



# LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.  
Torrente, enxurrada, curso.



# ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE EXPERIÊNCIA E NARRATIVA NA CONTEMPORANEIDADE

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014  
e indicados para publicação pela Prof<sup>a</sup> Andrea Saad Hossne.

# MORTE E CONTEMPORANEIDADE

EM TRÊS NARRATIVAS: *TEATRO*, DE  
BERNARDO CARVALHO, *RÚTILO NADA*,  
DE HILDA HILST E *AVENTURA*, DE  
RODRIGO NAVES

— GABRIELA RUGGIERO NOR

## RESUMO

O trabalho tem por objetivo discutir alguns aspectos implicados na relação entre morte e contemporaneidade, partindo de questões levantadas pelos romances *Teatro*, de Bernardo Carvalho, e *Rútilo nada*, de Hilda Hilst e pelo conto “Aventura”, de Rodrigo Naves. As teorias de Walter Benjamin oferecem produtivo aporte teórico para a discussão apresentada, contemplando a relação entre morte, experiência e a esfera coletiva, dados presentes nas três obras em análise. Elementos de teoria narrativa também são abordados, observando suas particularidades face à situação-limite representada pela proximidade da morte.

**Palavras-chave:** Morte, Contemporaneidade, Situação-limite, Narrador, Experiência.

## ABSTRACT

*The paper aims at discussing some aspects involved in the connection between death and contemporaneity, based on topics presented by the novels *Teatro*, by Bernardo Carvalho, and *Rútilo nada*, by Hilda Hilst, and the short story “Aventura”, by Rodrigo Naves. Walter Benjamin’s works offer a productive theoretical approach for the intended debate, covering the relations among death, experience and public sphere, all aspects present in the narratives examined. Narrative theory elements are also contemplated, observing their particularities concerning the limit situation represented by the proximity of death.*

**Keywords:** *Death, Contemporaneity, Limit Situation, Narrator, Experience.*

O presente artigo tem por objetivo discutir o tema da morte em três textos, relacionando-o a questões envolvendo narrativa e experiência na contemporaneidade. As narrativas em análise são *Teatro*, de Bernardo Carvalho (1998), *Rútilo nada*, de Hilda Hilst (1993) e “Aventura”, de Rodrigo Naves (1998). As obras abordam o tema da morte de diferentes maneiras, possuindo, no entanto, pontos de contato produtivos para interpretação conjunta.

O romance *Teatro* é constituído por duas partes, “Os são” e “O meu nome”. A narrativa é dotada de um complexo foco narrativo, que privilegia ambiguidades e descontinuidades, sem que seja possível determinar a quem pertencem os relatos apresentados. A morte aparece no texto em diversos momentos; no entanto, o texto de “Os são” e seu narrador<sup>1</sup> serão privilegiados nesta análise.

A obra *Rútilo nada* tem como pano de fundo o velório do personagem Lucas, amante do narrador Lucius. Sofrendo por sua perda afetiva, Lucius elabora diferentes momentos de seu relacionamento com Lucas, enquanto observa seu corpo inerte. Suas elaborações subjetivas são constantemente interrompidas pelas falas intrusivas de pessoas ao redor, que demonstram ausência de empatia pela situação vivida por Lucius.

“Aventura” é um conto de Rodrigo Naves, parte da coletânea *O filantropo*. O texto apresenta um narrador protagonista que caminha pelo espaço público, agonizante, após ter sido vítima de uma bala perdida.

A morte nas três obras será estudada, principalmente, nos seguintes aspectos: relação entre coletividade e morte, imagens do corpo na situação-limite e considerações acerca do tempo e foco narrativo nos textos, tendo em vista as implicações estéticas e formais que a incorporação da morte como tema apresenta.

Embora o artigo proponha uma discussão a respeito da morte na contemporaneidade, serão utilizadas, como entrada crítica para o assunto, reflexões de Walter Benjamin. A partir de suas ideias, as questões trabalhadas serão problematizadas num viés mais recente, de modo a atender à demanda interpretativa gerada pelos textos literários e sua conjunção com o contexto de produção.

\*\*\*

Walter Benjamin formulou de modo disperso ao longo de sua extensa obra diversos comentários a respeito da morte na modernidade. Algumas de suas colocações são aqui retomadas, a fim de estabelecer paralelos entre a modernidade e a contemporaneidade.

