

Capítulo 4

4.1. Tempo de espera

A epígrafe de *O cego e a dançarina*, livro de estréia de Noll, de 1980, é de Adélia Prado e anuncia um tempo de espera. Não necessariamente de esperança, mas de espera: “Eu sempre sonho que uma coisa gera,/ nunca nada está morto./O que parece vivo, aduba./O que parece estático, espera”. Um tempo diferente daquele anunciado por uma outra epígrafe, essa de Alexandre O’Neill, que alguns anos antes Ignácio de Loyola Brandão escolhera para seu romance *Zero*, publicado em 1975: “O medo vai ter tudo/ quase tudo/ e cada um por seu caminho/ havemos quase todos de chegar/ quase todos/ a ratos/ Sim/ a ratos. *Zero* foi terminado em 1969 e retrata um mundo sem saída. *O cego e a dançarina*, em especial o conto de abertura, “Alguma coisa urgentemente”, tratará de um tempo de espera, um tempo suspenso, não mais dominado pelo horizonte revolucionário, mas tampouco pelo medo. Um tempo, isso sim, de incerteza e solidão.

Uma especificação cronológica da narrativa nos faz situar o tempo da aventura paterna: “No final de 1969 o meu pai foi preso no interior do Paraná. (Dizem que passava armas a um grupo não sei de que espécie)” (NOLL, 1980: 12). O narrador era então uma criança. “Alguma coisa urgentemente” é um conto sobre a morte do pai, possível militante político, “filósofo sem livros, com uma única fortuna: o pensamento” (11). A decadência desse homem colocará o narrador diante de um futuro incerto, a ser enfrentado com os instrumentos da herança precária de um pai que dá a vida por uma causa que o filho não compreende e nem se esforça por compreender.

O conto se organiza em torno dos aparecimentos e desaparecimentos desse homem que o narrador mal conhece. Presente desde a segunda frase do texto, sabemos que se trata alguém instável, abandonado pela mulher e inquieto com a existência, uma figura atenciosa, um homem reflexivo, preocupado em transmitir

Los Angeles, 14 de março de 2004.

1964/2004. Há 40 anos, o início da ditadura. Um marco histórico, entre esquecimento e memória. Como é nossa relação com ele? Texto do Bonassi: esvaziamento e sombra. Trauma?

ensinamentos ao filho. “Ele me dizia que o mundo não era só aquelas plantas, era também as pessoas que passavam e as que ficavam e que cada um tem o seu drama [...] Ele me falava com o olhar visivelmente emocionado e contava que antes me ensinaria a ler e escrever” (12).

Só que a criança sabe mais do que o pai supõe. “Como lidar com uma criança que sabe?”, pergunta o narrador. Há uma oposição no conto entre saber e conhecer: a criança tem um saber que não se funda no conhecimento dos fatos. “Eu me calava. Pois se referir ao meu pai presumia um conhecimento que eu não tinha” (13). Ela desconhece onde ou com quem está seu pai, o que está fazendo ao certo, mas ao mesmo tempo sabe tudo sobre ele. Esse saber está relacionado a uma inocência perdida; o pai que deveria cuidar, proteger, amparar, é uma figura precária, à mercê de acontecimentos maiores do que ele, e o filho sabe que deverá aprender a se virar nesse universo incerto. “Alguma coisa urgentemente” é um conto narrado por alguém que se desvincula do passado para fazer sua aprendizagem no desamparo.

Com a prisão do pai, o menino vai parar num colégio interno, do qual só sairá com a volta do pai, agora sem um braço. Se o pai é um homem mutilado, o filho traz as marcas da descoberta da sexualidade. Ao sair do colégio em companhia do pai, já é um homem. “Eu pedi um conhaque e o meu pai não se espantou”, lemos. O encontro será breve: depois de instalar seu filho adolescente num apartamento emprestado em Copacabana, o pai desaparecerá novamente. O conto tem, portanto, três tempos: a infância em Porto Alegre, os anos no colégio interno e a mudança para Copacabana, sendo essa última a mais longa, marcada pelo desaparecimento e reaparecimento do pai. Ao desaparecer, o pai deixa o filho abandonado a sua própria sorte. “Eu fiquei sozinho no apartamento da Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento” (14). Quando retorna, já muito magro e sem dois dentes, é para morrer. “Eu vim para morrer. [...] Vão te descobrir mas não dê uma única declaração, diga que não sabe de nada. O que é verdade” (15-16).

De novo surge a questão do saber e a suposição por parte do pai de uma inocência do filho. Assim, por um lado, o conto de Noll narra, através da história desencontrada entre um pai moribundo e seu filho adolescente, um diálogo impossível entre duas gerações. Por outro, as palavras do pai – esse pai pródigo que volta à casa do filho para lhe dar seu último ensinamento –, embora sempre meio fora de lugar, dizem o essencial ao filho: que ele procure fazer outra história de sua vida. Outra história, mas qual? Essa pergunta não encontra resposta no conto. Temos apenas a inquietude do filho face à ação necessária, mas indeterminada. “Eu preciso fazer alguma coisa urgentemente, a minha cabeça martelava” (16). Diante do pai moribundo, o rapaz sabe que está chegando a hora de traçar seu próprio caminho, diferente do desse pai à beira da morte, um caminho que ele deverá percorrer sozinho. O conto se suspende nessa urgência, diante dos olhos duros do pai que antes de morrer, pela primeira vez e como último ato, diz o nome do filho, que para o leitor permanece anônimo, como serão anônimos muitos outros personagens de Noll.

