ar, e fica uma palavra no ar, e fica uma veste no ar, um cheiro de *Madeleine*²⁹ no ar, um cozimento no ar, um espaço familiar, um aspecto de *déjà vu* no ar, um horário de arde em que as coisas deveriam estar acertadas, isto, no ar, é o que fica. (QUEIROZ, 2004, p. 42-43).

A imagem se encontra fora do enquadramento para o narrador das obras brasileiras da contemporaneidade categorizadas como *literatura exigente*. Essa imprecisão é marcada por André Queiroz no pronome indefinido *fulano*, quem o narrador não atinge pela imagem e quem o narrador não consegue enquadrar em um espaço, como o criado por Proust ao

²⁹ Madeleine surge em uma das cenas mais emblemáticas da literatura, na obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, obra publicada em 1913, na qual o bolinho madeleine, embebido no chá, desperta no narrador, a partir das sensações, um acesso ao passado esmiuçado pelas lembranças associadas à sua infância em Combray.

descrever o vilarejo Combray acionado pela memória por associação de lembranças, quando o narrador molha no chá o bolinho francês, *madeleine*.

O texto proustiano por essa associação sensorial recobra a imagem sólida das redondezas de Combray, onde o narrador passara a infância. Assim, *Em busca do tempo perdido* promove uma reflexão sobre o tempo, bem como o próprio ato da escrita. No entanto, o narrador de *Outros nomes*, *sopro* se depara apenas com esse ruído, com o borrão de imagens inacessíveis, com esse sopro literário, o qual grita no título e o cala, pois a história inexistente para ele, “não há este conto para ser descrito, e revisto, e rememorado, e encerrado numa rede de filiação de imagens sem tempo, de imagens sem pensamento, de imagens sem ossos e sem carne, sem cheiro de sangue e de acontecido” (*Idem, ibidem*, p. 40). O narrador e o narrado estão calados.

Walter Benjamin sobre a memória, em seu capítulo dedicado ao modo de textura do livro de Proust, contesta se o trabalho de tecer, ao contrário do que se pensa, não está na verdade na ação de urdir o tecido.

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria este trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. (BENJAMIN, 1994, p. 37).

A memória, segundo Benjamin, se organiza a partir do esquecimento, logo, a tentativa de se equilibrar na corda bamba da memória literária é nula para os autores da “literatura exigente”. O caminho sem saída para a falência literária não está propriamente na retomada, alusão, citação ou referências conscientes aos nomes de autores, personagens, discursos ou ideias presentes nas obras da chamada grande literatura, literatura convencional ou mesmo a literatura heterodoxa que demoliu a arte literária em seu tempo. Escrever no século XXI é esperar a memória que não leva a passado algum ou leva ao esquecimento.

A espera por uma cena, uma história, um espaço a ser descrito faz com que o narrador se veja sobre a corda bamba diante de uma plateia, a qual pode aplaudi-lo ou vaiá-lo, “entre os dois, o comentário maledicente da suspeita: *Será que cai o homem?*” (QUEIROZ, 2004, p. 33). Diante dessa iminente queda, no capítulo “Da gincana entre homens”, o narrador se vê dividido entre a derrota ou a perda, ao passo que se questiona

sobre o seu fim diante do salto tal como um equilibrista: “a dobra da empreitada, ou a merecida disposição ao pódio, às *batatas machadianas*, aos louros do heroísmo?!” (*Idem, ibidem*, p. 32). Para esse abismo abaixo de seus pés, o narrador é arremessado, o que se anuncia no capítulo “Sob a tutela de... o ruído”, mediante a citação dos personagens Malone e Molloy, extraídos da trilogia de Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone morre*, *O Inominado*, obras publicadas entre 1947 e 1953, na qual a falência da linguagem é personagem principal.

A espera pela narrativa que alude à simbólica obra de experimentação de Beckett, *Esperando Godot*, percorre as linhas de *Outros nomes, sopro* não somente pelo diálogo estabelecido com esta obra que se apresenta numa arquitetura de ruínas ou pela radicalização da linguagem tão presente no universo beckettiano, mas, também, por que a memória que não funciona para os personagens de Beckett se mostra falha para o narrador de André Queiroz, o que gangrena o enredo “congelado em fatiados de histórias que não têm corpo, ou lugar, que não têm tempo, ou sopro (...)” (QUEIROZ, 2004, p. 50). A metáfora do Godot esperado no livro queiroziano reflete a mesma frustração diante da incerteza e da impossibilidade de escolha do livro de Beckett. A ação do gênero narrativo de um e o enredo constituinte do gênero narrativo do outro são completamente nulos, não há um encadeamento capaz de suprir a ausência literária, nem mesmo o tempo se constitui, pois este se firma na repetição.

Enquanto na peça de Beckett há a duplicidade, como a presença de dois pares de personagens e dois atos que não avançam, em Queiroz, a repetição está nesse palimpsesto, “este pergaminho, o texto, esta matéria imóvel (...). Qualquer. Sem importância.” (*Idem, ibidem*), que retoma obras heterodoxas e experimentais, como insígnias da folha em branco. A retomada, no entanto, não supre a necessidade de escrita e deixam o narrador no seu mesmo lugar de silêncio e dúvida a se questionar sobre os livros e os personagens que lhe chegam pela lembrança. “Quem seria este a quem se espera? Seria personagem de um livro? Ou seria o livro mesmo na expectativa de que ele nos caísse em mãos vindo de um lugar que nem sei” (*Idem, ibidem*). Em ambos, Beckett e Queiroz, tudo é novo e já outro ao mesmo tempo, pois, tanto o teatro de um, como o livro de *quase* contos do outro, são o símbolo da demolição dos pilares literários.