[1] Tanto o narrador de “Os são” quanto o narrador de “O meu nome” se chamam Daniel, embora não apontem para o mesmo personagem. Ao longo deste trabalho, o narrador de “Os são” será referenciado como Daniel I e o narrador de “O meu nome” como Daniel II.

Em seu célebre ensaio “O narrador”, o teórico frankfurtiano analisa algumas mudanças ocorridas na maneira de se lidar com a morte no século XX. Diz ele:

A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu.

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o luto da morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém (a Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expresso num relógio solar de Ibiza: *ultimamultis*.) Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. (BENJAMIN, 1996, p.207)

A progressiva expulsão da morte da esfera privada notada por Benjamin parece vir se intensificando na contemporaneidade. Diversos autores (ELIAS, 2001; ARIÈS, 2003, entre outros) apontam uma transformação, ligada ao desenvolvimento tecnológico exacerbado, que concedeu à morte o status de tabu. Não há tempo para elaboração do luto, a morte “tem de ser *fast*, como tudo mais” (FRANCO, 2007); os espaços para se falar da morte são reduzidos.

Em *Teatro*, pode-se notar a expulsão da morte do cotidiano através da comparação entre os dois espaços privilegiados em “Os sãois”: o ‘país das maravilhas’ e o país de origem dos pais do narrador Daniel I. Nenhum dos dois espaços é nomeado, mas é utilizada a descrição ‘país das maravilhas’ para o país de primeiro mundo; já o país dos pais de Daniel I não recebe nenhum tipo de denominação. O ‘país das maravilhas’ representa

o avanço, a modernização, sendo uma grande metrópole, terra das oportunidades de trabalho, símbolo do progresso. Recebia grandes grupos de imigrantes ilegais, muitos que vinham, como os pais de Daniel I, do outro país, pobre, na fronteira da metrópole. Além de ser rico e desenvolvido, o “país das maravilhas” havia eliminado a violência de seu território. Nas palavras de Daniel I,

Há vinte anos o país ainda era considerado o lugar mais seguro do mundo. As guerras foram banidas para longe, para além das fronteiras, e delas só restavam as imagens mais atrozes, que eram recebidas com um horror momentâneo, má consciência e, por vezes, ondas de protesto, é verdade, mas sem maiores consequências; eles se protegiam do resto do mundo como um corpo são das doenças contagiosas. Não era à toa que meu pai tinha querido fugir para lá. Um espaço ideal para a filantropia. Todos pareciam estar a salvo, o que tornou o caso [dos atentados terroristas] ainda mais aterrador. (CARVALHO, 2006, p.23)

A presença da mídia é forte no romance, aparecendo sob a forma de jornais e televisão. Embora não seja explícito no trecho citado, infere-se que as “imagens mais atrozes” consumidas pelos habitantes do “país das maravilhas” também deveriam chegar através de veículos midiáticos. Luis Fernando Veríssimo, em sua crônica “Scenarios”, de *Comédias da vida pública* (1995), já anunciava sua perplexidade frente à transmissão da guerra – embora não seja nomeada no texto, há sugestão de que se trate da Guerra do Golfo – pela televisão, observando o estranho impacto distanciado causado pelas imagens de mortos, feridos e ataques. A veiculação de imagens de atrocidades pela televisão parece ter atingido ponto hiperbólico na contemporaneidade, o que se verifica em *Teatro*. O psicanalista Paulo Endo atenta para esta prática, comentando em seu artigo “O consumo de imagens violentas: pacto e alienação”:

Quando vemos pela TV, durante 15 segundos, o desespero de algum casal, morador de algum bairro pobre e periférico da cidade diante do assassinato de seu filho numa chacina, para em seguida assistirmos ao noticiário esportivo, fica claro, através da maneira como o ocorrido foi mostrado, que está se tentando transformar um tema como chacina em um [...] tema para todos. Que todos podem assistir como um entretenimento como outro qualquer, fazendo do assunto algo trivial e corriqueiro, acompanhado da advertência: não se atenham a isso, isso não é importante.