“Alguma coisa urgentemente” fala sobre os muitos sentidos da perda, colocando em questão antecipadamente o significante que aparece com insistência nas referências à década de 80. Fala do pai perdido, morto, e fala também do filho perdido que, sem parâmetros morais, acaba se prostituindo para conseguir algum dinheiro. Fala da causa perdida do pai e da desorientação do filho diante da incógnita do futuro. Fala de toda uma épica revolucionária perdida. Só que a perda aqui, como sugere a epígrafe, aduba, prepara o terreno para um outro tempo e para uma outra escrita. A perda mobiliza, mas tem seu tempo próprio, que exige uma suspensão da ação. A indefinição do conto, o que o conto deixa propositalmente indefinido, ou seja, o futuro do filho e o passado do pai, anuncia um tempo em que não há mais lugares marcados, nem na política nem na estética, um tempo órfão que abre as portas para uma nova escrita. Leremos em *A fúria do corpo*, romance de 1981:

sabemos de agora em diante que somos perdedores sim, mas exploraremos a devastação dessa derrota como quem garimpa na miséria riquezas indizíveis, não temos outro tesouro senão essa pobreza, tocamos a miséria da Cidade não para chafurdarmos prazerosamente no lodo da impotência mas para chegarmos até aqui, alçando nossa penúria, a nossa escassez, a nossa privação a inéditas rotas, vamos sim (275).

Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 2005.

Mais uma década perdida:

“FMI diz que a América Latina domou a inflação, mas a qualidade de vida não melhorou. Ao avaliar a economia da América Latina ao longo dos últimos 15 anos, o Fundo Monetário Internacional (FMI) conclui que foram quase duas décadas praticamente perdidas” (O Globo).

4.2. Anos 80

Como pode uma década ser considerada perdida? O que foi que se perdeu nos anos 80? Como se formou essa imagem? No caso do Brasil, o diagnóstico foi sobretudo econômico, mas acabou fazendo pairar uma visão negativa sobre tudo o que se fez nessa época. No final dos anos 70, “a constatação do declínio dos Estados Unidos e do rápido crescimento econômico da Europa Ocidental e do Japão sugeria a existência de oportunidades novas para os países do ‘Terceiro mundo’” (MOURA, 1992: 127). Esse prognóstico, no entanto, se mostrou otimista demais. O que aconteceu na realidade foi um crescente endividamento desses países, cujos efeitos perversos sobre a estrutura social começaram a se tornar evidentes já no início da década de 80. Em vez da prometida inclusão dos países periféricos, houve um fortalecimento da articulação entre os países da Europa e os Estados Unidos, preocupados em salvaguardar seu lugar hegemônico. “Dentro desse quadro, a paisagem latino-americana na passagem dos anos 80 para os 90 é a da crise generalizada, da estagnação, da obsolescência industrial e da perda de competitividade” (129).

Em *Lições da década de 80*, a cientista política Lourdes Sola e a economista Leda Paulani, guiadas pela pergunta “o que aprendemos?”, reúnem uma série de textos com o objetivo de fazer uma revisão dessa época e questionar o estigma de “década perdida”. Na introdução, após afirmarem a centralidade da década de 80 enquanto período em que se iniciou o processo de estabilização e de liberalização das economias dos países latino-americanos, elas se perguntam: “por que o aposto ‘década perdida’ com que a literatura econômica e jornalística entre nós se refere aos anos 80?” (SOLA&PAULANI, 1995: 10). Sem a pretensão de avaliar a argumentação que elas constroem em defesa

das aprendizagens que a década de 80, com seus vários planos de salvamento nacional, oferece na área econômica, gostaria apenas de assinalar um ponto que me chamou a atenção: à pergunta mencionada acima, elas respondem que se trata de uma “questão de perspectiva”, isto é, que o problema está na distância entre o que se esperou da década de 80 e o que ela efetivamente ofereceu.

O fim do regime militar no Brasil, assim como na Argentina e no Chile, deu início a um período de transição democrática a partir do qual “as coisas que, ao menos moralmente, haviam sido bastante simples, já que se tratava de compartilhar uma oposição incondicional à dominação autoritária, se tornaram mais complicadas, mais cinzas” (O’DONNELL, 2004: 20). Assim como na Argentina e no Chile, a ditadura no Brasil não chegou ao fim por meio de revoltas político-sociais, embora não se possa descartar o papel das pressões e demandas irradiadas da sociedade. O processo de transição se iniciou ainda sob a ditadura, na forma de um projeto, ideado pelos próprios militares, de liberalização do regime autoritário, cujo objetivo era uma normalização institucional que assegurasse sua permanência no poder, e constitui-se, nessa primeira etapa, de uma série de avanços e recuos resultantes do choque entre as forças do governo autoritário e os partidos políticos, os movimentos sociais, os sindicatos e a sociedade civil, que opuseram resistência a esse projeto.

A partir de 1980, intensifica-se a instabilidade inerente ao projeto de abertura, o que acaba resultando na desintegração do regime autoritário em 1985. Começa, então, uma segunda etapa do processo de transição. Ainda incipiente, procurando sobreviver em meio a instituições e agentes políticos fortemente marcados pelo autoritarismo recente, a democracia não responde aos anseios de mudança social daqueles que se haviam oposto aos regimes autoritários. Essa defasagem entre as esperanças que chegavam com a democracia e as transformações levadas a cabo nos limites do processo de transição dá lugar à frustração e ao ceticismo. Tão inquietante quanto a persistência de problemas sócio-econômicos graves era a sensação, cada vez mais

generalizada, de que não havia uma teoria única capaz de solucionar os problemas do Brasil.

