

V

DIÁLOGOS COM *NOITES FELINAS*

O contexto descrito por Lyotard e denominado pós-moderno vem sendo abordado aqui como um conjunto de modificações no campo das artes e das ciências que atravessam o século XX e culminam, em sua segunda metade, numa revolução estética, filosófica e social. Nesse contexto histórico busquei então uma referência conceitual para o objeto de estudo que entrasse em diálogo com esse conjunto de transformações – para isso retomei a conceituação de narrativa presente na obra de Benjamin. O desejo de desenvolver uma reflexão sobre as implicações dessa experiência narrativa na Pós-Modernidade possibilitou um recorte temático, desenvolvido no capítulo anterior, que nos permitiu situar o texto quanto a questões essenciais a esta tese, como a morte e a epidemia de Aids.

Com esses recortes foi feita a escolha do estudo de casos em função de vários aspectos que dialogavam com os capítulos anteriores. *Noites Felinas*, de Cyril Collard, por sua natureza multimídia e suas características de afinidade com meu próprio trajeto pessoal e profissional, foi a obra escolhida e o foco principal da pesquisa.

No entanto, a releitura dessa obra com o objetivo de gerar uma reflexão produtiva sobre a experiência narrativa na Pós-Modernidade demandou sistematização que gerasse categorias pertinentes à pesquisa. A leitura de uma obra pode ter diferentes abordagens, e era preciso não perder a intenção inicial de ver nessa epidemia, bem como em um movimento reincidente de narrar algo diante de seu enfrentamento, circunstâncias próprias à elaboração de uma teoria sobre o narrar.

Sendo assim, a concernência de nossa condição pós-moderna e da dualidade da obra de Benjamin – em que contrafluxos, mãos duplas e contrapelos indicam sempre a noção de movimento e tensões –, em vez de induzir à construção de categorias estanques, levou a buscar em

Noites Felinas figuras de análise que indicassem essa perspectiva de análise.

Partindo então da releitura exaustiva da obra, das oficinas e do referencial teórico pude observar que esse referencial discursivo denunciava algumas construções mitificadas dessa condição pós-moderna e as recolocava em um sentido muito particular. Por conta disso, comecei a agrupar essas denúncias em díades que desdobram algumas categorias estanques, oferecendo, em seu confronto, tensões. Tensões úteis para uma análise da produção narrativa que transcendesse o mero registro formal e, ao mesmo tempo, me conduzisse a uma sistematização em uma leitura com tantas possibilidades de abordagens e reflexões.

Foram quatro as díades elaboradas nessa leitura, sendo a primeira **continuidade/ruptura**, que parece redimensionar e ser redimensionada por essa trajetória do século XIX ao XX, como um diálogo permanente entre as premissas modernistas e as considerações pós-modernistas, sendo propriamente uma das razões que justificam a apropriação da expressão pós-moderno.

A segunda díade discutida, **realidade/ficção**, advém também do conceito de pós-moderno e é calcada nas crises dos padrões de representação da realidade objetiva. Essa crise, já introduzida na díade anterior – como veremos adiante –, assume uma propriedade particular neste contexto e encontra uma discussão muito original no registro biográfico do trabalho de Cyril Collard.

Encaminhada pela discussão da representação da realidade, não poderia faltar neste estudo uma elaboração mais aprofundada do conceito de mídia e suas implicações na pós-modernidade. Dessa necessidade surge a terceira reflexão que coloca em tensão **mídia/multimídia** como dois pólos oferecidos à representação no século XX e com inúmeras conseqüências no ato de narrar.

A última díade encontrada como um evento pertinente ao pós-moderno é a interação e seu desdobramento em **interação objetiva/interação subjetiva** que gera tantas confusões na academia, no

mercado e no cotidiano quanto a um conceito fundamental para a elaboração dessas questões teóricas.

Essas tensões amarram importantes conceitos que atravessam o estudo da narrativa na Contemporaneidade e dentro da obra de Cyril se desvelam em um arsenal muito próprio de reflexões.

A epidemia da Aids emerge então nessa obra trazendo inúmeros desdobramentos que na verdade concretizam essas díades em instâncias idiossincráticas que contribuem para dar consistência a nosso pensar sobre a experiência de narrar.

O início deste trabalho já introduziu que o recorte temático da morte deflagrou-se apenas como um disparador, revelando em suas questões tantas outras como essas agrupadas em díades conceituais. Assim, retomaremos constantemente o viés da morte presente na experiência narrativa, mas ele sempre nos conduzirá a inúmeros desdobramentos colocados agora a partir de especificidades de *Noites Felinas*.

Como falar em continuidade e ruptura pelo viés de alguém que vê sua sexualidade, seu tempo, sua afetividade fragmentados e com conexões extremamente originais? Como discutir a representação da realidade em um contexto marginal de escolhas em que a farsa se impõe como uma condição imprescindível? Como falar em mídia senão observando um cotidiano já irremediavelmente atravessado por esse mediador dos fatos? E como será tocar o problema da interação no campo dos estudos da narrativa trazendo as noções de 'amor', 'desejo', 'confiança' e 'solidariedade' tão freqüentes na elaboração das questões pertinentes a Aids? São as respostas a essas perguntas que penso, definirão esta parte do estudo como uma reflexão bastante pertinente a minha pesquisa e, ao mesmo tempo conduzida aqui de uma forma original.

Mas para que esse olhar a obra se concretize mais consistentemente, antes de desenvolver as díades na obra de Cyril, propriamente dita, exponho a demonstração de algumas considerações teóricas que justificam sua elaboração.

Na medida em que essas disgressões são razoavelmente longas e atravessadas por vários autores, intitulei-as no corpo do texto, ‘mesas-redondas’ – como descrito anteriormente – a fim de sinalizar ao leitor a construção teórica que me situa na discussão das díades.

Essas díades – geradas na própria trajetória do estudo – propõem na redação final um norte para a pesquisa e estarão sempre vinculadas a um olhar para a experiência humana de narrar na Pós-Modernidade, questão central do estudo. Assim, a díade continuidade/ruptura introduz essa análise trazendo um recurso de balizamento de questões, mas, ao mesmo tempo, uma proposta muito desafiadora.

V.I

Continuidade e Ruptura

V.I.I

Três sentidos para análise

Tanto na obra de Lyotard como na de Benjamin, o problema da continuidade é apontado como sintoma de uma reorganização social.

Benjamin vê na história sempre um movimento de crise com os valores estabelecidos, que, por se tornarem hegemônicos, encerram em si a tirania autodirigida. Ele chega a afirmar que a característica ‘moderna’ pleiteada no início do século XX é uma crise constante das estruturas sociais em seus movimentos de superação de forças instauradas. Mas, apesar de ver nessa ruptura um movimento histórico inevitável de jogo de poder, admite que é no início do século que essa ruptura é reiterada em manifestos artísticos, textos filosóficos e posturas políticas como uma categoria acima das outras. Além de sintoma de uma insatisfação, a ruptura ganha lucidez manifesta e *status* auto-suficiente que Benjamin irá caracterizar como barbárie. Embora esse conceito de barbárie seja sempre redimensionado em sua obra por outros contextos históricos, ele privilegia em sua análise as manifestações do início do século XX.

Esse início de século, em que Lyotard enxerga a semente do que se irá constituir como pós-moderno, tem um de seus alicerces nessa ruptura mais manifesta que Benjamin assinala. E é esse clímax da Idade Moderna, com suas próprias falências (implícitas na descontinuidade), que Lyotard considera ser duplamente o ápice e o estertor dessa época.

Além da ruptura histórica, visível por alternância de estilos e modificações sociopolíticas, a obra de ambos inscreve outra direção de análise para a questão apresentada por essa díade: paralelamente à descontinuidade histórica, ambos apontam nesse século uma descontinuidade intersubjetiva, em mesmos tempo de análise e contexto geopolítico. Essa segunda descontinuidade, tão cara ao estudo da narrativa como a primeira, é analisada por Benjamin também em 'Experiência e Pobreza'.¹ É, no entanto, mais particularmente observada em 'O Narrador' pela circunstância da falência do intercâmbio de experiências, categoria que culminaria em sua definição da própria narrativa – já desenvolvida no capítulo sobre narrativa.

Essa análise também já foi feita com relação a Lyotard, quando destacamos em sua obra a questão do vínculo social. Em oposição às visões obscurantistas de uma sociedade com indivíduos lançados ao caos em movimentos isolados, ele enxerga a possibilidade de novos laços intersubjetivos entre eles: a própria estrutura dos jogos de linguagem, que acabam por impor uma outra forma de vínculo.