Na decomposição dos personagens, sejam o Malone e o Molloy beckettianos, seja o Joseph K. queiroziano, está o narrador e a narrativa, cujos corpos se esvaem moribundos. O próprio narrador de *Outros nomes, sopro* afirma, no sétimo capítulo, ser Joseph K. na cama de hospital inconsciente da sua própria condição a quem chamam pelo nome, o que permite ao leitor ver um na composição do outro. Todavia, é coerente retomar o conceito lacaniano,

o qual afirma que o nome “sugere o nível da falta” e se pretende preencher o vazio, suturando apenas aparentemente o buraco (LACAN, 2006, p. 73-74). Nesse sentido, o nome chamado no quarto de hospital, Joseph K. – personagem de Kafka –, é uma tentativa de preencher a falta literária. O personagem de Queiroz está já em processo de falência, nos últimos suspiros, não troca olhares com interlocutores e, mais do que não falar, não tem voz. Nesse ponto, ao se incorporar a esse esfacelamento, o narrador retoma o significado ou estatuto do nome mais uma vez ao tratar da sua expectativa, do seu encontro com o livro e da dúvida sobre seu posicionamento de agente ou de paciente diante deste mesmo livro.

Qual livro que me chegou? Ou eu a ele? Sujeito ou paciente desta chegada repentina? (...) Molloy será este livro? Molloy será livro? Ou personagem? Este encontro, este esbarrão? Será livro? (...) Ou não será Molloy? (...) Já não lembro o nome. Qual o nome? Malone? Ou será outro – será outro o nome, ou o estatuto que se dá a este nome, ou o lugar de que se trata ao nos referenciarmos a isto, o nome São nomes – e, por vezes, nomes dizem pouquíssima coisa. Menos do que os estados da alma, menos do que isto é o que diz o nome... Muitas vezes. (QUEIROZ, 2004, p. 49).

Esse nome ou esse livro pouco importam ao narrador queiroziano que, tal como Molloy, busca contar sua história sobre os entulhos de seu tempo. Na obra *Molloy*, os destroços são uma alegoria da guerra e da própria arte literária que ecoa sobre a obra de Queiroz, ecoa em sobras, ruídos, barulho derramado sobre um tempo silenciado na literatura contemporânea do século XXI. André Queiroz e outros autores da “literatura exigente” estão sob a tutela desses autores, sobretudo sob o sopro de suas obras.

A palavra, o barulho, o sussurro, o ruído, o sopro, este já anunciado no título do livro queiroziano, esboçam a ideia discorrida sobre a nulidade de palavras em outros capítulos, como “O riso, sussurro”, cujo narrador fala de um filho ainda bebê a acordar em sua cama, imerso na sua inocência de nada saber, com as gengivas ainda por serem rasgadas de dentes. Um filho de uma vontade de explosão, de uma inquietude no acordar, anunciando-se em barulho, “este chamamento em ruídos de nenhuma palavra, de *gramaticalidade* insuficiente e falha” (*Idem, ibidem*, p. 45), com quem os olhos do pai se deparam num encontro de sorrisos. O pai, do alto de sua vivência, saboreia esse menino em seu “ensaio de dente, ou mais da alegria em síntese. Este sorriso, ou a ressignificação do mundo aos olhos” (*Idem, ibidem*), como alguém frágil e curioso que tenta desafiar o equilíbrio das pequenas pernas para descobrir o mundo.

O desejo do pai em ensinar ao filho os nomes das coisas do mundo, a fim de legitimar a existência daquilo que está à sua volta, é imobilizado pelo riso, pois ele não lembra dos nomes, ao mesmo tempo que pensa neles como impenetráveis, como sendo dissociados do que se pretendem significar. Essa reação do pai diante da tarefa de ensinar ao filho o nome que significa cada coisa alude à teoria de Michel Foucault sobre a linguagem.

André Queiroz, como um estudioso da teoria foucaultiana, aborda no referido capítulo a relação do homem com o mundo a partir da linguagem que, segundo o filósofo, transcende o verbo. Em seu livro publicado em 1966, *As palavras e as coisas*, ele discute a autonomia da palavra que pode, em dado momento histórico, se dissociar do simulacro, voltando-se ao campo da representação³⁰. A referida separação de palavras e coisas, no texto queiroziano, está intimamente relacionada ao desmonte do verbo de que fala o pai narrador, sugerindo que o barulho é mais relevante que a palavra, pois é nele que se faz a comunicação com o ser tão pequeno e frágil, o filho ainda bebê.

O filho, que se arremessa aos braços do pai, aberto em sorriso de poucos dentes, desestrutura esse homem grande sempre apoiado em suas insígnias de homem grande, as “medalhas penduradas em farsa no peito” (*Idem, ibidem*, p. 48). O menino silencia o pai que apenas ri. O riso, logo, vale mais que as palavras que o menino ainda não sabe dizer, porque o mundo pode se fazer, também, em ruídos, mais do que em palavras.

Em outra perspectiva, especificamente a que dialoga com o debate da crise da literatura, vê-se que, no encontro do velho e do novo, a mudez do velho é inevitável, pois as palavras se fogem diante do palavrório literário. O narrador, então, afirma:

³⁰ Foucault, debruça sobre o modelo alegórico para propor uma reflexão sobre a interpretação feita a partir da leitura de semelhanças, discussão promovida em seu livro, publicado em 1966, *As palavras e as coisas*. A lei do simulacro, muito presente no discurso teológico do século XVI, se firma no entrecruzamento de imagem e sentido, logo, trata de dar voz à imagem, o que significa que a verdade se oculta na imagem. Pensemos como ilustração da sua teoria as imagens e representações de Deus e do diabo. Porém, Foucault observa que a interpretação se livra do critério da teologia a partir do século XIX, o que permite que haja desconfiância dessa imagem quando nela houver a pretensão de ser original. A partir de então, a linguagem passa, segundo a ideia foucaultiana, a não mais dizer o que ela diz e a procura pelo sentido original se esgota. Apesar disso, a procura em si não está esgotada, o que ocorre é uma alteração na unidade do saber. Nesse sentido, a literatura, objeto de seu estudo, com a autonomia da linguagem é o espaço de duplicação da palavra, ou seja, a linguagem encontra o seu infinito, sendo replicada incessantemente. Na literatura da modernidade, o sujeito que detém a voz não é o dono do discurso “a fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala” (FOUCAULT, 2009, p. 221). As ideias de Foucault sobre a autonomia da linguagem e, portanto, da literatura residem na sua observação do quadro de Velázquez em que o jogo do duplo promovido pelo espelho é o da infinidade de imagens sobre si mesmas. Esse desdobramento é vivenciado por Dom Quixote, quanto ele vive a literatura e torna-se herói não de um mundo similar ao lido nas aventuras de cavalaria, mas um mundo de diferenças no qual assume a sua realidade.

Agora, estou mudo. Fugiram-me de vez as palavras. Meu riso vale mais do que o dicionário inteiro que disponho – a tagarelice da literatura, este nomear segundo – menos preciso, e carregado de vaidade. Do homem de depois, que sou, que me tornei, este homem, esta literatice em arranjo do que perdi, ou que preferi assim, esta perda, e a tarefa hercúlea da adjetivação sob o manto renovado das palavras, nova indumentária em cartografia do mundo. Isto tudo, a literatura. (QUEIROZ, 2004, p. 48).

Esse homem de um tempo *depois* é aquele que nasce na modernidade, como afirma Foucault em *As palavras e as coisas*. É um homem tal como Dom Quixote diante das aventuras nascidas dos livros que lê, capaz de constituir uma forma de representação própria, autônoma, sem a intenção de demarcar o original de que ele nasce, visto que a literatura, como a linguagem, não é um simulacro, mas desloca o significado da coisa significada, tudo é “feitura e desfazimento” (QUEIROZ, 2004, p. 47). A literatura é o nome de que ele não lembra, o nome em esquecimento. E, tal como a Penélope de Walter Benjamin, é um tecer urdido, um tecer em reverso, como se vê no décimo primeiro capítulo de *Outros nomes, sopra*:

É a hora! Em anulação do tempo, do que pode o tempo, a *movença* para trás no inverno da lembrança, o desarme do contínuo e da dialética no acaso que se inscreve num ato de criação. (...) Recomeçar outra vez a narrativa. Recomeçar a contar o inventado é como que nos situarmos no vão entre o que não foi e o que ainda não se fez, zona de devassidão de invento, a escritura, este vão que mais parece o espaço todo do que possa haver, o papel em branco e o mergulho, a folha em branco e o infinito de possíveis, ou o caso de agora, a tela vazia e o teclado findo a te incitar qualquer coisa, porque qualquer coisa é maior do que nada, ou menor, as vezes desconfio que assim o seja, menor. Inteiramente isto, menor. (...) Recomeçar a narrativa donde se fala – algum limite, o ponto preciso, o lugar da fala, ou o lugar da morte de quem fala convertido este em ninguém, como que para deixar a obra em sua inevitável solidão de ser. Solidão e *apagamento*. Retomar ao ponto da escritura. De qual lugar? A pergunta imensa e sem terra – exilada ela mesma, a pergunta. De qual lugar, a retomada? (QUEIROZ, 2004, p. 96-97).

O riso do pai diante do esquecimento das palavras a serem ensinadas ao filho é similar ao riso de Foucault diante do conto de Jorge Luís Borges que o impeliu a escrever *A palavra e as coisas*, é o riso do capítulo do livro de André Queiroz, “O riso, sussurro”, que altera a relação do homem com o mundo, do homem com a literatura e da literatura consigo mesma. Assim, ao citar e aludir a tantos autores e personagens literários, Queiroz mostra uma literatura ainda com poucos dentes, em falta de equilíbrio ao tentar andar, diante de um

pai cheio de insígnias convencionais risonho e calado, pois o mundo que o filho ainda irá conquistar é desprovido de qualquer significado outro.

No entanto, a falta de dentição no que tange aos textos da “literatura exigente” não está no fato de ela não saber o que dizer e, portanto, produzir apenas ruídos. Trata-se de um conhecimento vertiginoso que desequilibra e diante do qual esta literatura se cala, porque nada lhe resta. Seu silêncio ou a recusa em falar está em acordo com o corpo à morte do personagem Joseph K. dos capítulos iniciais do livro de André Queiroz, está em acordo com a atmosfera de devastação e morte por onde passam os personagens de Samuel Beckett, está de acordo com o despovoamento da obra de Vergílio Ferreira, está de acordo com as referências a Cioran, a Rimbaud e tantos outros, “o de todos vazando pelo ladrão, a caixa d’água que transborda pelos lados e em cima, (...)” (*Idem, ibidem*, p. 102). Todos os nomes a formar um ciclo de vida-morte e esquecimento-lembrança.