Notamos que o que acabamos de receber foram cápsulas de uma violência bidimensional, circunscrita e presa naquela realidade específica que envolve o mundo das imagens televisivas, quase de verdade. A própria profusão de imagens violentas não quer, na verdade, que se estabeleça nenhum vínculo com nenhuma imagem em particular, são todas movediças e descartáveis, como o são seus atores. (2005, s/p)

O “país das maravilhas” estava protegido da violência, com a qual os moradores entravam em contato apenas através deste “pacto alienante” proposto por Paulo Endo. No entanto, a partir dos ataques terroristas que impulsionam a trama de “Os são”, a morte passa a ser uma possibilidade no “país das maravilhas”. A população sente medo generalizado de um terrorista anônimo que, segundo Daniel I, não se sabe nem se existe. Para o narrador, “O pressuposto ‘terrorista’ era a personificação, embora ausente, imaterial, fantasmagórica, da ameaça de morte ao alcance de todos” (CARVALHO, 2006, p.25). Chama a atenção a expressão “ao alcance de todos”, que não só remete a algo afirmativo, como também faz parte de uma lógica de mercado, bem alinhada, portanto, aos valores do “país das maravilhas”. Para Daniel I, os atentados poderiam ser causados pela própria polícia, como mecanismo de controle social, criando um adversário e espalhando o medo. Em *Teatro*, a relação entre morte e coletividade se dá através do medo do terrorismo, de forma virtual, envolvendo uma sociedade que não lamenta pelos seus mortos, mas sim os evita.

Apesar de estar agora presente no “país das maravilhas”, a morte continua aparecendo de forma *plástica*: é uma morte higiênica, causada por um pó químico (Ibidem, p.24), uma morte limpa, diferente da morte no país dos imigrantes, país de Daniel I. O país fronteiro concentrava tudo aquilo que não podia mais fazer parte do “país das maravilhas”. O local, onde se fala uma “língua pobre”, é descrito de maneira abjeta. Daniel I diz ter ido até “a terra de meus pais, o lixo do mundo, só para poder contar esta história” (Ibidem, p.37). Outras caracterizações incluem “cidade morta”, “miséria do mundo, que foi banida da metrópole para esta periferia”, “cidade sitiada” (Ibidem, p.56), “nesta lata de lixo” (Ibidem, p.58), “cidade-fantasma” (Ibidem, p.63). O trecho destacado abaixo demonstra o campo lexical utilizado para descrever o país, que se cola à própria figura de Daniel I:

E aqui, no cemitério que é esta cidade, pelo menos posso falar. Posso falar nesta outra língua, contar a verdade que lá, entre eles, do outro lado da fronteira, transformariam em heresia, pior, em paranoia, se porventura escapasse à morte e conseguisse falar, porque lá não pode haver sarcasmo, e o que eu dissesse cairia no ridículo e no vazio, nin-

guém daria ouvidos a um louco, nem achariam a menor graça, poderiam quem sabe me internar, me transformar num morto ambulante [...]. Já aqui, no meio dos mortos, nesta imensa lata de lixo, onde despejam os restos e as misérias, posso falar – e ser ouvido pelos insanos – na língua pobre de meu pai [...] (Ibidem, p.22-23)

Portanto, se a morte foi banida do “país das maravilhas”, ela é onipresente do outro lado da fronteira. A dinâmica observada, assim, apresenta um espaço protegido da morte, onde ela, se surge, é um *evento* de grandes proporções – o “país das maravilhas” – e um espaço onde a morte é regra e está presente, incorporada ao espaço e a seus habitantes – o país dos pais do narrador Daniel I. Observa-se dinâmica semelhante nas grandes cidades contemporâneas, em que a morte se faz diária e hiper presente nas periferias, ao passo que é excluída de zonas nobres.

No espaço abjeto do país dos pais de Daniel I, os habitantes são descritos como cadáveres ambulantes. Trata-se de uma condição limítrofe entre a vida e a morte, característica da contemporaneidade:

Pois não é a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevida modulável e virtualmente infinita que constitui a prestação do biopoder de nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar a cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-humano do humano, o muçulmano da testemunha, a vida vegetativa, prolongada pelas técnicas de reanimação, da vida consciente, até um ponto limite que, como as fronteiras geopolíticas, permanece essencialmente móvel, recua segundo o progresso das tecnologias políticas. A ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, de *zoé* e *bios*, do não-homem e do homem: a sobrevida. (AGAMBEN apud PELBART, 2009, p.24)

Habitantes de uma “zona intermediária entre o humano e o inumano” (PELBART, 2009, p.25), é esta a condição daqueles que sobrevivem como cadáveres vivos (Ibidem, p.25), seja nos campos de concentração do século XX, seja nas diversas modalidades de exclusão e terror do século XXI. Assim pode-se entender a descrição do país dos imigrantes de *Teatro*. Um espaço onde se concentram sobreviventes, sujeitos suspensos na liminaridade entre vida e morte.