A visão dessas duas instâncias cria um terceiro vetor de análise que é a própria fragmentação do indivíduo em relação às categorias de construção de sua personalidade (percepção de espaço e tempo, memória, representação da vida e da morte, etc.).

As obras produzidas por soropositivos no final do século XX vão dialogar intimamente com essa tensão entre romper e continuar, que cada vez mais, enxergo como central na experiência humana de narrar.

A Aids por conta de suas especificidades traz essa díade como um de seus sintomas mais evidentes. A continuidade na Aids aparece em todos os aspectos já mencionados: como uma ruptura histórica para

¹ Benjamin, Walter. *op. cit.* p.114

diversos padrões de comportamento e representação, como um disparador de questões quanto à continuidade entre os indivíduos nas mais diversas instâncias que possamos pensar – afetiva, sexual, social e até orgânica – e como uma fragmentação da percepção da própria identidade em face do enfrentamento da terminalidade – a morte que rompe definitivamente nossa existência.

No cerne de sua gravidade está seu caráter endêmico e as formas pelas quais se estabelece esse contágio. Vinculada a sexo e ao partilhar de instrumentos invasivos, a própria etimologia médica evidencia esse valor simbólico ao definir o risco orgânico na '*solução de continuidade*'. Solução de continuidade é uma categoria biomédica para a possibilidade de contato entre fluídos corpóreos, mas nos interessa aqui como substrato simbólico para toda uma gama de contatos que são afetados pela doença.

Essa continuidade intersubjetiva tão complexa à condição pós-moderna é severamente atingida por conta da Aids, tanto naquilo que ela revela como naquilo que ela potencializa ou ainda naquilo que ela gera de inaugural. Desde questões médicas – como comprovadas formas de transmissão – até mitificações culturais e preconceitos equivocados, ela atravessa permanentemente a entrega afetiva, sexual e social.

Em *Noites Felinas* podemos ver emergir esse contexto de tensão entre continuidade e ruptura tanto pelo viés da doença, propriamente dita, como pelos aspectos histórico-culturais que a emolduram. Mas, para nos debruçarmos sobre essa tensão na experiência narrativa, é preciso retomar a discussão teórica sob o ponto de vista das representações artísticas e produções científicas, campo em que, no aspecto particular do intercâmbio de experiência, essas manifestações trazem muitos elementos para compreensão desse contexto de representação da ruptura. Para isso abro a primeira 'mesa-redonda', que é dedicada a essa diáde no campo da história da arte e das ciências.

V.I.II

‘Mesa-redonda’ 1 – A arte e a ciência gerando rupturas e continuidades

A importância da História da Arte consolida-se neste estudo dando continuidade à elaboração do enquadramento histórico oferecido por Lyotard. Podemos iniciar esse debate por meio do confronto entre três movimentos artísticos do século XIX (Romantismo, Impressionismo e Simbolismo) que serviram de base para a instalação da arte moderna e de toda a noção de pós-moderno – categoria que situa o objeto dessa pesquisa – e servem agora para refletir sobre os alicerces da noção de ruptura.

Em primeiro lugar é fundamental estabelecer a distinção que será utilizada aqui entre Pós-Modernidade e os movimentos artísticos denominados pós-modernistas.

Vimos, em Lyotard, uma conceituação calcada na produção de saber para o período histórico denominado pós-moderno e que, segundo o autor, se inicia no final do século XIX. Aqui, porém, cabe ressaltar que é nesse período – final do século XIX – que surge o Modernismo como estilo de arte e é no pós-guerra (década de 1950) que se consolida o Pós-Modernismo na arte.

Assim, vamos nos referir à era moderna historicamente como o período que se inicia no Renascimento e tem seus estertores no século XIX; e à era Pós-moderna como o período histórico que se alicerça justamente na arte dita moderna e que representa a crise dos valores desse período, incluindo também o movimento posterior denominado Pós-Modernismo.

Mas a Pós-Modernidade seria o período que se sucede ao marco da Segunda Grande Guerra, ficando assim a primeira metade do século XX como um período de transição entre os valores da Idade Moderna que termina e de uma sociedade que será classificada como pós-moderna depois da década de 1950.

Embora as definições desses períodos históricos e desses movimentos artísticos não sejam estanques quanto à cronologia – pois

são concebidos a partir de diversas questões não necessariamente temporais – a concepção de categorias distintas para ambos ajuda a traçar uma metodologia que se pretende interdisciplinar e que projeta um diálogo entre a História e a História da Arte para entender os diversos desdobramentos de ruptura e continuidade.

Não obstante, é preciso esclarecer que a definição de pós-moderno não é unânime e, para muitos, é uma noção inadequada. Contudo, por considerar que sua denominação expõe elementos interessantes a este estudo, optei por utilizar esse conceito no corpo da pesquisa, mas com a preocupação de deixar antecipadamente definido o referencial teórico em que me baseio: a obra de Lyotard.

Feito esse primeiro parêntese em relação ao uso desses termos, podemos nos voltar para o interesse central deste tópico: uma contextualização da crise do sujeito em relação à experiência de continuidade e ruptura. As tensões geradas no campo da História da Arte, nesse sentido, remetem diretamente à narrativa como uma experiência de representação desses aspectos.

A perspectiva simbolista de pensar a arte gerava uma fusão entre forma e conteúdo e foi amplamente contestada pelos formalistas e as demais vanguardas modernistas que inaugurariam o século XX como um lugar de crítica a essa análise do discurso.

No entanto, o *fin du siècle XIX* – como semente para o Modernismo – constituía-se mais complexo do que pode sugerir o estudo apenas da perspectiva simbolista.

Intercruzados e aparentados, dois outros movimentos se relacionam com o Simbolismo nesse período, ambos com enorme relevância para a compreensão do tratamento dado à narrativa pela arte moderna e pós-moderna. São eles o Impressionismo e o Romantismo.

Hauser relaciona o Simbolismo a esses estilos e introduz o dilema vivido pela arte nesse período:

O simbolismo representa, por um lado, o resultado final do desenvolvimento que começou com o romantismo, ou seja, com a descoberta da metáfora como célula germinativa da poesia, e que culminou na riqueza das imagens impressionistas; entretanto repudia

*não só o impressionismo, em virtude de sua visão materialista de mundo, e o parnaso, por causa de seu Formalismo e racionalismo, como também rechaça o romantismo, por conta de seu emocionalismo do convencionalismo de sua linguagem metafórica.*²

Assim teríamos nesse período três eixos de ruptura manifesta para a representação artística: o Romantismo (anterior) com o uso da metáfora de forma alegórica,³ criando um primeiro embate ao discurso racionalista; o Impressionismo, privilegiando a percepção em função do tema, resultando em outra forma de reagir ao discurso vigente, e o Simbolismo, dialogando com ambos na busca do símbolo como substituição à alegoria romântica e ao materialismo impressionista.



A Liberdade Guiando o Povo (1830). Eugène Delacroix.

² Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998, p.923.

³ Como figura de linguagem – no campo dos estudos sobre arte – na alegoria se particulariza o universal e no símbolo se universaliza o particular. Ambos têm a importância de propor representações alternativas ao discurso denotativo. Na obra de Walter Benjamin é enfatizada a alegoria como categoria criadora de expressões mais polissêmicas – de maneira distinta, portanto, da concepção da crítica de arte simbolista

Marco do Romantismo, esse quadro de Delacroix é um exemplo da metáfora alegórica expressa pelo Romantismo. O pintor decide registrar a revolução não apenas por meio de seus combatentes ou de um retrato fiel do campo de batalha. Delacroix inscreve em sua representação uma figura alegórica para representar os ideais republicanos.

O Romantismo é também um período inaugural quanto a uma categoria em particular que surge em sua produção: o sujeito. Talvez, por essa dimensão, esse movimento tenha primado por inserir figuras mais polissêmicas em sua representação (como uma maneira de enfatizar a subjetividade pelo do questionamento da múltipla interpretação da realidade). A preocupação central da arte romântica, em qualquer suporte, é realizar mediante a ênfase na subjetividade, um questionamento da realidade objetiva proposta pelo discurso positivista. O que, junto com diversos movimentos sociais, caracteriza uma crítica à visão de realidade discutida em um capítulo adiante e que se constitui como mais um local de ruptura manifesta.