Com citação a Arthur Rimbaud, “Quero atingir a loucura raivosa. Nunca me mostre joias, cairia com espasmos de morder o chão” (*Idem, ibidem*, p. 77), na epígrafe extraída de *Uma temporada no inferno*, obra experimental publicada pessoalmente pelo poeta em 1873, o capítulo de Queiroz, “Este que somos”, aborda a questão do tempo presente. Na obra de Rimbaud, autor comumente visitado pela “literatura exigente”, o tempo mítico não pode ser identificado no passado histórico, pois, como afirma Mircea Eliade, esse tempo surge no repente e não fora precedido por qualquer outro, porque sua existência está atrelada à narrativa estabelecida pelo mito (ELIADE *apud* GABRIEL, p. 71), o que no livro de André Queiroz é apontado como início de uma narrativa sem gente e sem nome algum, quando “tudo começou ou se deu – num tempo de fazer que não tem início. Num repente, e *se está* e isto é toda e qualquer realidade” (QUEIROZ, 2004, p. 103). Depois desse tempo, tudo o que foi escrito é apócrifo. “Tudo ali e aquilo. Antes e depois eram mito e promessa, origem e encerro num porvir sem emancipação, e estes dois perderam terra e ressonância. Como numa modernidade esvaída, ou exausta” (*Idem, ibidem*, p. 104). Depois desse tempo, a contagem dos autores vai cessando e o que resta é um solo movediço, segundo o narrador queiroziano. Não há oferenda alguma a ser feita, não há disposição ao enredo, o que lhe resta é “a oferenda a este Rimbaud incerto que se atiraria aos porcos pelas joias do reino de papel, isto mesmo a oferenda, como senha que se troca por qualquer moeda em mercado de pulga” (*Idem, ibidem*, p. 115). E nesse solo movediço de incertezas, o autor, o narrador, o texto, as palavras estão em desassossego.

Assim, a poesia de Rimbaud aspira o etéreo, num movimento para fora de seu tempo mediante a evasão, tornando-se um divisor de águas da literatura moderna. Já a escritura de

Queiroz reflete sobre o fim da contagem dos autores que renovaram o território literário, além de esboçar a ideia da gastura da modernidade da “exigência de sermos em superação de algo este algo outro que redime” (*Idem, ibidem*, p. 104), e desconfiar desse solo movediço sobre o qual sua obra toca.

Ao citar Rimbaud em um capítulo marcado pelo dilema da escritura posta em jogo pelos personagens, Queiroz trata da recusa à narrativa do presente. Os personagens de seu capítulo são o narrador, Primo e Bernhard, envolvidos por um ambiente descrito como um campo de concentração, o pavilhão número 13, onde faltam produtos para a higiene pessoal, onde seus corpos muito magros se alimentam com esforço da comida intragável, a qual digerem com a ajuda da saliva coletiva. As mãos em concha a receber o escarro fazem um itinerário cuja função é salvar a mastigação do outro, num trabalho coletivo que, com o tempo, permite que os sujeitos envolvidos nessa ação reconheçam a saliva alheia pela textura.

O leitor experiente, ao saber que Primo refere-se a Primo Levi, escritor italiano sobrevivente dos campos de concentração de Auschwitz, autor do livro publicado em 1947, *É isto um homem?*, avalia que tal referência, cuja abordagem à descaracterização a vida humana, ou seja, à reificação dos homens condenados a esse evento fascista brutal das páginas da História, quer dialogar com a memória que visa ao não apagamento daquele tempo em que o ser humano era anulado física, moral e espiritualmente. No mesmo exercício se coloca o leitor ao notar que o segundo personagem se refere a Thomas Bernhard, autor do célebre *Náufrago*, publicado em 1983, em que o narrador, após o suicídio de seu amigo Wertheimer, retoma mediante manuscritos a história de ambos em busca da genialidade, sufocados, porém, ao descobrirem o gênio Glenn Gould, pianista canadense. A abordagem à música, especialmente a obsessão de Gould pela perfeição, constitui a estrutura formal da obra, marcada pelo ritmo, pelas repetições de frases com modulações e pela presença de figuras de linguagem que compõem a musicalidade do livro, como aliterações e assonâncias. O fluxo da narrativa é marcado pelas frases ditas por um e outro personagem, sempre sobrepostas em superação.

A história contada por Primo Levi é baseada na própria experiência traumática e de sua (sobre)vida em Auschwitz, já a de Bernhard, embora se inspire na vida do músico Gould, nada tem com ela, pois seu livro é uma ficção sem relação com a própria memória. Ainda assim, há assonância entre os autores, visto que a sombra do suicídio marca a atmosfera da obra de Bernhard, enquanto Primo Levi, acometido de depressão, cometera suicídio aos sessenta e sete anos, atirando-se do edifício onde morava em Turim, Itália.

Queiroz, ao contrapor Primo a Bernhard, em *Outros nomes, sopro*, coloca o leitor diante de duas narrativas, a que se prende ao testemunho da realidade, apoiada na memória de fatos, e aquela que se utiliza de um personagem real para construir a história ficcional. Assim, os dois personagens se encontram num jogo em que o que importa é ganhar acima de tudo. Trata-se de uma disputa pautada na escritura do presente.

(...) o presente em que escrevo, o presente em que escreve Primo, o presente de que sofre como ninguém Bernhard, o presente em que vivo inteiro de mim a mim, em todas as partes de que posso, este meu corpo como lugar em que a história não apenas se deposita, mas este corpo como sendo ele toda história, o meu gesto, a minha fatia de inclusão, os tiques carregados pela pressão que hoje sofri, ou a suadeira em vencer os companheiros nos jogos a que nos propusemos. (QUEIROZ, 2004, p. 88).

Primo e Bernhard estão no mesmo espaço, similar ao de *É isto um homem?*, ao passo que disputam entre si, como os personagens de *Náufrago*. Trata-se de um jogo a partir do qual pode ser indicado o sucessor, mas o “território tomado por grileiros” (*Idem, ibidem*, p. 89) impele à trapaça da qual foge Bernhard. Os demais querem sua ruína, querem vê-lo rastejante como punição à sua recusa, pois ele é quem os lembra do insuportável sol do lado de fora. Essa metáfora para a inventividade criativa causa angústia, por serem eles adeptos da regra, como súditos do mapeamento ou “cartografia delineada pelo vai e vem de Primo e de suas palavras” (*Idem, ibidem*, p. 78). O narrador acredita que os escritos de Primo nas suas folhas amareladas são vulneráveis ao tempo e podem sumir sem deixar rastros, porque tais histórias estão no “lugarejo da história, o lugar de quem não diz nada porque se mantém fiel ao tempo presente” (*Idem, ibidem*, p. 88). Eis o que resta às personagens do pavilhão 13, o tempo presente a apunhalar-lhes, eles que são tão diferentes e tão iguais.