Segundo Pelbart, na contemporaneidade “O predomínio da dimensão corporal na constituição identitária permite falar numa bioidentidade”, devido ao “superinvestimento do corpo que caracteriza nossa atualidade. [...] A subjetividade foi reduzida ao corpo, a sua aparência, a sua imagem,

a sua performance [...]” (Ibidem, p.25). Seus comentários, principalmente no tocante à performance do corpo sadio, vêm ao encontro do que Lipovetsky enunciara em seu *A Era do Vazio*:

A medicina sofreu uma evolução paralela [às terapias *psi*]: acupuntura, visualização do corpo interior, tratamento natural por meio de ervas, *bioregeneração*, homeopatia; as terapias “suaves” ganham terreno preconizando a subjetivação da doença, a responsabilidade “holística” da saúde pela própria pessoa, a exploração mental do corpo em ruptura com o dirigismo hospitalar; o doente não deve mais aceitar seu estado passivamente, pois é o responsável pela sua saúde e pelos seus sistemas de defesa graças aos potenciais da autonomia psíquica (2005, p.5)

Note-se que, nas três narrativas analisadas, a morte é implicada diretamente em experiências corporais, em consonância com as teorias de Lipovetsky e Pelbart. Embora seja possível assinalar alguns elementos provenientes de um referencial religioso, simbólico, não é essa a abordagem privilegiada em relação à morte. Não há, nos textos em análise, tratamento da morte num sentido transcendental; a morte é tratada em sua concretude. Identidade, autoconsciência e subjetividade são índices que recaem sobre uma vivência corporal. Marcuse (1975) observara, ao longo do século XX, uma escalada na alienação do corpo, vinculada às mudanças na relação de trabalho e no investimento do corpo como instrumento de produção. Na contemporaneidade, o cenário é diferente: se existe, por um lado, um superinvestimento no corpo e na imagem física, com características narcísicas, há, por outro, uma ampliação dos instrumentos de controle sobre o corpo, como aponta Agamben ao falar do biopoder. Os aspectos não afirmativos do corpo são relegados à condição de doença, e a morte levada a um espectro insondável, esquecida. O corpo que sofre, que não goza, que não trabalha, o corpo agonizante, como um arauto da mortalidade que a contemporaneidade procura esquecer, é exilado da comunidade. Os textos de Hilst, Carvalho e Neves focam o olhar na experiência agônica do corpo, colocando-se, assim, na contramão do corpo em “boa forma” que seria um “instrumento de prazer” e de consumo (BAUMAN, 2011, p.157).

Isso pode ser notado no conto “Aventura”, que traz a descrição de uma experiência corporal ligada ao espaço físico: “o mundo lateja dolorosamente”; “Quando digo que o mundo lateja, digo-o literalmente. O intervalo entre os espasmos dá acesso a realidades plácidas e espaçosas” (NAVES, 1998, p.73). Ferido, o protagonista expande a sensação corporal de sentir dor e latejamento à cidade pela qual caminha, estabelecendo

uma continuidade entre corpo e espaço. O narrador, baleado, caminha pela cidade: “Sinto que apodreço. Se ando, é para ver se disperso esse odor acre” (Ibidem, p.73), diz ele. A impossibilidade de repouso mantém o personagem em movimento. Longe de quaisquer solenidades e rituais, o narrador de Naves anuncia que morrerá ao longo de sua caminhada.

“Aventura” é um gerúndio, um “estar morrendo” dilatado no tempo, e o espaço percorrido da cidade só é particularizado ao final da narrativa, em que o narrador tenta visitar uma antiga namorada, perfazendo sua viagem de metrô. Chama a atenção, no texto, a ausência de interpelação por parte de outros passantes. A cidade de Rodrigo Naves é um local solitário: a personagem mais marcante faz parte do passado do narrador, Bárbara, e ela é trazida como lembrança; quando ele tenta visitá-la, não há ninguém em casa. Já dentro do metrô, “os outros” estão presentes, e a morte do protagonista aparece como provável distúrbio na ordem pública, incômodo para os demais:

Procuo os vagões mais vazios. Temo que meu cheiro já possa ser sentido pelos outros. Os carros vão ficando tão longos, tão afunilados. Pudesse repousar. As luzes cada vez mais baças, um cansaço enorme. Devo morrer em breve. (NAVES, 1998, p.75)