Essa incerteza, que chegou junto com a década de 80, foi sentida por muitos como o sinal de que estava tudo perdido, mas foi também uma liberação, vivida com escracho, mas também com angústia, do engajamento dos anos anteriores. “Meu partido/ é um coração partido/ e as ilusões estão todas perdidas/ os meus sonhos foram todos vendidos/ tão barato que eu nem acredito/ eu nem acredito/ que aquele menino que ia mudar o mundo/ mudar o mundo/ frequenta agora as festas do ‘grand monde’”, cantava Cazusa.

Essa geração quis se liberar dos efeitos da ditadura sobre os corpos, quis, como diz Silviano Santiago a respeito do primeiro romance de João Gilberto Noll, “deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão)” (2002: 72). Só que vários de seus heróis, como Cazusa, Renato Russo, Caio Fernando Abreu, vão sucumbir à Aids, doença que traz de volta fantasmas que pareciam já ter sido esconjurados. A doença vem reatualizar, via discurso médico, o moralismo que parecia ter sido deixado para trás, mas que retorna para marcar essa geração, sobretudo os homossexuais, com o estigma da decadência física e moral. “E toda essa peste, meu amigo [...] Eu tenho me sentido muito mal vendo minha capacidade de amar sendo destroçada, proibida, impedida, aos 36 anos, tão pouco. Nem vivi nada ainda. E não sou sequer promíscuo. Dum romantismo não pós, mas pré todas as coisas – um romantismo que exige sexualidade e amor juntos” (2002: 141), escreve Caio Fernando Abreu numa carta de 1985.

Para um historiador marxista como Eric Hobsbawm, nascido em 1917, que vivenciou a Segunda Guerra Mundial e as posteriores transformações econômicas, culturais e sociais de um mundo dividido em dois blocos de poder, os anos 80 abrem as portas para uma “era de decomposição, incerteza e crise” (2004: 15). “Até a década de 80”, assegura o historiador, “a maioria das pessoas vivia melhor que seus pais e, nas economias avançadas, melhor que algum dia tinha esperado viver, ou mesmo imaginado possível viver” (21). O que aconteceu? Hobsbawm escreve *Era dos extremos* para tentar

desvendar esse enigma. Como se sabe, o capitalismo se expandiu de forma a transformar o mundo numa “aldeia global”. Nessa nova configuração, argumenta Hobsbawm, houve uma desintegração das relações sociais, de modo que as experiências do passado deixaram de servir de alicerce para a compreensão de um presente em que prevalece um individualismo associal; houve também um ressurgimento de problemas sociais e econômicos que, ao menos nos países ricos, se consideravam superados. “Ninguém sabia o que fazer em relação aos caprichos da economia mundial, nem possuía instrumentos para administrá-la” (398), afirma Hobsbawm a respeito dessa era que ele chama de “O desmoronamento”.

Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 2005.

O patos pós-moderno
A ausência de um
sentido histórico é
percebido como
carência, mas também
como liberação.

4.3. Antes I

Em *Tempos interessantes*, um misto de narrativa histórica e autobiográfica, Hobsbawm dedica um capítulo aos anos 60. Lemos: “Para os esquerdistas de meia-idade como eu, maio de 1968, e na verdade toda a década de 1960, foram tempos extraordinariamente bem-vindos e extraordinariamente desconcertantes” (2002: 277). Escrevendo nos anos 90 e do ponto de vista de quem viveu a época com o distanciamento dos que pertencem a outra geração, ele avalia as principais forças do momento: os movimentos revolucionários na política e na cultura, como a luta contra a guerra do Vietnã, o maio parisiense de 68 e a revolução cubana. E avalia também sua própria leitura: “Olhando para trás depois de pouco mais de trinta anos, é fácil ver que interpretei mal o significado histórico da década de 1960” (279). Esse erro de interpretação se deve, segundo Hobsbawm, ao fato de não ter medido adequadamente a dimensão das modificações radicais que estavam ocorrendo na sociedade daquela época.

O texto de Hobsbawm assinala a dinâmica de constante reescrita que constitui a história. Não se trata de relativismo, mas de uma mudança de perspectiva a partir do presente, que resgata algumas coisas do passado e deixa cair outras. É assim como a “década perdida” pode ser recuperada enquanto momento de emergência de

um determinado patos de fim de século. Isto é, que algo tenha se perdido nos anos 80 não significa que a década tenha sido perdida. Mas o que se perdeu nos anos 80? Uma das coisas que se perdeu foi o espírito revolucionário enquanto vontade de transformar totalmente um determinado estado de coisas, esse espírito que Hobsbawm não conseguira identificar inicialmente nos anos 60 por observá-los com a lente do marxismo tradicional; que Caetano Veloso retratou em *Verdade tropical*, livro que abarca, na perspectiva de um dos criadores do movimento tropicalista, grande parte da atividade cultural dos anos 60 – indo desde a MPB ao cinema, passando pela literatura, o teatro e a televisão – e fortalece a imagem de uma época ímpar no que se refere às rupturas no campo da cultura; cujas contradições e descaminhos Heloisa Buarque de Hollanda examina no final dos anos 70, em suas *Impressões de viagem*.