Thomas Bernhard traz inovações à literatura, visto que a estrutura de sua obra, bem como o foco narrativo são uma marca de estilo. Em uma trama quase vazia de ações e bastante subjetiva, um personagem narra o que outro personagem já narrara ou pensara em outro tempo. O Bernhard queiroziano é recusado pelo grupo do pavilhão 13, dispostos a trapacear no jogo, como uma recusa à saliva coletiva em que um se derrama no outro. O capítulo “Este que somos” revela, intencionalmente, o que é o texto literário da contemporaneidade deste século XXI: a opção pela “masmorra – nenhuma luz, e muita sombra. O silêncio que não incomoda” (*Idem, ibidem*, p. 91) no lugar do ato de urdir de Penélope a tecer os fios do esquecimento. E o que resta é a “morte já consumada, já morrida

num tempo imenso em atrás disto tudo – em retroação de fatos e fatos na espiral da farsa, a escritura” (*Idem, ibidem*, p. 95).

Primo, ao contribuir com sua saliva na digestão da comida intragável servida no pavilhão, mostra sua doçura, já Bernhard tem uma saliva ácida, mas ambas se compõem “num misturado anterior à mistura mesma” (*Idem, ibidem*, p. 80). Dessa forma, os personagens de Queiroz são paralelos aos autores a que se referem, pois a vida humana é evidenciada em sua nulidade na obra de Primo Levi, enquanto a vida se esgota diante da arte na obra de Thomas Bernhard.

Com as palavras de Rimbaud, nome símbolo da modernidade, Queiroz abre o capítulo “Este que somos...” e apresenta o que é o sujeito atrás da escritura, um sujeito no tempo presente, cuja narrativa menciona outros tantos em reflexão sobre os limites e possibilidades da linguagem. A ousadia autêntica de criador rimbaudiana estava em conjugar a tradição com a modernidade. Rimbaud via-se oprimido pelo seu tempo, diferentemente, do que ocorria com grandes autores que o antecederam condicionados pela tradição. O passado para Rimbaud era peso, sua poesia é uma espécie de implosão e sua modernidade “é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável” (STEBAN *apud* CARVALHO, 2004, p. 123). Assim, para o poeta francês, fazer poesia é recusar a poesia, logo, seu sofrimento “é seu sôfrego castigo de viver entre a poesia e a palavra, a tradição e a modernidade, o eu e o outro, o real e o não real” (*Idem, ibidem*, p. 124).

O dilema prescrito no *eu e o outro* da temporada infernal rimbaudiana está nas páginas de André Queiroz, visto que seus personagens são outros e os mesmos de reconhecidas obras literárias da tradição ou daquelas que visavam inová-la. O narrador queiroziano afirma “(...) estamos juntos e separados distintos e estranhamente iguais” (QUEIROZ, 2004, p. 84), ou seja, sua consciência se debruça, como já afirma o título do capítulo, sobre aquilo que ele e os demais são: recusa e dissolução.

André Queiroz resiste à palavra ao citar o poeta da modernidade que derrubou conceitos de forma avassaladora em sua epígrafe e depositar ao longo de seu texto a ideia de impossibilidade, seja por abandonar a autoridade do narrador, seja para evidenciar a memória infinita de que se alimenta a “literatura exigente”, seja para mergulhar no abismo debaixo da corda bamba ao lado de outros nomes literários, num sopro literário sem fim.

Considerações Finais

A “literatura exigente” como um expoente da prosa contemporânea brasileira do século XXI estende o experimentalismo já proposto na literatura heterodoxa de outros momentos da modernidade, no entanto, não se trata de repetir os processos adotados por Rimbaud, Beckett, Joyce, Kafka, Woolf, entre tantos outros nomes que formam o grande farol da ruptura com a linguagem literária. Alberto Martins, Nuno Ramos, Julián Fuks e André Queiroz, com suas obras silenciadas diante dos ossos, da matéria em decomposição, da memória em frangalhos e da recusa à escrita exercem a busca infinita desses autores em dizer algo na folha que, insistentemente, se encontra em branco, todavia, essa busca recai sobre seu tempo. Embora o que atraia o escritor não seja exatamente a obra que escreve, mas a busca, “o movimento que ela conduz, é a aproximação daquilo que torna possível a obra: a arte, a literatura e o que essas palavras dissimulam” (BLANCHOT *apud* QUEIROZ, 2004).

Utilizar a literatura como um meio de linguagem é o caminho aparentemente neutro dos autores da “literatura exigente” na busca pela sua máxima expressão artística. Seus textos ecoam vozes da literatura universal, seja a tradicional, seja a heterodoxa, fingindo que retomá-los é um equívoco sem tamanho. A sua aparente falta de sentido ou o vazio sob seus pés, ao contrário, dissimula ou burla o paradigma da literatura convencional, esfacelando personagens, enredo, memória literária, ao passo que, paradoxalmente, constrói nessas vozes de origem o seu processo criativo.

Essa criatividade exige um leitor preparado para a batalha de decifrar suas alusões, referências e inúmeros exercícios intertextuais. Assim, sua designação é a de “literatura exigente”, o que pode ser digno de questionamento se a análise que se debruça sobre as obras evidenciar que elas não se propõem exigentes de maneira deliberada, mas assim se apresentam não por exigir do leitor, mas de si mesmas.