A metáfora alegórica como embate é apenas um dos meios para essa crise em relação aos processos de representação da realidade e da produção de saber científico na Modernidade. Crise que coloca o sujeito como modificador dessa realidade não mais hegemônica.



A Rua Saint-Denis, Festa de 30 de Julho de 1878 (1878). Claude Monet

Em comparação com a pintura romântica de Delacroix, podemos ver mais claramente, nesse quadro de Monet, a perspectiva impressionista. O deslocamento do tema para a percepção é o princípio essencial desse estilo. Sensações ópticas são mais importantes do que a representação de elementos figurativos (contorno, figura e fundo, etc.). O que importa é o sensorial em sua instância quase que pura, tornando esse movimento outro grande marco na ruptura com antigas formas de representar.

Embora o Impressionismo tenha um enfoque científico, ao se voltar para os processos fisiológicos, é também um movimento de questionamento da realidade mediante a ênfase no perceptivo. Um novo caminho para abordar a continuidade entre o sujeito e seu meio.

Se o sujeito “emocional” do romantismo é preterido nesse movimento, surge, por meio de seus mecanismos de percepção, o sujeito

fisiológico como reorganizador da realidade. O desafio central ainda é a fidelidade entre discurso e objeto, entre representação e realidade. Dilemas diretamente ligados à reflexão da experiência de narrar como uma reelaboração do percebido e, agora, como proposta clara de um movimento para abolir antigas estruturas históricas de visão de mundo que não dão mais conta desse novo contexto.

Descrever não é mais necessário, pelo menos não como na tradição calcada no objeto. O tema é colocado em segundo lugar, e o grande *frisson* é pelos sistemas que traduzirão esse objeto (impressão).

Nessa atenção impressionista podemos destacar também o incômodo com o estático visto por um ponto de vista já influenciado pela fotografia. É no Impressionismo que se exacerba a noção de movimento, tanto pelos enquadramentos que remetem ao movimento de ponto de vista no instantâneo fotográfico (Degas) como pela técnica que expõe as pinceladas e que permite imprimir uma nova impressão de movimento (também referenciado na fotografia).

Essa nova forma de atenção ao movimento traz em si também uma tensão com a representação do tempo, já impregnada pelos avanços tecnológicos que redefinem a relação do homem com seu meio sob um dos aspectos de sua continuidade, a matriz temporal.



The Caresses (1896). Fernand Khnopff

Nesse exemplo do Simbolismo, o pintor belga Fernand Khnopff reitera a necessidade de romper com uma representação realista por meio de uma conotação simbólica em oposição, agora, à alegoria do

Romantismo ou ao materialismo do Impressionismo, começando a caracterizar esse final de século como uma sucessão de *embates* manifestos.

As figuras emergem de um universo onírico em que a associação de elementos remete ao simbólico como figura de linguagem criadora.

Como no sonho, essas representações criam associações particulares que pretendem ir além de seu significado singular. Para o Simbolismo a metáfora que utiliza o símbolo tem uma ligação menos óbvia com seu sentido por não remeter tão explicitamente ao universal – uma oposição estilística à alegoria romântica.

O tempo, nesse contexto onírico, é também alvo de tensões. A falta de referencial temporal dessas imagens busca uma realidade outra, livre também do tempo como limite de representação datando o tema e o objeto.

Essas três formas de representar o mundo esboçam então os primeiros contornos para uma crise das antigas formas de elaborar a realidade que irá atravessar a cultura ocidental até o Pós-Modernismo: a oposição entre metáfora e denotação (Romantismo), percepção e narração (Impressionismo) e símbolo e alegoria (Simbolismo) vai-se constituir como as sementes do que viria a ser denominado Arte Moderna e também como os fundamentos de uma rejeição à representação integrativa da realidade já abordada – a oposição entre o sujeito e o dito mundo objetivo – mas agora passível de uma estruturação clara de ruptura estética.

Para Hauser, nesse outro movimento (Arte Moderna) dá-se o clímax dessa tensão iniciada no século anterior, que podemos ver com clareza na discussão sobre a representação do sentimento de ruptura, reação.

O grande movimento reacionário do século (XX) ocorre no domínio da arte como rejeição do impressionismo – uma mudança que, em alguns aspectos, forma uma incisão na história da arte desde a Renascença, deixando a tradição artística do naturalismo fundamentalmente incólume. É verdade que sempre existiu um vai e vem entre formalismo e anti-formalismo, mas a função da arte como retrato fiel da natureza jamais fora questionada, em princípio, desde a Idade Média. A esse respeito, o impressionismo foi o clímax e o término de um desenvolvimento que tinha durado mais de 400 anos.

*A arte pós-impressionista é a primeira a renunciar a toda ilusão de realidade por princípio e expressar sua visão geral de vida através da deformação deliberada de objetos naturais. O cubismo, o construtivismo, o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo afastam-se com igual determinação do impressionismo... Mas o próprio impressionismo prepara o terreno para esse desenvolvimento...*⁴

Esses movimentos integrantes da arte moderna vão levar ao extremo à ruptura com a natureza enquanto realidade autoritária. A *arte pós-impressionista não pode mais ser considerada, em qualquer sentido, uma reprodução da natureza; sua relação com a natureza é de violação.* (Hauser, 961).

Incluindo em seus manifestos o tom político de libertação que pressupõe privilegiar a subjetividade em oposição às realidades opressoras, os modernistas acentuam ainda mais essa experiência de transgressão ou subversão.



Personagens Invertidas (1949) Joan Miró

⁴ Hauser, *op.cit.*, p.960.

Quando chegou a Paris proveniente dos EUA, Miró produziu vários quadros no estilo que confirmaria o grafismo tão representante de sua obra.

Eu poderia ter selecionado para esta reflexão qualquer obra dos inúmeros movimentos que se organizaram em torno dessa tensão (as vanguardas modernistas), todos trazendo de alguma forma a manifestação concreta de um sentimento de ruptura. Em Miró, por exemplo, vemos a proposta de violar uma realidade unívoca quanto à representação, dando, de certa forma, continuidade ao embate entre arte e representação discursiva, como descrito por Hauser. Apropria-se, assim, da discussão embrionária oitocentista e coloca como definitiva essa cisão apenas esboçada.

Além disso a arte moderna é anti-impressionista quando renuncia ao belo, propondo-se uma arte “feia”. *Destrói os valores pictóricos na pintura, as imagens cuidadosa e sistematicamente executadas na poesia, a melodia e a tonalidade na música.* (Hauser, 961). E assim dialoga, subverte, em suma, propõe afastamentos, rupturas.

Independente das particularidades dos diversos movimentos que tentam cindir com a tradição artística oitocentista, o que se estabelece nesse início de século é uma ruptura drástica e manifesta com a organização discursiva vigente, propondo mediante os dos diversos movimentos de oposição entre forma e conteúdo uma série de outras dicotomias: imagem e texto, autor e leitor, estética e narração, percepção e elaboração, etc.

Muitas vezes essas dicotomias modernistas eram formas de resistência a uma sociedade em crise, cujo principal embate é a valorização do sujeito, instância particular e original desde o Romantismo. E, por conta dessa subjetivação do mundo, as linguagens seriam *romanticamente* questionadas. Hauser propõe que enxerguemos, na verdade, um gesto *contínuo* de *rupturas*, no sentido de uma sucessão de rupturas que resgatam uma mesma dimensão subjetiva perdida.

... o dadaísmo, um fenômeno do tempo de guerra, um protesto contra a civilização que levara o mundo à guerra e portanto uma forma de derrotismo... O dadaísmo tal como o surrealismo e , com o

*qual concorda totalmente a esse respeito, é uma luta pela expressão direta, espontânea, ou seja, é um movimento essencialmente romântico... Desde o romantismo todo o desenvolvimento da Literatura consistira numa controvérsia com as formas tradicionais e convencionais da linguagem, pelo que a história literária no século XIX é, em certa medida, a história de uma renovação da própria linguagem.*⁵

Ou seja, uma trajetória de continuidades e rupturas historicamente construídas para falar a respeito da ruptura e da continuidade entre o sujeito e a realidade. Essa visão consolida uma rede entre os três vetores apresentados no tópico anterior (continuidade histórica, intersubjetiva e intra-subjetiva).