Em seu livro, de 1997, Caetano Veloso dá um panorama do Brasil pré e pós-68: a agitação política em torno da possibilidade de mudanças estruturais na sociedade brasileira; a entrada do Brasil na era da cultura de massas, com a televisão cada vez mais presente e o contato com a cultura pop internacional; o fervor cultural, manifesto tanto no surgimento de uma arte idealizadora de um contato direto com as massas, no modelo dos CPCs, quanto nos movimentos vanguardistas, como o concretismo; o corte abrupto que significou o endurecimento da repressão a partir do AI-5. Sob a perspectiva de quem esteve mergulhado no turbilhão da época, vivendo a sensação de estar revolucionando o mundo, *Verdade tropical* apresenta os nossos anos 60, fraturados pela ditadura, deixando-nos com a pergunta sobre o destino do projeto, de caráter evidentemente coletivo que, embora se afastasse das grandes verdades da esquerda tradicional, formulava a sua maneira uma alternativa para o Brasil. Afinal, há uma distância entre aquele Brasil, ou o Brasil imaginado então, e esse que os índices apresentados pelo próprio autor na introdução retratam (um país em que 51,3% da renda está concentrada em 10% da população, segundo dados de 1995). “É um legado brutal que minha geração, ao chegar à adolescência, sonhou reverter”

(1997:15), afirma Caetano Veloso na “Intro” de seu livro. O tropicalismo foi parte desse sonho,

a aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas – entre eles o próprio narrador – queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e de fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil (16).

O tropicalismo será um dos protagonistas do livro de Heloisa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem* foi sua tese de Doutorado, escrita durante o ano de 1979. Dividido em três partes que tratam, respectivamente, dos engajamentos dos anos 60 (CPC e vanguardas), do movimento tropicalista e da poesia marginal dos anos 70, o texto percorre um trajeto que vai do início dos anos 60 ao momento em que ele mesmo acabou de ser escrito, trajeto marcado pela frustração dos projetos revolucionários que alimentavam a arte e a literatura, mas também, como defende Heloisa Buarque, pelo surgimento de novas estratégias de intervenção cultural. *Impressões de viagem* se debruça sobre uma cultura em processo para contestar o consenso a respeito do “vazio cultural” da década de 70 e também para mostrar que a poesia marginal participa, junto com o tropicalismo, a vanguarda concretista e o engajamento cepecista, de um diálogo amplo “que se radicaliza progressivamente numa crítica à noção de técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro” (2004: 14).

“Eu me lembro dos hoje ‘incríveis anos 60’ como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética” (19), começa contando a autora. Esses debates darão origem, em 1962, ao “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, texto reproduzido em *Impressões de viagem*, junto com outros documentos da época, como o “Plano-piloto para a poesia concreta”, de 1958. Um dos objetivos do livro é contrastar o engajamento cepecista com a vanguarda

concretista, mostrando os desdobramentos dos debates inaugurados por esses dois movimentos artísticos no pós-64. No primeiro caso, tratava-se de defender uma “arte popular revolucionária”, capaz de “produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade” (HOLLANDA, 2004: 138), como lemos no manifesto. *Impressões de viagem* assinala alguns dos pontos problemáticos desse modelo, como o paternalismo ao conceber o diálogo entre intelectuais e povo e a simplificação ao abordar a discussão sobre forma e conteúdo (que reduz a forma a um instrumento para a transmissão de uma mensagem política), mas também nos deixa ver “uma herança de generosidade” nesse projeto de levar a arte e a literatura para lugares que a maioria dos jovens intelectuais e artistas envolvidos nele provavelmente nem sabia que figuravam no mapa do Brasil.

O engajamento vanguardista é de outra ordem, mas nem por isso menos envolvido com os ideais revolucionários da época: “há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes” (42). Só que no caso do concretismo, nem “tudo começa pela essência do povo” (149), como queria o manifesto cepecista; não se trata simplesmente de adequar a arte aos ideais marxistas de revolução social, mas de revolucionar a própria forma poética através da criação de uma poesia que ensine ao operário a “agir e pensar como a máquina lhe ensina”, que esteja “à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos”, como propõe Pignatari em “Construir e pensar” (177). Para um movimento que cresceu no clima desenvolvimentista dos anos 50, estar à altura dos novos tempos implica modernizar-se, importando dos grandes centros novas técnicas para gerar uma poesia nacional de exportação, para que a poesia, junto com o país, entre numa nova era de superação do subdesenvolvimento.

Heloisa Buarque de Hollanda vê no tropicalismo, como o fizeram os próprios concretistas, um herdeiro da discussão aberta pela poesia concreta a respeito do lugar do Brasil na modernidade. Em *Verdade*

tropical, Caetano Veloso menciona o encontro com Augusto de Campos, em que o poeta lhe deu de presente alguns números da revista *Invenção*, publicação dirigida por ele, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e “mencionou as afinidades que via entre o que eles faziam e o que [os tropicalistas estavam] fazendo” (1997: 213). Entre essas afinidades estava a preocupação com a criação de uma linguagem em sintonia com os novos tempos que recusasse o populismo da arte de esquerda. Ao mesmo tempo, porém, como sugere Hollanda, o tropicalismo expressa uma crise tanto do populismo como do desenvolvimentismo na medida em que escancara as contradições inerentes à modernização brasileira sem pretender apresentar uma solução para elas. Poderíamos dizer que o tropicalismo mantém vivo o espírito revolucionário, mas trata-se agora de uma revolução de outro tipo, que não quer a derrocada do capitalismo e a tomada do poder pelo povo, mas sim inaugurar uma nova atitude em relação aos valores tradicionais da cultura brasileira, aos valores estéticos, é claro, mas também aos valores morais, apontando com isso para uma nova forma de fazer política.

Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 2005.

Dica do Karl Erik: eixo da tese pode estar na problemática de uma literatura que deve enfrentar a ausência de fundamento da história.

4.4. Antes II

O acirramento da repressão no fim de 1968 mudou a cara do cenário cultural brasileiro. A prisão e o exílio de intelectuais e artistas, além do medo da repressão, gerou um vácuo num ambiente que até esse momento vivia em constante ebulição¹⁵. Em “O vazio cultural”, publicado na revista *Visão* em junho de 1971, Zuenir Ventura faz o seguinte diagnóstico do presente: “Ao contrário dos primeiros anos da década passada, a de agora não apresentava em nenhum dos diversos setores de nossa cultura nem propostas novas nem aquela efervescência criativa que caracterizava o início dos anos 1960”

¹⁵ Roberto Schwarz mostra que nos primeiros anos de ditadura, ao contrário do que se poderia esperar, a atividade cultural continuava viva no país. “Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos, esta solução de habilidade durou até 68” (2001: 8-9).

(GASPARI, 2000: 40). As verdades dos anos 60 estão cada vez mais distantes. A ditadura veio tentar derrubá-las para impor no lugar delas seu “milagre econômico”. Uma parte da esquerda está engajada na luta armada, mas muitos já fazem uma reavaliação das utopias sessentistas, voltando-se para trás sem nenhuma idealização: “(o)nipotente, generosa, megalômana, a cultura, até 1964, alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos de sua ação: ela, consciente, participante, não só ‘conscientizaria o povo’ como transformaria a sociedade” (93), afirma Zuenir Ventura. A repressão do pós-68 redimensionam o otimismo revolucionário do período anterior e muitos se deixam levar pelo ressentimento ou pela nostalgia.

Surge nesse momento uma das manifestações artísticas mais importantes dos anos 70, a poesia marginal, que aborda com deliberada simplicidade o mal-estar de uma geração, abrindo espaços cotidianos para a expressão poética numa atmosfera contaminada pela opressão. Como mostra Messeder Pereira, na poesia marginal se dá o encontro de duas gerações: por um lado, pessoas que viveram e produziram nos anos 60, embora demonstrassem pouca sintonia com a produção poética dessa época, seja a de vanguarda ou a cepecista; por outro lado, pessoas que começaram a produzir no pós-68 (1981: 34). Influenciada pelos movimentos contraculturais dos anos 60, a poesia marginal circula em livros mimeografados e vendidos pela cidade pelos próprios poetas que, confrontados às restrições do mercado editorial, recorrem a formas alternativas de edição e distribuição. “Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinema, museus e teatros” (HOLLANDA, 2004: 108). Essa forma de circulação pretende aproximar quem escreve de quem lê, criando laços de afeto para além dos laços estritamente literários.

Coloquial e despretensiosa, a linguagem poética também se quer próxima do afeto, valorizando as problemáticas da subjetividade. Surgem novos debates, informados pela obra de Michel Foucault¹⁶, que

Rio de Janeiro, 31 de março de 2005.

Ítalo Moriconi em *A provocação pós-moderna*:
“Pós-tudo é a situação intelectual dos anos 80”.

¹⁶ Num “ensaio de evocação e invocação”, publicado no número 6/7 da revista *Margens/Márgenes*, Ítalo Moriconi se refere ao “acontecimento Foucault” nos anos 70.

dão atenção a “problemas considerados não prioritários pela política militante, como as drogas, o homossexualismo, a loucura etc.” (HOLLANDA, 2004: 104), debates que já haviam sido antecipados, como vimos, pelo movimento tropicalista. Assim, essa poesia vai achando seu lugar à margem da crítica social marxista, desconfiada dos grandes sistemas de pensamento, beirando um antiintelectualismo e privilegiando a experiência existencial. “Estariamos aqui mais próximos de algo que talvez pudesse ser definido como um processo de ‘politização do cotidiano – as questões são levantadas e encaminhadas, preferencialmente, enquanto interferências no cotidiano das pessoas” (32), sugere Messeder Pereira. A poesia marginal reflete as encruzilhadas e as saídas de uma geração que vive a ressaca dos anos em que se acreditava que a revolução estaria esperando ao se virar a esquina.

4.5. Os sobreviventes I

A geração 70 é formada pela fração mais jovem, ainda adolescente em 68, faculdade na primeira metade da década, início da vida profissional na segunda metade. Ao longo das duas metades, o desbunde. A revolução comportamental. Sexo, drogas, diversão. Num mesmo episódio de afirmação individual e coletiva, claustrofobia e escancaramento. A loucura como pão cotidiano, em diversos graus, diferentes modalidades. Do patológico ao fogo brando, do caso de internação ao deslize inadvertido, da viagem de cogumelo ao delírio passional. O lado luminoso e o lado sombrio da revolução. Woodstock e Altamont. Woodstock e Ato Institucional número 5. Mortes por suicídio. Mortes por overdose. Ecos de tortura, dos desaparecidos, dos bandidos. O prazer e o sofrimento. A violência e o tédio (1996: 14).