As mutações pelas quais a arte passou ao longo de sua própria história fizeram com que, em determinados momentos, a produção artística fosse classificada com expressões como *moderna*, *de vanguarda*, *futurista*, ou ainda acompanhadas do sufixo *pós*, como *pós-moderna*, o que, no entanto, pode ser incoerente se analisarmos o que tais propostas inovadoras em seu tempo trouxeram como experimentações num movimento de rasgar a seda que envolve a torre de marfim da arte tradicional. Por assim dizer, essas produções que causaram estranheza em dado contexto fazem com que pensemos nas obras da “literatura exigente” como *pré* algum tempo que ainda não foi apreendido.

O contexto em que ela se enquadra é um tempo líquido, em que as classificações da crítica avaliam uma parte da produção contemporânea como *digestiva* ou *mediana*, mas a “literatura exigente” não está preocupada com as cifras do mercado, tão pouco quer se multiplicar nas prateleiras das livrarias. Sua contemporaneidade não está associada aos recursos de que lança mão, tais como as relações intertextuais e o diálogo com a arte, a metalinguagem, a fragmentação, ou o ludismo. Essa prosa inquiridora não diz sobre o presente, mas à sua capacidade de perceber a luz que se distancia de nós, como as galáxias de que fala Giorgio Agamben (2009). A sua consciência toma o lugar da angústia da folha por ser escrita, a sua serenidade toma o lugar de sua falha.

Ao adotar associações inesperadas, ao citar direta e indiretamente autores e obras da literatura universal convencional ou heterodoxa, ao estabelecer referências singulares que exigem a destreza de um público leitor restrito, a “literatura exigente” compõe um movimento cíclico que confronta a ideia sobre a falência da literatura. Não há como defini-la ou encaixá-la em um nicho categórico, visto que o novo ainda não está definido, mas podemos tomar as palavras de Maurice Blanchot para afirmar que ela “vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (BLANCHOT *apud* PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 21), tal como a literatura abordada por Blanchot em outro tempo. No entanto, sua produção busca uma linguagem que visa corresponder àquilo de que não somos ainda capazes de vislumbrar.

O silenciar de seu enredo, o sumiço de seus personagens e o apagamento de seu narrador adquiriram o espaço das experiências intercambiadas de que tratava Walter Benjamin (1994), fazendo com que o leitor seja cúmplice dessa impossibilidade de ficção. Certamente as privações impostas pelo prefixo *in* servem-nos como elemento semântico para ilustrar a falência tão exposta pela “literatura exigente”, a *inapetência* narrativa do personagem de Julián Fuks; a quase *incompreensível* história dos ossos dos quais se livra o narrador de Alberto Martins; a *inconsistente* matéria em constante desintegração, seja corpo, seja palavra, de que trata Nuno Ramos; a *insuficiência* narrativa dos *quase* contos de André Queiroz. Os livros selecionados para a pesquisa evidenciam a *impermeabilidade* dessa literatura que se esquiva, que se recusa, que nega a tradição e a convenção dos pilares da narrativa, ao passo que bebe dessa mesma fonte.

A experimentação da “literatura exigente” na forma e conteúdo faz com que ela seja um exemplar da mudança constante da manifestação da arte, logo, ela inova ao mesmo tempo que retoma o próprio passado literário. Nesse sentido, a memória e a ficcionalização da morte são constantes em suas páginas, embora o peso sobre seus ombros seja

significativo. Retomar a literatura no processo de (re)construção literário é uma tarefa árdua para essa nova proposta de prosa, visto que se trata de retomada e esquecimento, um caminho nada tranquilo para quem se propõe a enfrentar a morte.

A morte percorre as páginas das quatro obras adotadas no *corpus*, cada qual com suas peculiaridades de ficcionalização. Em *A história dos ossos*, o cemitério e os ossos do pai do narrador possibilitam uma associação ao tema da morte da literatura. Na obra de Alberto Martins, o texto do irmão mais novo retomado pelo narrador vincula-se a uma ação de confrontar o passado pessoal que, em uma análise mais ampla, alegoriza o reencontro de presente e passado literário. Esse encontro é marcado pelas diferenças entre esses espaços temporais, minuciosamente apresentados na alteração sofrida pela cidade por onde caminha o narrador. O não reconhecimento desse espaço modificado pelo tempo é peça constituinte de sua identidade, assim, o passado carece permanecer no passado, pois lembrar é esquecer (BENJAMIN, 1994). A ação de depositar os ossos no mangue é um lembrete da literatura de proposta do século XXI: o processo nasce-morre é cíclico, logo, a “literatura exigente” reflete sobre esses ossos, ao passo que se constitui deles.

Essa reflexão se dá em *Ó* na própria forma do livro, Nuno Ramos promove-a a partir da abordagem constante ao tempo e à corporalidade em textos fragmentários que refletem a fratura da linguagem. A decomposição do corpo tratada no livro em vários capítulos, em especial no primeiro e no último – a aludir a um espelho –, paradoxalmente, é o que constrói o corpo do texto. A morte está na menção ao tempo presente, no processo de degeneração da matéria, na técnica do professor de teatro, Ancona Lopes, no relógio que ilustra a capa de *Ó* na edição brasileira, na desconjuntura desse exemplar da “literatura exigente” que desestrutura os pilares da prosa moderna, ao se negar à ordem, à simetria e às convenções, num exercício de canhotosismo, o qual evidencia que a destruição e a catástrofe, seja de uma hidrelétrica, seja da arte, são necessárias para que o novo nasça. A reprodução presente na sua alusão às bonecas russas reflete os excessos de repetição a que se nega a “literatura exigente” em sua crise de forma e escrita.