Para concretizar a ruptura com a linguagem o Modernismo valeu-se também da dicotomia entre percepção e elaboração consciente, colocando por vezes a primeira no campo da estética e a segunda no da narrativa. É nesse aspecto que nos interessam as propostas das vanguardas modernistas, como um marco na atenção à expressão pura em detrimento da narrativa e da consolidação dessa cisão como uma instância teoricamente possível. Se ambas ainda estavam conceitualmente amalgamadas no século XIX, movimentos como o Formalismo Russo e a Arte Moderna não deixariam dúvidas nessa postura para o começo do século XX.

As vanguardas desse período projetam uma revolução formal que almejava uma instância social de libertação. A ruptura definitiva com o discurso instaurado até então era fundamental para essa revolta. E, embora, *a posteriori* relida por teóricos, essa ruptura possa ser considerada uma nova forma discursiva, nos manifestos futuristas, por exemplo, estava clara a intenção de destruição do discurso e não necessariamente a instauração de um novo.

Surge então a arte metapictórica no campo das artes plásticas, a poesia concreta ou, por aliteração, o *jazz* na música e diversas outras expressões que vão buscar na autonomia do suporte um meio de concretizar a revolução contra a linguagem escravizada pelo sentido, ou, pelo menos, um sentido único para uma realidade também única.

⁵ *Idem*, p.963.

Essa revolução artística era diretamente relacionada com revoluções científicas, como o advento da psicanálise e da concepção freudiana de inconsciente; com revoluções políticas, como a Primeira Grande Guerra; e tecnológicas, como a disseminação da fotografia pelo *off-set* e o advento do cinema. Questões sociais, como a reorganização do capitalismo, o desenvolvimento da malha urbana e dos processos de telecomunicações, também contribuíam em sua velocidade para a consolidação dessa crise.

Assim, representavam essas vanguardas, além de uma revolução estilística, a expressão de uma revolução cultural. A preocupação com o tempo é enfatizada também, já influenciada diretamente pela simultaneidade e outras conquistas de representação do cinema.

No entanto, a Arte Moderna, mais do que servir apenas ao fim de uma nova era, parecia concretizar o início de outra, à medida que com ela dialogava tão inexoravelmente por meio do culto à ruptura. E é esse aspecto prioritário da arte moderna que vai ser problematizado, no final da Segunda Grande Guerra, por diversas correntes artísticas que geram o Pós-Modernismo.

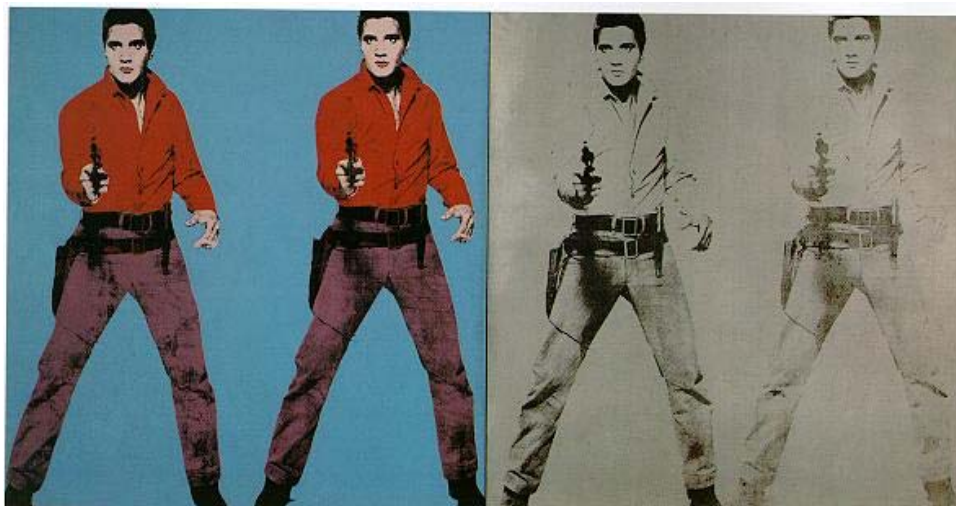
O Pós-Modernismo vai-se deter nesse diálogo implícito nos pressupostos de rompimento revolucionário e questionar, portanto, o sentido original das vanguardas. Os movimentos que surgem nesse contexto vão-se organizar em torno de uma volta a períodos anteriores aos das vanguardas, propondo um diálogo explícito entre diversas escolas, estilos e períodos, como relativização do conceito de ruptura e, em função dessa prerrogativa, do próprio conceito de História. O diálogo que vemos *a posteriori* nas análises de Hauser ou, mais visionariamente, nas reflexões de Benjamin, dá às rupturas oitocentistas e modernistas uma certa continuidade paradoxal.

O pós-guerra colocou definitivamente em xeque as aspirações ideológicas do Modernismo quando criados os museus de arte-moderna e as galerias especializadas. Podia-se comprar um Van Gogh por bilhões de dólares ou ver uma obra dadaísta exposta como uma pintura neoclássica. O pós-modernismo na arte se revela-se, então, uma

problematização da utopia modernista, de sua força revolucionária e de suas consequências sociais. Por conta disso, a fusão de estilos era implementada ora satirizando os movimentos anteriores, ora buscando novas formas de questionar os modos de representação.

Além da fusão de estilos, o pós-modernismo irá propor também a mistura descompromissada de materiais e suportes, redirecionando a atenção dada ao material pelas cisões promovidas pelo Modernismo. Os avanços tecnológicos no campo da representação vão possibilitar o desenvolvimento dessas experiências. Assim, se o século começa com a disseminação do cinema e do *off-set*, a sua segunda metade vai ser invadida pela televisão e pela revolução da informática, dando os substratos para uma arte que questiona também a autonomia do suporte, aspecto aprofundado em outra díade.

Assim, tanto por questionar o sentimento manifesto de ruptura utópica como pela continuidade entre diferentes materiais, a condição pós-moderna organiza a tensão ruptura/continuidade sob um ponto de vista mais crítico e menos dicotômico, como pretendo apresentar todas as categorias listadas aqui.



Elvis (1961) Andy Warhol

A *pop art* na segunda metade do século XX vai problematizar os manifestos modernistas, questionando a suposta ruptura com o discurso. O desenvolvimento das mídias de massa no pós-guerra é representado pela ênfase na reprodução e na diversidade de suportes. O tema

reencontra-se com a arte, e a forma figurativa retorna realista – como nas representações antes do século XIX –, resgatando o papel do retrato, como nessa obra de Warhol.

Mas essa figuração consegue ao mesmo tempo expressar as formas de uma suposta realidade objetiva (usando a fotografia como base) e ser manipulada e desautorizada, como nas perspectivas modernistas. Fundindo, misturando e multiplicando, mas deixando evidentes as diversas etapas – figuração e interferência –, de uma maneira complexa que só a pós-modernidade, em um diálogo com a problematização histórica da representação nas artes, poderia gerar.

Assim, se seria complicado colocar no Modernismo a fronteira de uma nova era, esta seria ainda mais difusa no Pós-Modernismo por sua proposta de ruptura na continuidade. Mas o fundamental é poder contextualizar historicamente a relação cultural com o conceito de ruptura.

No trajeto dessa história da representação encontra-se também o desenvolvimento de um capitalismo ligado às forças de produção eletrônica, cujo o grande poder é o poder de consumo. A segunda metade do século XX consolida-se como um período em que o capitalismo gera – por meio dos valores de troca que regem a sociedade de consumo – outras formas de transmissão cultural onde a ruptura é uma necessidade do mercado.

Por sua capacidade de teletransmissão e abrangência, a mídia consolida-se como o quarto poder modificando cada vez mais os aspectos da continuidade espacial. A comunicação instaura-se ao lado da arte, conduzindo diversos elementos pertinentes a essa trajetória de representação, e, depois de tantos dilemas quanto a sua função, chega-se a propagar o fim da arte em detrimento do surgimento de uma nova mediação social: a comunicação. Outra denúncia de ruptura.

Sem pretender deter-me nessa consideração como uma verdade histórica, utilizo-me de sua sentença para elucidar mais um aspecto dessa Pós-Modernidade em relação à sucessão de embates do homem moderno diante de seus processos de representação do mundo.

Para essa contextualização da Arte Moderna e Pós-Moderna, pelo viés da continuidade/ruptura, a obra de Walter Benjamin oferece uma categoria de análise particular, a **barbárie**.

Em ‘Experiência e Pobreza’, Benjamin refere-se a essa tensão descrita entre os estilos do século XX como uma mixórdia, do qual é subtraída *hipócrita ou sorrateiramente...*⁶ a experiência, categoria intimamente ligada à narrativa. Essa condição de pobreza de experiência ele vai denominar de **barbárie**.