Com esses flashes precisos, Ítalo Moriconi ilumina a experiência de uma geração. Com a mesma precisão, ele se refere ao início dos anos 80, anos que “marcaram o fim não só da década de 70, mas de 60 também, o fim (quem sabe apenas temporário) dos sonhos e paixões de 68” (18). Foi nesses anos que Noll começou a publicar. Seu primeiro livro, como vimos, é de 1980, momento de abertura política,

“Acontecimento mítico-midiático nas páginas dos suplementos culturais e dos periódicos mais analíticos, acadêmicos ou da imprensa alternativa. Produção do mito intelectual vivo, hóstia da carne, letra, qualidade espectral. Acontecimento intelectual forte, balizado pela leitura de *As palavras e as coisas* e *Vigiar e punir*, do lado da obra, e *Microfísica do poder*, do lado do pensamento-ação, pensamento-interlocução, pensamento-ferramenta, pensamento aforisma” (2005: 48).

início de uma transição à democracia que culminaria com a eleição indireta de um presidente civil em 1985. No âmbito internacional, é o começo da onda neoliberal liderada por Reagan e Thatcher, que dominará toda a década. É também o começo da onda neoliberal. A década transcorrerá em clima de pós-tudo, como captou muito bem Augusto de Campos, um poema de 1984:

QUIS
 MUDAR TUDO
 MUDEI TUDO
 AGORAPÓSTUDO
 EXTUDO
 MUDO

O gênero literário que mais se destaca na abertura são as memórias de ex-presos políticos e exilados, que contam suas experiências para compartilhar uma história que foi silenciada. Um exemplo é o livro *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, romance autobiográfico, publicado em 1979, sobre a época em que foi militante político. Também surgem nesse período, como observa Beatriz Resende, romances de contornos épicos preocupados em reafirmar uma identidade nacional que o período da ditadura abalou: os exemplos incluem *O Mulo*, de Darcy Ribeiro, *Tocaia Grande*, de Jorge Amado, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, romances que abordam “a questão da brasilidade, confiantes de que a afirmação da identidade é uma atitude libertária, necessária à afirmação e independência de um povo” (2002: 71). Assim, identifica-se neles “uma preocupação inevitável em reconstruir a história dos vencidos, às vezes com um tom ufanista, patriótico” (72).

O livro de Gabeira se destaca por colocar a subjetividade do narrador em destaque, deixando em evidência que se trata de seu um particular e não de uma visão absoluta dos fatos. Sua perspectiva é a de alguém que pôde tomar distância em relação àqueles anos, admitindo equívocos e ambigüidades. Se a narrativa poderia dar margem à heroicização do personagem, na medida em que se trata de fatos reais ocorridos num período relativamente recente, essa tendência

é minimizada pela opção de contar os descaminhos de uma empreitada política, questionando as convicções que o guiavam na época dos acontecimentos vividos. Assim, a autobiografia de Gabeira dá voz a uma história que não apareceu nos jornais, mas ao invés de glorificá-la, torna visíveis as debilidades do projeto, as fraturas dos grupos e a ingenuidade dos militantes.

O exílio parece ter viabilizado, como sugere Silviano Santiago em “Prosa literária atual no Brasil”, um exílio interno que permitiu aos intelectuais uma consciência mais aguda “de que o tecido social é feito de diferenças apaixonadas e que a negação das diferenças (com vistas a um projeto único para todos) é também o massacre da liberdade individual, o recalque das possibilidades mais autênticas do ser humano” (2000: 41). Em *O que é isso, companheiro?*, a perspectiva do narrador é a de um indivíduo, com vivências, idéias e sentimentos particulares que em muitos momentos se opõem ao que o projeto revolucionário parecia exigir. “Como é que um intelectual pode se negar tão profundamente?”, o narrador se pergunta.

Passava os dias lendo jornais, fazendo planos para matar Eduardo e limpando *ad nauseam* meu revólver Taurus 38 que jamais disparei contra ninguém, mas que mantinha num estado impecável, como se me esperassem, a cada manhã, fantásticas batalhas campais, ali naquele apartamento de Ana, onde o único vestígio de luta eram as camas desarrumadas com a agitação dos nossos sonhos (1998: 148).

Numa entrevista concedida em 1979 e publicada no livro *Patrulhas ideológicas*, Gabeira assinala que, para compreender a experiência de militância, é preciso compreender como ela foi vivida subjetivamente. Essa idéia de que não é possível separar a política da subjetividade motiva a opção por uma narrativa autobiográfica, menos preocupada com os fatos do que com uma determinada percepção dos fatos, e motiva também uma forma alternativa de ação política, cujo foco já não são as massas, mas as minorias, como os negros e os homossexuais, submetidas a formas de repressão talvez menos evidentes, embora nem por isso menos eficazes. Nessa mesma entrevista, Gabeira coloca em questão as possibilidades de o

Rio de Janeiro, 07 de fevereiro de 2006.

De repente (acabei de ler umas cartas do Caio Fernando Abreu para descansar de uns textos chatíssimos sobre economia), fico querendo que tudo seja mais subjetivo, mais próximo, mais meu.

intelectual agir em nome das massas, questionamento que faz surgir algumas alternativas: “Talvez eu não vá liderar as massas camponesas e operárias. Talvez o meu campo de atuação seja mais ligado às minorias... que existem no Brasil, que são uma realidade no Brasil. Talvez o meu espaço político seja esse, tentar romper com os preconceitos” (PEREIRA, 1980:189).