A morte da ficção é o vazio enfrentado pelo narrador-personagem de Julián Fuks. Seu romance padece antes do nascimento, morre a cada esquina que rememora seu passado na infância passada em Buenos Aires. Morre a memória da sua mãe, diariamente, na sua trajetória falha em busca do romance. A consciência do vazio da busca, comum aos autores dessa produção, sobrepõe realidade e ficção em *Procura do romance*. Sebastián é uma espécie de Ulisses da pós-modernidade empenhado em construir uma história ficcional, mas os limites entre sua narrativa e a própria história evidenciam um dilema moral sobre retomar

o que já foi dito ou vivido. Assim, a constante alusão a diversas obras da literatura universal, as quais não conseguem servir de mote ao romance a ser escrito, mostram que a “literatura exigente” morre no momento em que se constitui como literatura.

O tom de ensaio e a ausência de uma classificação de gênero às quatro obras estudadas revelam a falência do corpo literário da literatura contemporânea, o que está presente no estado mórbido do livro de André Queiroz. *Outros nomes, sopro* é um exemplar da demolição literária sobre a qual seu narrador passeia. A alegoria do corpo falido da literatura está nos nomes de personagens extraídos de grandes obras, os quais estão diretamente condenados à morte, à solidão, à espera. A morte da literatura se manifesta nos corpos moribundos ou no sopro que substitui a palavra.

Embora não haja abandono completo do discurso, essa palavra muda, silenciada e por que não dizer morta está suspensa das páginas da “literatura exigente”, carentes de fábula, de gênero, permeadas de memória como uma cicatriz que não dói mais, todavia, lembra constantemente do rasgar-se sobre os próprios escombros literários. Nesse sentido, seu processo de nascimento está intimamente ligado ao ciclo vida-morte presente em todas as obras analisadas no *corpus*.

Memória, ausência e morte corroboram com a dissolução das certezas da literatura convencional da qual desconfia a “literatura exigente”. As certezas estão completamente abaladas e o leitor é submerso na temporalidade fragmentada, no fluxo de consciência, no desaparecimento da causalidade e na falta de sequência lógica narrativa. A falência é a marca da literatura de nosso tempo, portanto, a ficcionalização da morte é uma das linhas mestras dessa produção do século XXI.

Os ossos abandonados no mangue, o ó a despertar espanto, a odisseia da procura e o sopro do nada representam o vazio da contemporaneidade, a inexistência da convenção nessa seleta literatura contemporânea brasileira. No entanto, cada um deles, como cada autor da incômoda “literatura exigente”, sussurra das notáveis páginas aos ouvidos dos leitores exigentes que há suspensão, há fratura, há abismo, há silêncio, há isolamento, há um corpo em estado doentio, mas não há morte isolada no seu silêncio doído, porque ela segura nas pontas de seus dedos a vida que nasce de si. Nesse movimento cíclico, a essência literária está no escrito, rarefeito, apagado, sem fôlego, mas escrito. E por essa razão, a “literatura exigente” parece propor a catástrofe, o caos, a ausência de sentido que permite o nascimento de algo novo, cuja designação ainda carece de nome mais apropriado.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 (2ª edição), p. 55-63.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argus, 2009, p. 55-73.

ANDRADE, F. de Souza. Samuel Beckett. *O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANDRADE, C. Drummond de. *A rosa do povo*. Prefácio de Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Record, 2006 (32ª edição).

_____. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras: 2012.

ANDRADE, M. de. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*; apresentação e notas Antônio Medina Rodrigues; Ilustrações Dirceu Marins. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva (Estudos; 2 / dirigida por J. Guinsburg), 2013 (6ª edição).

BALDINI, Umberto. *Teoría de la restauración y unidad metodológica*. Vol. I. Tradução: Marta Mozzillo. Madrid: Editorial Nerea. 1997.

BARTHES, R. "A morte do autor". Tradução Mário Laranjeira. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 57-64.

_____. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*; texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção Roland Barthes), p. 45-60.

_____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 159-161.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas; v.1) (7ª edição).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 161-177.

_____. “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo” em: *Obras escolhidas, III*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 185-236.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*; apresentação Marcelo Jacques. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 285-307; p. 319-326.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015 (50ª edição), p. 442-487.

CAMILO, V. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 169-189; p. 277-298.

CAMUS, A. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2015 (37ª edição).

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates, 1), 2011 (12ª edição), p. 53-80.

CARVALHO, N. P. “Uma temporada nos infernos de Rimbaud”. *Signótica*, 16(1), 2008, p. 119-141. Disponível em <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3754/3515>. Acesso em 24 dez. 2020.

CASTELLO, J. *Literatura digestiva*. Estadão Aliás, 2015. Disponível em <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,literatura-digestiva,10000005661>. Acesso em 10 dez. 2019.

COMPAGNON. A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 9-13.

CORREIA, M. L. *Uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura), Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-ADQK33/1/tese__a_mais__mara_za_labanca__vers_o_definitiva.pdf. Acesso em 13 ago. 2020.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012 (4ª edição), p. 69-90.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. Tradução Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1979, p. 17-21.

FISCHER, L. A. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009, p. 53-55.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (8ª edição), p. 3-22; p. 63-67.

_____. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema, organização e seleção de textos*, Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 12-26.

FREUD, S. “Luto e melancolia”. In: *A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos* (1914-1916). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 249-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____. *Escritos sobre a guerra e a morte*. Tradução Artur Mourão. Covilhã: Lusosofia press, 2009. (Coleção Textos Clássicos de Filosofia), p. 19-31.

FUKS, J. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

_____. *História abstrata do romance*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. Disponível em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14032017-160249/publico/2016_JulianMiguelBarberoFuks_VOrig.pdf. Acesso em 15 dez. 2020.

GABRIEL, M. O. *Une Saison en Enfer: modernidade e satanismo na obra de Arthur Rimbaud*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras – Unesp. Araraquara, 2017. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/151129/gabriel_mo_me_arafel.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acesso em 19 dez. 2020.

GALINDO, C. W. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Mikhail Bakhtin*. Tese, 2006. (Doutorado em semiótica e linguística geral), Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006. Disponível em <https://doi.org/10.11606/T.8.2006.tde-31072007-145756>. Acesso em 17 out. 2020.