Barbárie necessária, que iria gerar o sentimento de ruptura explícito no Modernismo e que é visto pelo autor não como um decadentismo, mas como a proposta de uma nova forma de organização social. E, assim, traduzindo a perspectiva de ruptura das vanguardas modernistas como uma necessidade sociopolítica daquele início de século – destruído pela Primeira Grande Guerra –, o autor vê em 1933 algo que será, em minha opinião, a grande análise da Arte Moderna.

*Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.*⁷

Mais adiante, Benjamin reencontra essa contextualização também quando relativiza o pressuposto de ruptura moderna com um visionarismo que já fala, na década de 1930, sobre o que seria problematizado pelo Pós-Modernismo:

*...é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século.*⁸

É interessante observar nesse texto de Benjamin a clareza de sua análise sobre o Modernismo, o que poderíamos pensar só ser possível com o distanciamento temporal dos movimentos pós-modernistas depois da Segunda Grande Guerra.

⁶ Benjamin, *op. cit.*, p.115.

⁷ *Idem*, p.116.

⁸ *Idem*, p.116.

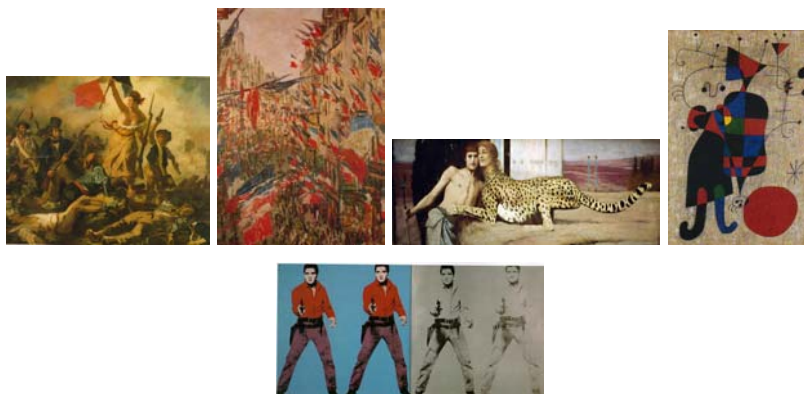
Se os manifestos modernistas pregavam uma anulação do passado (como Mário de Andrade, em ‘A Escrava que Não era Isaura’, fala de uma mulher antes soterrada pelas tradições e que é exposta nua por um chute energético de Rimbaud), Benjamin consegue outro olhar para sua época e cria outra metáfora sobre esse período:

*...rejeitam a imagem tradicional do homem solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.*⁹

São essas fraldas sujas – intencionalmente esquecidas por Mário em seu manifesto e pelas diversas vanguardas modernistas – que vão acompanhar, segundo o autor, esse homem com a pretensão do inaugural. E talvez seja a ignorância das mesmas fraldas pela cultura de consumo – quando insere no mercado a experiência modernista – que vá levar à crise apontada pelo Pós-Modernismo. Mas são elas – as fraldas sujas de uma época – que a condição pós-moderna precisa problematizar dentro dessa tensão entre romper e continuar que angustia a sociedade no final do século XX.

Assim, podemos, à luz dessa análise desenvolvida em ‘Experiência e Pobreza’, olhar para esses exemplos no campo particular da representação pictórica de maneira a relê-los e reler toda a produção cultural de uma época. Pois, colocados lado a lado, caracterizam a crise da era moderna em relação ao discurso e à experiência narrativa de forma menos cindida, como etapas de um mesmo movimento: uma barbárie cultural cuja pobreza de experiência pode ser revisitada com menos ingenuidade:

⁹ *Idem*, p.116.



*Ao cansaço segue-se o sonho...*¹⁰

E desse sonho nascerá uma forma de narrar inovadora e antiga ao mesmo tempo e, por conta disso, complexa aos olhos dos estudos teóricos que sobre ela se debruçariam.

De maneira paralela ao problema da arte, tão explicitamente discutido por Benjamin e Hauser, a obra de Lyotard coloca o foco na produção de conhecimento, na organização das ciências, ainda identificando a tensão continuidade/ruptura.

Embora na obra de autores como Kuhn essa vertigem epistemológica – que traduz as alternâncias de correntes filosóficas – possa ter um sentido maior de gerar novos movimentos dentro dos antigos por meio de continuidades escondidas, essa própria clareza trazida pelo Círculo de Viena não é senão uma semente de uma crise com a própria noção de crise.

Utilizando a metáfora de uma situação perinatal, Richard Tarnas¹¹ demonstra que Kuhn e Popper traduzem a consciência com os ciclos de uma forma menos evolucionista, mas anunciando algo de inexorável em sua condução:

...a busca do conhecimento sempre ocorre num dado paradigma, dentro de uma matriz conceitual – um ventre que proporciona uma estrutura protetora, que promove o crescimento e o desenvolvimento de uma complexidade e sofisticação – até gradualmente sentir-se a contração da estrutura, como que aprisionada, produzindo uma tensão de contradições insolúveis, culminando com a crise. Aparece

¹⁰ *Idem*, p.118.

¹¹ Tarnas, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

*então algum gênio prometéico inspirado e lhe é concedida a graça de um rompimento interior para uma outra visão que dá ao espírito científico uma nova sensação de estar cognitivamente ligado – religado – ao mundo: ocorre uma revolução intelectual e nasce um novo paradigma.*¹²

O conceito de paradigma revela nas crises suas continuidades obscuras. A visão desse movimento, que Campbell assinala como *religar-se*, pode ser enfatizada como a tal reorganização libidinal da cultura em torno de uma nova visão de mundo e em face da opressão que a reprodução de uma outra pode ter gerado.

O século XX experimenta-se com paradigmas que dialogam com essas crises e, na lucidez para com as mesmas, revela-se por vezes exausto. As rupturas modernistas na cultura e tantas outras manifestações de explicitação dessa característica mutante do conhecimento são, neste estudo, um pano de fundo para um novo processo – talvez também paradigmático – que se exaure da própria condenação prometéica. Primeiramente com a tentativa de descontinuidade e *a posteriori* com o niilismo diante até mesmo da salvadora ruptura. Um religar exausto e pessimista, opaco e condenado, oprimido e inevitável.

Não é à toa que inúmeras obras ficcionais no início do século XX apontarão para um futuro opressor inevitável. É a opressão da liberdade de mudança, um certo *tudo* contínuo que, relido pela cultura de consumo e laicizado, acaba por correr o risco de se transformar em um *nada* descontinuo – o grande problema da legitimação apontado por Lyotard.

John Lecchte em seu compêndio didático vai buscar um olhar sobre esse movimento, traçando um vetor que vai dos autores estruturalistas aos pós-modernos. Para Lecchte, o estruturalismo é o primeiro rompimento com as perspectivas essencialistas que permeavam a produção de saber no Ocidente na Idade Moderna, e no capítulo de abertura desse movimento ele coloca:

Um foco na sociedade como um sistema em que certos fenômenos constituem um 'fato social total', ou na base epistemológica do

¹² Tarnas, *op. cit.*, p.465.

*conhecimento (Canguilhem), começa a deslocar a ênfase de uma explicação essencialista da sociedade ou do conhecimento, para esta como sendo o resultado da natureza estrutural (isto é, diferencial, relacional) desses eventos. A história da ciência, portanto, não é mais a expressão de uma mente; em vez disso, por intermédio de uma configuração epistemológica, a história constrói a estrutura intelectual que a compreende. além disso, alterações na experiência presente de uma sociedade ou de um indivíduo (cf. Freud) alteram o significado do passado. O passado não pode mais ser compreendido em seus próprios termos, porque agora ele deve ser compreendido em termos das preocupações do presente.*¹³

Assim, Lechte descreve os estruturalistas como um começo para os paradigmas apontados acima, que se continuarão nos outros movimentos passíveis de serem reconhecidos por uma perspectiva epistemológica.

A importância dessa visão nesta pesquisa é que autores de períodos e orientações epistemológicas distintas conviverão como parte integrante de um vetor histórico cultural que consolida a Pós-Modernidade. Batkhin e Freud com referenciais estruturalistas, Benjamin definido como moderno e Lyotard como Pós-moderno são algumas classificações duras de Lechte que podem incomodar, mas que me interessam sobremaneira.