Existe, assim, uma espécie de indiferença sugerida com relação à condição do narrador, ferido e em processo de morrer. Sua morte só diz respeito aos demais na medida em que ela pode causar algum desconforto, pelo mau cheiro. A coletividade está desconectada da morte. Em “Aventura”, o antigo *flâneur* da modernidade encontra seu paralelo contemporâneo, agônico e melancólico, na figura do moribundo que caminha a esmo; num caminhar que “é apenas perfazer” (Ibidem, p.74). Enquanto caminha, se aproxima de sua expiração; antagonicamente, o perpétuo deslocamento não deixa de ser uma modalidade de negação da morte, na medida em que o movimento se opõe à imagem do cadáver, inerte. A tensão entre morte e deslocamento é da mesma ordem daquela operada entre o título e o conto, já que “aventura” remete, tradicionalmente, a acúmulo de experiências; originalmente, em latim, aventura significa as coisas que estão *por vir*<sup>2</sup>, reforçando a oposição entre o destino do narrador no conto e o sugestivo título.

Em *Rútilo nada*, trata-se de outro contexto. Lucius sofre a perda de Lucas, seu amante, que se suicidou após ser violentamente agredido a mando do pai do narrador, que descobrira a união homoafetiva entre os personagens, a qual não aceitava. A sensação de estar no velório traz também a despersonalização das pessoas ao redor; Lucius se atira “sobre

[2]

<<http://etimologias.dechile.net/?aventura>>  
<<http://www.etymonline.com/index.php?term=adventure>>  
Acesso em janeiro de 2015

o vidro que recobre a tua cara, e várias mãos, de amigos? de minha filha adolescente? de meu pai? ou quem sabe as mãos de teus jovens amigos repuxam meu imundo blusão” (HILST, 2003, p.85). As referências às pessoas por partes de seus corpos, mostrando a visão de Lucius, parcial e fragmentada, insinuando também a posição baixa de sua cabeça, será frequente no texto. Nesta outra passagem, amplia-se a descrição dada aos participantes do funeral:

Eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela, a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas, quem são? amigos? minha filha adolescente? meu pai? teus jovens amigos? Caras graníticas, ódio mudo e vergonha, palavras que vêm de longe, evanescentes mas tão nítidas como fulgentes estiletos, palavras de supostos éticos Humanos

Constrangedor Louco Demente

Absurdo Intolerável (Ibidem, 2003, p.86)

O narrador utiliza a figura de uma “esqualida cadela”, identificando-se com a morte, a fragilidade e a privação. Pode-se ampliar esta identificação, observando a expressão “caras pétreas”, que pode tanto remeter à indiferença e falta de expressão dos presentes, quanto compará-los, pela imobilidade que “pétreas” e “graníticas” sugerem, a cadáveres, bem como a lápides. As palavras ouvidas por Lucius, destacadas do parágrafo no texto original, são carregadas de preconceito: o homossexual é caracterizado como louco e intolerável. A oração “estou caindo” na terceira linha do texto indica o início do desmaio de Lucius, mas também reforça o campo semântico relativo à morte, lembrando que a própria etimologia da palavra cadáver envolve cair, queda. Como explica Kristeva ao escrever sobre o abjeto:

Le cadavre (*cadere*, *tomber*), ce qui a irremediablement chute, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l’identité de celui qui s’y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] J’y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. [...] Si l’ordure signifie l’autre côté de la limite où je ne suis pas et qui me permet d’être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, le cadavre, est une limite qui a tout envahi. Ce n’est plus moi qui expulse, “je” est expulse. La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limite? (KRISTEVA, 1980, p.11)

A situação-limite de proximidade com a morte expulsa o próprio sujeito de si mesmo, como diz Kristeva. Nos textos em análise, incorporar a situação-limite ao foco narrativo implica em aceitar uma identidade processual, levar o sujeito em permanente constituição e mudança às últimas consequências. Se a identidade na contemporaneidade é fluida e instável (BAUMAN, 2001; TURKLE, 1995; HAROCHE, 2004), ao se deparar com a morte, ela fica em suspenso, desarticulada. A temática da morte é absorvida esteticamente pelos narradores dos três textos, culminando numa percepção singular, que investe o ambiente (no caso de *Teatro* e “Aventura”) e os demais personagens no caso de *Rútilo nada* de negatividade.

Retomando os trechos de *Rútilo nada*, nota-se, assim, que a morte é ampliada tanto para os participantes do funeral – através de suas “caras pétreas” – quanto para o próprio narrador, através da metáfora trazida pelo fato de *cair*. Percebendo seu desmaio, o grupo que participa da cerimônia leva Lucius para fora, a fim de encontrar um carro, levá-lo para algum outro lugar. É neste momento que surgem as vozes de passantes, curiosos sobre o que poderia ter ocorrido.