GARZÓN, A. J. C. *Est-ética e curandería. Duas ações estético-políticas no Chile e na Argentina pós-golpe (1983): uma perspectiva trans-moderna da estética*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal do Espírito Santo. Espírito Santo, 2020. Disponível em http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_14379_2%20-%20Disserta%E7%E3o%20-%20Arnoll%20Garz%F3n%20-%20Final.pdf. Acesso em 24 jan. 2021.

GINZBURG, J. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 2, 2012, p. 199-221. Disponível em <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>. Acesso em 5 jan. 2020.

GRECO, M. “Os espelhos de Lacan”. *Opção lacaniana online nova série*, ano 2, n. 6, 2011, p. 1-6. Disponível em http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_6/Os_espelhos_de_Lacan.pdf. Acesso em 17 jan. 2021.

JOYCE, J. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução, notas e cronologia de Caetano W. Galindo; prefácio de Karl Ove Knausgard. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo; introdução de Declan Kiberd; coordenação editorial de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KAFKA, F. *Carta ao pai*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LACAN, J. *O seminário, livro 12: problemas cruciais para a psicanálise*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2006, p. 59-78.

_____. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 496-533.

LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (2ª edição).

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOPES, C. O. *A autoficção em Procura do romance e A resistência: confluências, travessias e fronteiras entre o biográfico e o ficcional em Julián Fuks*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, 2019. Disponível em <http://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/bitstream/prefix/2226/1/CristiandeOliveiraLopes.pdf>. Acesso em 24 jan. 2021.

LOPONDO, L. “Uma peregrinação pelas ruas da cidade: A história dos ossos, de Alberto Martins”. In: PEREIRA, Helena B. C. (Org.). *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Mackenzie, 2009, p.47-57.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009 (2ª edição), p. 36-54.

MACHADO, A. B. “A galinha e o conhecimento do ovo: uma análise de Clarice Lispector a partir da epistemologia kantiana”. In: *Anais do IV Colóquio Filosofia e Literatura: Poética*. São Cristóvão: julho 2017, p. 180-183.

MAMMÌ, L. *Trajectoria de Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 1-6. Disponível em <http://fdag.com.br/app/uploads/2017/04/mammi-lorenzo-trajectory-de-nuno-ramos-1994.pdf>. Acesso em 6 ago. 2020.

MARTIN, C., Passarelli, P., & Vicente, S. M. (2006). De passagem: um bate-papo com Alberto Martins. *Magma*, (9), p. 10-35. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2006.64369>. Acesso em 9 nov de 2020.

MARTINS, A. *A história dos ossos*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013 (12ª edição).

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007, p. 33-41.

NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 123-134.

OLIVEIRA, E. J. *Inventar uma pele para tudo: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)*. Tese. (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9HXHBP/1/tese___eduardo_jorge_vrd.pdf. Acesso em 24 jan. 2021.

OLIVEIRA, N. “O sopro ou a superfície da escritura”. Posfácio. In: QUEIROZ, A. *Outros nomes, sopro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004, p. 127-129.

PÉCORÁ, A. “Impasses da literatura contemporânea”. *Prosa Blog*. Disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.html>. Acesso em 10 dez. 2019.

PEREIRO, C. P. Martínez. “E cada gesto seria um texto (o carácter composito de *Ó* de Nuno Ramos, paradigma de literatura híbrida”, João Amadeu Silva, José Cândido Martins e Miguel Gonçalves (Orgs.): *Pensar a Liter@tura no Séc. XXI*, Braga (Portugal), ALETHEIA – Associação Científica e Cultural / Faculdade de Filosofia (UCP), 2011, p. 499-508.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (1ª edição), p. 17-26; p. 38-59; p. 113-124; p. 238-252.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 39-45.

PINTO, M. C. “*O estrangeiro*, tragédia solar”. Prefácio. In: CAMUS, A. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2015 (37ª edição), p. 5-10.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2003.

QUEIROZ, A. *Outros nomes, sopro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004.

RAMOS, N. *Ó*. São Paulo: Edições Cotovia, 2010.

_____. “Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem: entrevista”. *Revista Cult*. ed. 144, São Paulo, 2010b. Entrevista concedida a Ivan Marques. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-com-nuno-ramos/>. Acesso em 10 jun. 2020.

_____. “Entrevista Nuno Ramos”. *Super Libris* – Sesc TV. São Paulo, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Us0tV254PI0>. Acesso 6 ago. 2020.

RIMBAUD, A. *Iluminuras: gravuras coloridas*. Tradução notas e ensaio Rodrigo Garcia Lopes, Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2014 (3ª edição).

ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates, 7), 2013 (5ª edição), p. 75-97.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 9-11.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco, 2002, p. 44-60.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. Tradução de Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 117-132.

SCHEEL, M.; GARCIA, A. P. *As Iluminações de Rimbaud: da renúncia do sentido ao silêncio da obra*. *Lettres Francaises* (UNESP Araraquara), v. 2, p. 195-231, 2014. Disponível em file:///C:/Downloads/7961-20944-1-SM%20(1).pdf. Acesso 20 jul. 2020

SCHMITT, J. “O estudo das danças macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído”. *Revista Ara*, n. 3, 2017, p. 235-237. Disponível em <http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2017/09/15-ARA3-Danc%CC%A7as.pdf>. Acesso 15 jan. 2021.

SILVA, V. L. “*Procura do romance*, de Julián Fuks: o escritor como objeto de si”. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 2 (2018), p. 195-211. Curitiba, Paraná, Brasil Data de edição: 27 set. 2018. Disponível em file:///C:/Downloads/930-3841-1-PB.pdf. Acesso em 8 out de 2020.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.

SOUSA, C. Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

WATT, I. “O realismo e a forma romance”. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9-36.