Eu os cito da mesma maneira que fiz com os diversos movimentos artísticos desse período: salvos de serem historicistas. Embora seja paradoxal que em um tópico sobre a díade continuidade/ruptura eu me preocupe em me defender do historicismo, é fundamental abrir agora um parêntese que falará da dinâmica que permeia a redação deste estudo: sua perspectiva histórico-cultural.

Esse ponto de partida que considera os movimentos artísticos ou de produção de conhecimento como organizações que justificam essa sistematização só é possível nessa era de paradigmas por conta de uma noção que já explicitiei (p.11): “atenção”.

Atenção é a consciência manifesta de um movimento que passa a ser mais freqüente justamente nesse período que circunscreve o final do

¹³ Lechte, John. *50 Pensadores contemporâneos essenciais*. Rio de Janeiro, Difel, 2002, p.13.

século XIX e o século XX. Atravessados pelo conceito de paradigma, os movimentos intelectuais ou artísticos desdobra-se para definir seu ponto de vista, opondo-se ou congruindo em manifestos explícitos em que declaram sua posição, o lugar de sua fala.

Autores, pesquisadores e artistas organizam-se também em função desses manifestos, consolidando-os, defendendo-os ou se opondo, em um exercício de consciência de balizamentos que só é possível em uma era de crise do essencialismo e em que, portanto, é fundamental elucidar o lugar, a posição de seu gesto ou de seu olhar – adicionando, assim, a dimensão histórica aos Estudos Culturais, e sendo, então, esses lugares, peças de um mosaico e não categorias apartadas.

A existência da noção de uma *atenção* explícita obrigará o historicista a naturalmente fazer o que Benjamin nos provoca permanentemente: “Escovar a história a contrapelo”. Mas é preciso assinalar que, para que esse contrapelo exista, é fundamental a premissa de uma história, de uma organização defendida não postumamente – como se dá com outras eras –, mas em seu próprio fazer, pela consciência da instabilidade não só das antigas visões de mundo, mas também das novas visões de mundo.

Assim, esses movimentos já nascem batizados, com manifestos que os acompanham elucidando, refletindo sobre seu nome, o termo que os norteia. Ignorar um manifesto modernista de Mário de Andrade, por exemplo, como uma atenção clara de afinidade a um movimento, é não ter substrato possível para o contrapelo benjaminiano.

Por isso esta tese se preocupará tanto com as vertentes impregnadas de atenções conflitantes, que vão do final do século XIX ao período escolhido para o estudo – final do século XX – como também com as releituras dessas atenções, que geralmente identificam outras atenções. E isso nos livrará de um historicismo simplista, mas nos aliará a uma perspectiva histórica possível e redimensionada pela própria História.

Essa trajetória de continuidades e rupturas no campo das artes e das ciências com profundos reflexos socioeconômicos, afetará

diretamente, como explicitado acima, o sujeito em suas representações do mundo.

V.I.III

A morte, apenas uma das rupturas da Aids em *Noites Felinas*

Aos meus pais, pelos netos que se dependerem de mim, eles jamais terão.

dedicatória no romance *Noites Felinas*

Para além de uma culpa moral diante dos cânones sociais, essa dedicatória de *Noites Felinas* expressa algo complexo e recorrente na geração do autor e extensamente abordado na ‘mesa-redonda’: uma angústia com a descontinuidade. Assim, coloca-se essa obra no fluxo de movimentos apresentados então por meio da História da Arte e das ciências.

Um passado (*pais*) que cobra um sentido que lhe deve ser dado por sua releitura e propagação (*netos*). Cyril coloca-se nesse lugar desconfortável de um presente que, em sua cultura, se revela descolado, solto, como propunham os modernistas, e frágil, como eles não pressupunham; incapaz de resignificar o passado e acanhado diante de um futuro sem conexões. Em sua história particular esse estar solto parece agravado pela iminência da morte, que o descola ainda mais da continuidade histórica.

Os anos 80 e o Ocidente em seu capitalismo dito tardio, a consolidação da era digital, os avanços das tecnologias de representação e, junto com tudo isso, a Aids, falam neste estudo de duas décadas em que o pós-moderno assume sua concretude indubitável. O conceito difundido por inúmeros autores como Lyotard desvela-se alheio a modismos e corruptelas. Um sentido explícito, psicológico, sociológico e antropológico atravessa nossa história recente nos dizendo muito sobre o homem e a sociedade neste novo *fin de siècle*, justamente em relação a essa tensão de se continuar e romper.

A tuberculose e a sífilis exterminaram vidas no final do século XIX, e essas experiências terminais produziram obras angustiadas em

descobrir na doença a enfermidade de se estar vivo. Cem anos depois, a Aids coloca os refletores – já controlados por computadores – sobre a revelação já citada de Fontenelle, que, no leito de morte, questionado sobre a angústia de morrer confessa sentir, na verdade: ...*uma grande dificuldade de ser*. Nada mais revelador na experiência terminal do que a doença da própria vida, uma certa crítica ao estilo escolhido para conduzir os dias supostamente eternos.

Em uma canção popular desse período, uma pergunta ingênua e capturada do cotidiano *O que você faria se o mundo terminasse amanhã?* parece revelar de fato uma mudança de ponto de vista, ainda que apenas simulada. Paulinho Moska traduz nessa canção uma mudança gerada não apenas pela urgência, mas também pelo novo sentido que um fim concede a um meio ou a qualquer início. *Trepava sem camisinha...* é uma das respostas dadas pela música a essa pós-modernidade anunciada e vivida diante da Aids.

Bem, mas o que essa mudança de ponto de vista da experiência terminal tem a ver com a narrativa, com o fenômeno de contar histórias?

Tudo, poderíamos dizer nesta altura do estudo, mas prefiro responder, com os referenciais teóricos que permitem a sistematização deste estudo agora em diálogo com a obra de Cyril Collard e as oficinas.

1) A década de 1980 e a questão da continuidade – Além da Aids e de todas as transformações diretamente ligadas a ela, os anos 80 inauguram um período de profundas modificações sociais que continuam na década de 1990. Essas modificações mudam o panorama mundial com diversas rupturas, como:

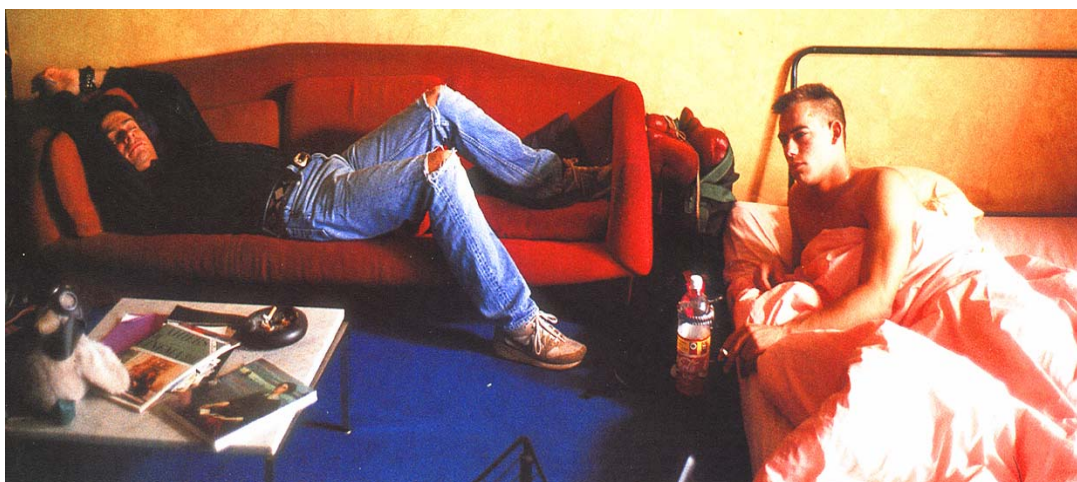
- o fim da guerra fria pela dissolução da grande potência comunista;
- o individualismo neoliberal como uma nova ideologia de vida acarretada pela gradual hegemonia do capitalismo;

- o descaso com as utopias, diretamente vinculado à falência do inimigo político (fim dos regimes autoritaristas na maioria das nações que experimentaram ditaduras na década anterior e fim da dicotomia bélica entre comunismo e capitalismo);
- a substituição quanto ao uso das drogas dos ideais lisérgicos dos anos 70 pelas perspectivas materialistas e esvaziadas de ideologia da geração *yuppie*;
- a alteração das relações sociais face do individualismo vigente;
- a revolução na telecomunicação mediante o desenvolvimento da microinformática e da plataforma doméstica associada aos avanços na tecnologia de conectividade (tevês a cabo, internet, telefonia móvel, etc.).