Estou caindo mas sou erguido, ali ali ali a porta eles dizem, não, é melhor por aqui, meus olhos olham o chão, sapatos pretos de verniz movendo-se afoitados sobre as tábuas largas, babas de mim, alguém diz o carro deve estar ali mais adiante, meus olhos olham outro chão, folhas na manhã de ventos, outros sapatos e outras vozes coitado o que foi hein? tá demais branco o homem, olha ali, saiu de um velório, quem é que morreu? foi o filho dele foi? foi a mãe? saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha (HILST, 2003, p.86)

A frase “ele está desfigurado” também guarda identificação com a figura do morto, no contexto do livro, uma vez que era Lucas, e não o narrador, quem havia sido desfigurado pela agressão sofrida antes de se matar.

Transitório, alguém disse, tudo passa, irmão. Escarros na calçada, dedos-garra nos meus antebraços, estico o pescoço e levanto a cabeça para os céus, escuros volumosos uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro minha própria boca e grito LUCAS LUCAS

ah era o filho é?

foi o filho que morreu é? (Ibidem, p.89)

A interessante imagem dos “dedos-garra” retoma o campo semântico relativo aos animais, já utilizado em “esquálida cadela”. Aqui, a ideia de ser freado pelas garras apresenta os personagens em torno de Lucius como predadores, reforçando a fragilidade do protagonista em relação à situação vivenciada.

Na obra de Hilst, Lucius sofre extremo preconceito e Lucas é agredido por ser homossexual. Cabe lembrar comentário de Paulo Sérgio Pinheiro, em seu ensaio *Estado e Terror* (2007, p. 271):

O mais democrático dos Estados é sempre regime de exceção para enormes contingentes. Loucos, prostitutas, prisioneiros, negros, hispânicos, árabes, curdos, judeus, ianomâmis, aidéticos, homossexuais, travestis, crianças, operários irão nascer e morrer sem terem conhecido o comedimento do Leviatã. As graves violações dos direitos humanos pelo Estado revelam a rotina do Terror no cotidiano das populações

E também Andreas Huyssen, em seu ensaio “Mapeando o pós-moderno”, pontua:

Existe a suspeita de que a virada conservadora dos últimos anos tenha algo a ver com a emergência sociologicamente significativa de várias formas de ‘alteridade’ na esfera cultural, as quais são percebidas como ameaça para a estabilidade e a pureza das normas e tradições. (1991, p.47)

Em *Teatro* isto é claro, através do encarceramento de Daniel II, narrador de “O meu nome”, da xenofobia insinuada em “Os sãois” e a perseguição a Ana C., homossexual e ator pornográfico na segunda parte do romance. Em *Rútilo nada*, percebe-se dinâmica semelhante. O romance indica que a homossexualidade está excluída do registro afetivo comum, não sendo contemplada no discurso, e sendo alvo de violência e exclusão.

Como se fosse um interdito da linguagem, o registro homoafetivo é relocado para longe, e acumulado num mesmo eixo semântico, que, em *Teatro*, une homossexualidade, loucura e estrangeiridade, estabelecendo também um paralelo entre corpo, sexualidade e linguagem. Daí também, em *Rútilo nada*, a narrativa ter início com a frase “Os sentimentos vastos não têm nome” (HILST, 2003, p.85). Trata-se de explorar aquilo que toca a fronteira do indizível, experiência-limite.

A própria forma das narrativas incorpora, à maneira descrita por Adorno em sua “Teoria Estética”, tais antagonismos contextuais (1970, p.16), apresentando estratégias estéticas não convencionais, que bus-

cam exprimir aquilo que não seria possível num registo realista, com um narrador cartesiano. Os focos narrativos dos textos em análise são descentrados, bem como sua forma, à maneira do que diz Hossne: “acumulação e desestabilização da forma mostram-se, portanto, vias das mais produtivas na literatura brasileira contemporânea”, culminando em obras que incidem não só na crise da representação, mas também chamam ao texto “as crises maiores da experiência e da subjetividade” (2009, p.171).