Em outra entrevista da época, Waly Salomão se refere a “um momento de liberdade”. Sabemos que não podemos nos confinar. Temos que, num bom trabalho de engenharia, construir pontes que liguem tal margem àquela outra, evitar a própria margem” (GASPARI, 2000, 260). Não sendo mais necessário se adequar às molduras de um projeto coletivo, o momento é de liberdade; mas pelo mesmo motivo é também um momento de exacerbação do individualismo e, conseqüentemente, de isolamento, que poderá se tornar claustrofobia, sensação de sem-saída. O corpo será, nos textos de Noll, uma ponte possível para atravessar esse confinamento, não um corpo recém-liberado como o dos anos 60, mas um corpo frágil e sujeito a várias formas de opressão. Os anos 80 inauguram uma abordagem de problemáticas estéticas, existenciais e políticas que persistirão nas décadas seguintes, daí que um conto como “Os sobreviventes”, por exemplo, de Caio Fernando Abreu, esteja muito mais perto da década de 90 do que da década de 70 na forma de expressar, utilizando-se ironicamente de todos os lugares-comuns de sua época, o esgotamento das saídas que a modernidade prometeu. “Já li tudo cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê?” (2005: 27).

4.6. A possibilidade do impossível

Em seu balanço literário “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, o primeiro texto analisado por Flora Süssekind é um conto de Noll de *O cego e a dançarina*. Trata-se de “Marilyn no inferno”, sobre um *western*

hollywoodiano filmado na Baixada Fluminense. “O que se narra?”, pergunta Sússekind. “O descompasso entre os sonhos de estrelato, entre as imagens de Bette Davis e Marilyn Monroe, e a breve participação do figurante no *western* da Baixada” (2003: 259). Para os seres desse e outros contos de *O cego e a dançarina*, o diálogo com o universo da mídia, do cinema aos jornais, se faz para “deixar claro desencaixes e diferenças” (260). Os contos exploram a existência precária de sujeitos deslocados num mundo em que são apenas figurantes, como o “rapazinho de Nova Iguaçu”, num *western* decadente rodado no Brasil, constrangido em seu uniforme dos exércitos sulista, que sonha em ser ator da Globo. Ou como Casimiro, do conto homônimo, poeta romântico em pleno século XX, “tomando pelo canudinho a gelada Coca-Cola que escorrega de seu lábio em pingos luzidios” (1980: 79).

Na literatura de Noll, Sússekind encontra um dos motes para sua análise da ficção dos anos 80: a vitrine, elemento presente com frequência nas narrativas da época como mediação entre a exposição e a intimidade. “De fora ou de dentro, narradores e personagens estão sempre esbarrando nesses vidros” (SÜSSEKIND, 2002: 261). Uma cena de *Bandoleiros*, segundo romance de Noll, serve de exemplo: “Olho as horas numa vitrine de relógios e num lance estava na frente de um bar meio fuleiro que costumava freqüentar, ali no Salgado Filho” (Idem). A vitrine é o contato do personagem com o mundo, um lugar em que a subjetividade fica exposta, lugar para ver e ser visto. Nessa ficção dominada pelas vitrines, diz Sússekind, estabelecendo uma oposição com a ficção da década anterior, “não parece haver muito lugar para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade, da idéia de consciência individual. Pelo contrário, na vitrine predominam o anonimato e a mediania” (264)

Já no ensaio “Experiência e pobreza”, que Walter Benjamin escreve em 1933, aparecia a idéia de que “o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio” (1985b: 117). A arquitetura do vidro e do aço, arquitetura moderna por excelência, é para Benjamin aquela em que o sujeito

passa sem deixar rastros, em oposição ao salão burguês em que cada objeto e cada canto trazem a marca do sujeito que o habita. O vidro é mais um elemento da nova barbárie, essa em que mergulhamos ao nos ser subtraída a experiência. Barbárie que, não obstante, “impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (116). Se essa cultura do vidro fala de uma pobreza de experiência, Benjamin sugere que ela também significa uma nova liberdade, “uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, de modo mais simples e mais cômodo” (119).

Os personagens de Noll são herdeiros dessa nova barbárie. Nos anos 80, a cultura do vidro se revelou como mais uma das facetas de uma sociedade fascinada pela transparência das mercadorias e pelos cenários ascéticos dos shoppings. Porém, nesses mesmos cenários, como se vê nos textos de Noll, surge uma necessidade de contato com o outro, de atravessar o distanciamento que o vidro impõe. Seus personagens estão sempre em busca desse contato, sempre realizando um movimento, freqüentemente mal-sucedido, em direção ao outro. Na cena final de *Bandoleiros*, citada também por Sússekind, o narrador, ao chegar ao aeroporto do Rio de Janeiro de retorno de uma viagem aos Estados Unidos e se deparar com a presença de seu amigo João que veio buscá-lo, vai em direção ao vidro que os separa, colocando sua mão sobre a dele. “E eu fui. Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava ali do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão vidro, justo na mão de João” (NOLL, 1997b: 320).

Essa busca de contato com o outro, mesmo mediado pelo vidro ou pela vitrine, será uma constante na literatura de Noll. No abandono dos personagens a sua própria sorte, em busca do que está para sempre perdido, reside o nó dessa literatura. “A criança brinca na grama do parque. Detrás de uma árvore um homem espia o menino com uma dor no coração. Se ele fosse meu, ele balbucia, se ele fosse meu eu teria a mãe dele. Mas o homem logo vê que a criança é uma pedra e que nela um cão vadio está mijando” (NOLL, 1980: 42). Como

Los Angeles, 19 de agosto de 2004.