Esses acontecimentos sociais montam gradualmente duas décadas de revolução ideológica e estética em relação ao início da condição pós-moderna (décadas de 1950 e 1960). Esse contexto histórico é descrito pelo próprio conjunto da obra de Cyril. Podemos ver essas modificações também nas discussões sobre as outras diádes, mas, particularmente neste tópico sobre continuidade, introduzo algumas considerações do autor que ajudam a descrever esse período como uma época de reestruturações.

Em primeiro lugar há uma noção de desordem que Cyril expressa em seu romance lançando contra seu tempo um olhar que denuncia perplexidade. Uma desordem que nos fala aqui (dentro do contexto das tensões) de reorganização também.

Fui para o outro quarto e me deitei. A desordem, o colchão estendido no chão, a sujeira me fizeram pensar no início da década de 80... (p.76)



Nessa desordem, ele faz algumas reflexões mais detalhadas, como o incômodo com um individualismo crescente:

Vejo uma geração de angústia, que se revolta assim que as liberdades individuais são ameaçadas. (p.104)

E revisita a década de 1970 para comparar os movimentos sociais que vê emergirem como, por exemplo, a nova função que a droga assume em um contexto menos ufanista.

Eis-nos em plena década de 70, salvo que, com o extasy, não se pode fazer amor, pois os carinhos não conseguem ficar de pau duro. Anos psicodélicos revisitados, com a AIDS e o sexo seguro (p.168)

Ele consegue em diversos momentos um olhar crítico e implicado diante dessas transformações que organizam o mundo sociopoliticamente. Mas em um trecho em específico, ao analisar um menino de rua imigrante, ele vê em seus conflitos particulares uma metáfora para esse período pleno da fragmentação pós-moderna que é situado a partir da falta de compromissos ideológicos e uma certa desconfiança com as utopias e os projetos da coletividade.

Sinto Jamel perdido numa total confusão. Ele se agarra em alguns pontos fixos, para não afundar. É essa confusão dos garotos de rua,

na qual a colagem de pequenos fragmentos de princípios substitui a ideologia: uma pitada de Islã destilada pela família e por imãs histéricos que explicam aos fiéis que foi Alá que explodiu a nave espacial americana porque não quer que os homens se aproximem muito dele, uma pitada de americanização, com um código verbal, sobrenomes em inglês, Coca-cola e, durante o dia inteiro, a música do Run DMC ou do Public Enemy martelando no ouvido; um pouco de boa consciência planetária, de não-violência e de anti-racismo, mas repetidas agressões à noite, no metrô e nos trens de subúrbio; grafitar seus nomes de guerra em todos os lugares, como um grito, um SOS, inscreve-lo no metrô, nos caminhões, em tudo aquilo que se move e que o faz viajar, ser um fora-da-lei, fazer o que é proibido, mas chamar desesperadamente a atenção da sociedade para que ela te note, sonhar em fazer parte dela, em se tornar artista, gravar discos de rap ou expor, nas galerias chiques, grandes telas cobertas de grafitos (...) Jamel não bebe álcool, é proibido. Mas no que diz respeito à maconha e à heroína, não há problema. Alá deve ter dado permissão. (p.201)

Esse final de século que concede substrato e moldura para sua obra é definitivamente um espelho de sua história. Desde sempre implicado com sua época, Cyril acaba por oferecer um retrato contundente da cultura pós-anos 80 no Ocidente e suas idiossincráicas questões, que serão desenvolvidas em cada díade discutida aqui.

E, inserido nesse contexto fragmentado, acaba por vê-lo esvaziado de um sentido mais mensurável, como se seus dias se organizassem em uma sucessão de datas perdidas. O que o angustia até quanto à possibilidade de encontrar marcos em um era que busca avidamente referências, o que introduz o segundo tópico dessas descontinuidades, a angústia com o tempo:

A cada ano é pior: cada vez menos festas, cada vez mais comércio... Pronto, meia-noite passou, é outro ano. Abraços, gritos, serpentinas, cantos, uma alegria feita de papier mâché. (p.124)

2) As alterações na percepção do espaço e do tempo – As consequências dessas transformações sociais na condição pós-moderna para o indivíduo são intensas e complexas. Em *Noites Felinas* podemos observar o autor reincidentemente referendar uma situação em que a fragmentação do tempo e do espaço alteram constantemente a percepção do mundo e as dinâmicas de construção da experiência

benjaminiana. É a experiência narrativa sendo diretamente afetada por novas organizações da percepção do mundo.

A possibilidade da construção de uma experiência parece impor a tensão da díade e não a vivência unívoca. Podemos voltar ao conceito de deprecimento e rever nele a noção de *história* e *cesura* proposta por Gagnebin, em que uma certa dimensão de destruição temporal concede ao fato sua dimensão finita e por meio desta, sua representação eterna. A fragmentação (cesura) e a continuidade (história) dialogam como ruptura e continuidade tanto com a representação de tempo como com o de espaço.

A velocidade é um primeiro componente contemporâneo que é freqüentemente trazido para redimensionar o tempo. Na primeira página de seu romance, Cyril já anuncia essa perspectiva:

Ela trazia em si o próprio frio lá de fora, multiplicado pela velocidade da moto que a transportara. (p.7)

Essa alteração da dimensão temporal provoca um estranhamento que ele caracteriza por essa metáfora de uma *frieza* que é detonada no objeto de desejo (Laura) maculado por uma exposição prévia à alta velocidade. É como se ela trouxesse da rua uma cicatriz do tempo vivido de forma acelerada. E essa cicatriz pode conceder-lhe uma certa falta de calor, que leio como impessoalidade, uma ausência de profundidade tão comum no olhar que dá a sua geração. A velocidade é uma categoria compulsiva em *Noites felinas*, e podemos ver que Cyril se utiliza no filme de inúmeras tomadas em que a câmera persegue, veloz, o carro do protagonista.



Em uma cena, um carona, incomodado com a velocidade com que Jean dirige, pergunta-lhe sobre essa maneira de dirigir, questionando se ela é circunstancial ou se ele sempre o faz assim. Jean responde acelerando ainda mais o carro. Em outro momento do filme, Jean sai da casa de seus pais depois de um contundente diálogo com sua mãe, e assume na rua ainda mais velocidade. Sofre um acidente ao passar por um cruzamento sem diminuir a marcha e depois culpa o outro motorista, alegando que ele estava andando muito rápido. A velocidade, portanto é um recurso contemporâneo de mobilidade espaço-temporal, mas, sem dúvida, transforma-se em veículo simbólico para diversas pulsões, e o que destaco aqui é uma certa capacidade de nos conduzir a um tempo e espaço abreviados, cada vez mais necessários e terapêuticos.

Essa trajetória de vínculo a uma matriz temporal alterada é também trazido no imediatismo, um desdobramento da velocidade:

Para mim era preciso que tudo fosse imediato. Dizia quais eram minhas preferências; se a resposta fosse não empurrava o outro com um gesto bruto; se fosse sim, eu o seguia até o outro lado da ponte, onde uivava meu prazer sobre os degraus de uma escada de ferro. (p.15)

Nesse caso, o imediato concretiza a superficialidade de um *tempo* que não concede *tempo* para um aprofundamento de questões que precisam dele, *tempo*. O pássaro do tédio de Benjamim parece ter acelerado seu vôo, e nessa mudança estrutural vemos o risco da experiência sem tempo de sedimentar. O próprio desejo sexual organiza-

se em torno dessa premência em que as preferências pessoais são colocadas como circunstâncias inabaláveis em um contexto individualista que retroalimenta a natureza dessas premências.

E essa alteração da matriz temporal é vista muito próximo do problema espacial. A alteração da matriz temporal traz em *Noites Felinas* conseqüências diretas na subversão do espaço, tanto em sua continuidade quanto em sua fragmentação.