*Teatro*, por exemplo, é um romance estruturado na ideia de representação, representação da representação, crítica à função referencial, privilegiando a instabilidade e a indefinição, de modo a constituir um texto repleto de simulacros e *mise-en-abyme* que não direcionam o leitor a *um* fio condutor, mas sim contribuem para a dispersão da narrativa. Em outras palavras, as narrativas contidas no romance e as diferentes versões expostas pelos narradores *não* são organizadas hierarquicamente – não existe uma voz narrativa que se sobreponha à outra de modo definitivo. Seria antes a observação de vários relatos discrepantes colocados *lado a lado*, sem atribuição de valor de verdade a nenhum deles. Na base desta estratégia formal está uma concepção de tempo inovadora, que permite uma espécie de polifonia que não se submete ao registo cronológico. Não se trata apenas de uma fragmentação do tempo, como ocorria na narrativa moderna do início do século XX, com Proust, Woolf, Lispector entre outros. Trata-se de uma diluição da própria categoria de tempo, em que a ordenação de eventos está posta em xeque. Num relato fragmentário, seria possível, se assim se desejasse, reordenar os eventos em ordem cronológica. Já em *Rútilo nada*, por exemplo, trata-se do “tempo-água” (HILST, 2003, p.99), ou seja, um tempo *processual*, que imbrica-se à experiência subjetiva não apenas sendo governado por ela, mas sendo integralmente incorporado pela voz narrativa. A construção do tempo na narrativa se dá enquanto a voz narra, não está posta *a priori*. Em “Aventura”, o narrador está condenado a um “presente sem remissão” (NAVES, 1998, p.74), também uma experiência particular de tempo, aqui conectada ao “estar morrendo”. Conforme já notara Giddens, as estratégias formais modernas e contemporâneas parecem indicar “anaccurate expression of the ‘emptying’ of time-space” (1981, p.16).

A peculiaridade do tratamento dado ao tempo nas obras relaciona-se com a temática da morte. Afinal,

À dimensão existencial da morte está estritamente ligada a dimensão do *tempo*: se não houvesse morte, não haveria tempo. O ser-aí toma conhecimento do tempo com base em seu saber a respeito da morte. Essa conexão entre morte e tempo é um aspecto fundamental, tanto do ser-para-a-morte como do simulacro da morte. (PERNIOLA, 2000, p.183)

Em vez de tratar a morte como finitude, as narrativas em análise abrem a possibilidade da existência de uma pulsão narrativa que continua, a despeito da morte. Trata-se de narrar a experiência-limite da morte confrontando-a a todo instante, e propondo que ela seja investida de uma percepção singular, problematizada através da escolha de foco narrativo.

Em “Aventura”, o narrador oscila entre a vida e a morte, tomando consciência, a todo momento, de que irá morrer – justamente o oposto do que se nota na contemporaneidade já que, segundo Bauman (1992), a estratégia *pós-moderna* de sobrevivência seria o ápice da negação da morte, iniciada na modernidade. A cultura asseguraria, segundo ele, que nos mantivéssemos o mais distante e inconscientes da morte. Bauman recupera Freud em sua obra *Mortality, Immortality and other life strategies*, reafirmando, como havia proposto o psicanalista, que só se pode pensar a própria morte como espectador do evento, já que seria impossível refletir acerca da morte sem necessariamente se implicar como um observador. Os textos literários discutidos neste trabalho desafiam essa proposição, na medida em que trazem uma aguda consciência da morte incorporada ao processo narrativo. Como visto, em “Aventura”, isso se dá através do foco no processo de morrer. Em *Teatro*, o leitor se confronta com um texto cujo narrador morre duas vezes – uma vez numa simulação de sua morte, providenciando uma lápide e um túmulo falsos, e outra vez ao final de “Os são”, quando Daniel I encomenda a própria morte de um matador “vigilante” do país de seus pais. Não bastassem as mortes de Daniel I, o enredo toma novos rumos em “O meu nome”, sugerindo que o relato inteiro de “Os são” possa ser um manuscrito do personagem Ana C., que poderia estar morto. A despeito do autor morto e do narrador morto, a narrativa se impõe. Em *Rútilo nada*, a construção do personagem Lucius está vinculada à de Lucas, morto, numa íntima relação de identificação entre o protagonista enlutado e o cadáver de seu amante. Cabe lembrar que Lucas, em *Rútilo nada*, era poeta, e são seus poemas, assinados, que encerram a narrativa, sugerindo que a voz do morto prevalece sobre a voz do narrador Lucius. A descrição da cena de agressão é feita também por Lucas, sem que haja nenhum tipo de transição formal entre a narrativa de Lucius e a descrição de Lucas.

\*\*\*

Os conceitos de morte e experiência são dotados de uma interdependência a partir de Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador”. Para o frankfurtiano, a morte seria “a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (1996, p.208).