Noll, numa entrevista à Revista de Autores Gaúchos: “a gente sofre deformações terríveis por viver um momento ditatorial. A literatura é um terreno de liberdade e ela só é legítima na medida em que se é fiel a si mesmo”.

se vê nesse trecho final de “Ela”, o outro, o ser desejado, está sempre se transformando em pedra nos contos de *O cego e a dançarina*, está sempre desaparecendo, se afastando, deixando em evidência o abismo que separa os seres. “Eu ficava falando sozinho porque ele fazia tudo pra não me ouvir. Filho da puta. Ele não ouvia, ele não ouvia nada. Nem sequer me olhava” (25-26), lemos em outro conto, “O meu amigo”. Quando o olhar vem, ele vem com violência, como uma corda que enforca, nesse mesmo conto. Como um tiro, em “A virgem dos espinhos” e também no conto que dá nome ao livro.

Em *A fúria do corpo*, de 1981, Noll vai mergulhar de cabeça nessa busca, através de uma linguagem muito diferente da de seu primeiro livro, uma linguagem que quer preencher com seu excesso a precariedade extrema de seus personagens, seres carentes de tudo, mendigos vivendo “nas raias do abandono”, “sem um puto tostão na algibeira, sem cama, sem comida” (15); uma linguagem que quer se abrir ao outro numa orgia verbal feita de repetições, frases longas e sem vírgulas, uma sintaxe desenfreada em que o erotismo aflora sem nenhum pudor para tornar visível o encontro dos corpos: “pego a mão de Afrodite, lhe digo é Carnaval, somos mais que amantes, irmãos vindos do mesmo plasma, o Universo uma grande placenta de onde saem todos, não há diferenças na forma, um pau uma buceta coisas assim” (1981: 184).

Ao impasse de “Alguma coisa urgentemente”, um “quase como não saber prosseguir” (NOLL, 1990), vem se opor este romance de ação passado nas ruas de Copacabana, como se aquele rapaz que precisava fazer alguma coisa urgentemente tivesse se aventurado a abandonar a solidão do apartamento onde o pai o largou. “Romance de ação” é como Silviano Santiago caracteriza *A fúria do corpo*, advertindo que não se trata do “sentido tradicional do termo: capa-e-espada, bandido-e-mocinha, policiais, espiões, CIA e KGB” (2000: 72). O corpo que se move em fúria pelo romance de Noll está longe de ser o “corpo racional, musculoso e arquitetado” (Idem). É um corpo indigente, desafortado, exposto, cujo erotismo à flor da pele atenta contra todas as instituições e normas. “Sua bússola marca uma única rota, um único

Rio de Janeiro, 20 de maio de 2005.

Ainda sobre o capítulo 2:

Em *A fúria do corpo* se dá uma conjugação muito particular de alegria e utopia que não reaparecerá nos livros posteriores de Noll. Há, no entanto, uma questão que se define desde o início: uma luta entre o indivíduo e o sistema. A literatura aparece como criação de um outro corpo e de uma outra linguagem e, conseqüentemente, como definição de um lugar político.

desvio, pois se trata de dessublimar o desejo que se recalcou por detrás das aulas de dança e de natação, de ginástica e de musculação, ou seja, por detrás das atividades corporais coletivas feitas com regras e assepsia” (73, grifo do autor).

“O meu nome não”, começa dizendo o narrador. Vagabundo anônimo das ruas do Rio de Janeiro, consagrado a João Evangelista, está no mundo sem história, sem nada além de seu corpo e seu desejo. “Só tenho o sexo e aqui estamos, e isso importa, estamos sentados um em frente ao outro em bancos do calçadão da Avenida Atlântica” (10), ele diz. Abrindo mão de seu passado, ele vai renascer com as palavras que iniciam a narrativa: “não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante onde me absolvo de toda dor já transpassada e sem nenhum ressentimento tudo começa a contar de agora” (9). Numa sociedade que nomeia para controlar e subjugar, o narrador se quer anônimo. No anonimato, talvez seja possível uma comunhão com o outro – uma comunhão através do corpo anônimo, uma igualdade no anonimato em vez das hierarquias que a disciplina social impõe. Diz o narrador: “não poderei vos doar portanto alegria mas só o anonimato mais vil se bem que anunciador de que alguma coisa cresce em mim, em nós, e nos toma, nos restitui ao esplendor mais humano” (12).

Lemos em outro trecho: “eu mordida o seio que guardava o coração você me dizia vem, e em cada convite mais uma curva do labirinto se desenhava; eu enfrentava mais uma curva e me perdia mais uma vez ao teu encontro. E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo” (23). A comunhão com o outro se dá pelo corpo, seguindo o roteiro do corpo, como com Afrodite, “dois corpos em busca de uma felicidade canhestra mas radiosa” (17), ou com o menino, “no fulminar do nosso gozo único” (65). “Quando a gente se encontrava você dizia meu coração tá doendo, toca aqui. Eu tocava no coração com a mão espalmada sobre teu peito e sentia o coração responder: pulsava ali uma outra vida que não a minha, um outro ser vivo no mistério mas tão mineral que eu podia tocar” (23). A *fúria do corpo* é movido pela esperança de que o corpo anule a barreira

entre e o eu e o outro. “É um romance sobre a possibilidade do impossível. Neste sentido é um livro utópico” (NOLL, 1996).