Paralelamente à baixa nas ações da experiência que Benjamin assinala na modernidade, dá-se a negação progressiva da morte, estabelecendo íntima relação entre as duas ideias.

A busca por experiências, sejam elas reais ou virtuais, toca a própria ideia de morte. Em novembro de 2014, páginas de notícias na internet divulgavam que japoneses tinham então a possibilidade de simular como seriam seus funerais através dos serviços oferecidos pela empresa *Endof Life*<sup>3</sup>. Os clientes escolhem caixões, onde se deitam; fazem a seleção de músicas, podem jogar cinzas. Paradoxalmente, esta simulação da morte vem exatamente ao encontro de sua negação: a tentativa de vivenciar o próprio funeral parece uma tentativa de controlar a morte. Inseri-la numa lógica de mercado, transformar os elementos em torno dela, bem como seus rituais, em bens de consumo, negando a finitude. Como se notara previamente em *Teatro*, trata-se da morte “ao alcance de todos” (CARVALHO, 2006, p.25).

Se é possível abrir espaço para simulações perversas da morte, pouco ou nada se discute a respeito da morte propriamente dita. Como já citado anteriormente, Lipovetsky (2005) nota, e também o faz Bauman (2011), um deslocamento da ideia de morte para a ideia de doença, sugerindo que, no limite, a medicina seria capaz de deter o avanço do tempo. O indivíduo contemporâneo torna-se responsável por sua morte, devendo evitá-la.

Se o morto é esquecido na contemporaneidade, da mesma forma que a alteridade é encarcerada ou expulsa do espaço público, então pode-se dizer, a partir da breve análise empreendida neste trabalho, que as narrativas de Hilst, Carvalho e Naves apresentam críticas ao tratamento da morte como tabu. Agamben, em seu ensaio “O que é o contemporâneo?”, afirma: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p.62). Os autores do *corpous* selecionado fazem justamente isso, tornando a morte onipresente nos textos, e dando voz aos mortos – no caso de Hilst e Carvalho – ou ao agonizante – no caso de Naves. ■

[3]

<<http://mais.uol.com.br/view/my1ye4q0g9q3/como-a-morte-e-certa-japoneses-simulam-seus-funerais-04028D1C3662E4915326?types=A&>> e  
<<http://boaforma.uol.com.br/videos/assistir.htm?video=como-a-morte-e-certa-japoneses-simulam-seus-funerais-04028D1C3662E4915326>>  
Acesso em janeiro de 2015

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de ficção:

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HILST, Hilda. **Rútilo Nada**. In.:*Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

NAVES, Rodrigo. **Aventura**. In.:*O Filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Scenários**. In.:*Comédias da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

### Obras teóricas e críticas:

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo?** In.:*O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no ocidente: da Idade Médica aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

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

\_\_\_\_\_. *Mortality, immortality&otherlifestrategies*. Oxfor: BlackwellPublishers, 1992.

\_\_\_\_\_. *Vida em fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In.:*Magia e técnica, arte política*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ELIAS, Norbet. *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

- ENDO, Paulo. **O consumo de imagens violentas: pacto e alienação.** In.: *Psicologia Clínica* 18.1. São Paulo, 2005.
- FRANCO, Clarissa de. **A crise criativa no morrer: a morte passa apressada na pós-modernidade.** In.: *Revista Kairós* n. 10(1), pp. 109-120. São Paulo, junho de 2007.
- GIDDENS, Anthony. **Modernism and post-modernism.** In.: *New German Studies, Special Issue on modernism.* Winter 1981.
- HAROCHE, Claudine. **Maneiras de ser, maneiras de sentir do indivíduo hipermoderno.** In.: *Ágora.* Rio de Janeiro, volume 7, 2004.
- HUYSEN, Andreas. **Mapeando o pós-moderno.** In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós Modernismo e política.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HOSSNE, Andrea Saad. **Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira contemporânea.** In.: *Revista Teresa* número 10-11. São Paulo: Editora 34, 2009-2010.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur.* Paris: Seuil, 1980.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo.* São Paulo: Manole, 2005.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização.* Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- PELBART, Peter Pál. **A vida desnudada.** In.: AMORIM, Claudia e GREINER, Christine. *Leituras da morte.* São Paulo: Annablume, 2009.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo.* São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estado e terror.** In.: NOVAES, Adauto (org.). *Ética.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TURKLE, Sherry. *Life and the screen identity in the age of internet.* New York: Simon and Schuster, 1995.