Neste trecho é como se Cyril citasse Benjamin. Suas reflexões sobre a relação entre o tempo distendido e a dimensão complexa da experiência – introduzindo nele a relação com a percepção do espaço – parecem dialogar com o autor:

Antes eu tinha a capacidade de não me apressar. Eu me abandonava à vida e, uma vez concluída a experiência, refletia sobre ela. Mas eu já estava animado por um movimento perpétuo: os nativos de sagitário sempre querem estar em um outro lugar que não aquele que estão. Eu via nisso uma espécie de moral de defesa; que me levava a fugir das pessoas e dos lugares, quando contaminados pelo conformismo ou pela ordem estabelecida. (p. 44)

E é a distorção de ambos (espaço e tempo) que gera a tensão entre fragmentação e totalidade, o que nutre diversas angústias no exercício de narrar. A questão apontada em história e cesura como nuclear na construção da noção de experiência é sem dúvida potencializada pela terminalidade enfrentada pelo autor. A terminalidade faz reverberar o deperecimento, que parece oferecer um caminho para perpetuação pela experiência, mas que encerra em si a incômoda finitude ao mesmo tempo.

Eu era movido por um frenesi, uma necessidade de novidades e acabava por não estar mais disponível para mais nada. Essa moral do movimento que, para mim, aparentava ser um instinto de conservação, iria me encerrar na imobilidade absoluta. Para onde ir quando se pensa ter esgotado todos os trajetos? (p.44)

Essa finitude é uma metáfora de uma finitude libidinal também, que Cyril concretiza pela autofagia, tanto do tempo (...frenesi, uma necessidade de novidades) quanto do espaço (...ter esgotado todos os

trajetos). O tempo e o espaço oferecem uma oportunidade narrativa para você se perpetuar contrapondo-se à fragmentação da percepção da vida, a qual coloca em risco essa noção de continuidade da experiência. No entanto, ao mesmo tempo, suas dimensões finitas (do tempo e do espaço) mais à frente o devoram inevitavelmente. O mito de Cronos é a mais perfeita representação dessa tensão que se expressa aqui em um diálogo particularmente angustiado com a morte e a narração: um Deus que o define e o devora ao mesmo tempo.

O tempo parecia feito de duas matérias irreconciliáveis: a fatalidade e a descontinuidade. Eu vivia uma história escrita pelo meu passado, a doença e as profecias de Kheira, mas vivia também a multiplicidade de histórias de vontades e de desejos, ilhotas de acontecimentos que jamais se ligavam uma as outras. (p.79)

Esse Cronos mitológico e essa citação de Cyril são reiteraões da diáde que pede permanentemente a referência de história e cesura de Gagnebin.

Podemos estender essa experiência temporal de Cronos para o espaço – com a mesma questão da representação que o faz existir apenas por meio de sua própria finitude. A eternidade respinga suas aflições no espaço, recolocando-o nessa tensão entre continuidade e ruptura como limite para definição da própria subjetividade, tornando-o também motivo de angústia para a experiência.

Para mim o horizonte não passava de uma doença. Sobre essa linha achatada eu via uma imagem de mim mesmo, que se tornara microscópica. No horizonte eu nada mais era do que um vírus. (p.38)

Na oficina, uma cena do filme diretamente relacionada a essa percepção do espaço é destacada por um participante. Ele vê no olhar perdido de Jean em um istmo em Portugal esse problema da finitude espacial e o vê como uma tentativa do personagem de resignificar sua existência a partir do espaço. Vamos poder começar a observar aqui o fato de que aspectos que perdem sua textualidade na adaptação ao filme sejam tão consistentes na leitura durante as oficinas – apesar de nelas só expormos o filme. Essa cena, de uma viagem de Cyril e seu olhar perdido

em uma paisagem, induz o leitor a praticamente uma transcrição de sua fala no romance, citada acima, sem que no filme ela seja transcrita:

TC 00:37:16

C: No começo ele era muito egocêntrico, preocupado com ele mesmo, com as paranóias da cabeça dele, o drama pessoal dele, e quando aparece ele na ponta do mundo, eu acho que ali era Portugal, se não me engano, foi ver que ele era uma pequena gota ali, inclusive na história da expansão marítima ali era considerado o fim do mundo, mesmo, uma visão que sempre houve muito mais coisa além daquilo.



É muito instigante perceber que essa leitura de aspectos sutis revela que é como se houvesse um *genoma* da narrativa, permitindo que aspectos que perdem sua obviedade na adaptação ressurgam no olhar implicado do leitor. Como se ele pudesse achar os vestígios do texto mais descritivo que gerou aquela cena mais alegórica. Uma continuidade que observo em diversos momentos das oficinas – alguns descritos aqui – segundo o qual na adaptação de suportes, embora com tantas alterações formais e estilísticas, se mantêm ainda questões nucleares, mesmo que por revelações tão distintas.

Mas, voltando à angústia que nos fornece essa análise, essa erosão da vida espacial e temporal é trazida exemplarmente em um trecho do romance, associando-a definitivamente ao dilema da morte:

Diariamente a erosão tornava cada vez mais tênue a camada de terra que cobria as sepulturas. A poeira dos mortos e aproximava do ar livre, do céu, mas o que significa alguns centímetros diante do infinito do céu? (p. 53)

É como se fosse evocada a destruição da tanatomorfose por meio da metáfora da poeira que se mistura ao ar e da diminuição da camada de solo que protege a sepultura da atmosfera. O centímetro diante do infinito do céu evoca essa destruição de uma existência. A poeira aos poucos destrói o que o divide espacialmente e o que ainda pode caracterizá-lo como indivíduo. É a tanatomorfose que destrói esse receptáculo espacial de nossos organismos, misturando-nos definitivamente ao infinito. O tempo e o espaço finalmente nos consomem nesse viés existencialista.

Essa morte, no entanto, não tem sua representação exclusiva na experiência com a epidemia da Aids, como lembra alguém na oficina:

TC 00:41:36

A: *Ele fala isso no filme. Tem um momento que ele diz que ele não pode se deparar com a realidade, ele está mudando a cada dia. Você pega essa frase e, vem cá, discordo. Ele não é único só porque ele tem Aids (...)*

Embora esse fenômeno exemplar de ruptura (morte) seja comum a todos, o fato é que sua representação oscila por diferentes fatores, como já descrito nos primeiros capítulos.

O que Cyril coloca no romance como uma resposta a esse comentário na oficina é justamente a especificidade de certas experiências (como a Aids) acentuarem essa questão. Questão que, segundo ele, não é de fácil representação em nossa cultura; nesse universo de dificuldades em encarar a morte. O que se mostra de idiossincrático em sua experiência é o fato de estar forçado a oscilar entre a percepção cultural e essa revelação particular de estar ameaçado por uma doença:

A exemplo do que acontece com toda a humanidade, o absurdo dos meus gestos só adquire sentido porque estou impregnado da certeza de minha imortalidade. Sei também que o tempo está contado, mais do que para todo mundo. (p.183)

Essa especificidade do enfrentamento da epidemia é que gera este estudo, como forma de trazê-lo à tona como idiossincrasia ou como apontamentos de questões mais amplas, sendo ele (o enfrentamento da

Aids) uma situação profícua, mas não exclusiva dessas circunstâncias de redimensionar a vida.

Ao acentuar o problema da representação espaço-temporal na condição pós-moderna, essa especificidade de sua condição de soropositivo potencializa algumas angústias. As conseqüências da experiência de potencialização dessas duas dimensões narrativas em um contexto histórico confuso e oscilante não impedem, no entanto, um movimento tão caro à construção de uma história pós-moderna: o resgate dos rastros, ainda que fragmentados pela barbárie. E, assim, quando Cyril retorna a um antigo apartamento seu, onde agora mora Laura, ele reconstrói seus rastros de uma maneira muito particular, distorcendo esse tempo e esse espaço, tomados agora não mais como ameaçadores, mas como produtores de reminiscências. Faz como Proust, redimensionando o fato por seu resgate, criando, enfim, narrativa.

Ao entrar na casa de Laura tenho a impressão de que estou entrando em minha casa. Ela se instalou no meu antigo apartamento. As paredes e o chão conservam minhas marcas: poeira; sangue; palavras; gestos repetidos ao infinito, na esperança de fundar ritos; imagens de corpos, o meu e o de outros, aprisionados no espelho do banheiro; mijo e merda despejados na privada sempre no mesmo horário. (p.140)

3) A tensão na construção da auto imagem – O risco do amálgama que liga tempo e espaço é vivido também na construção da subjetividade sem soluções satisfatórias para essa díade, ou seja, a percepção da realidade quanto a esses dois aspectos interfere na organização da personalidade desse sujeito pós-moderno e em sua experiência de se narrar. O conselho que Benjamin requisitava, já explicitado em uma citação (p.19), descreve esse duplo movimento de descontinuidade que trafega na dimensão intersubjetiva e intra-subjetiva. Em *Noites Felinas*, Cyril não deixa de identificar uma descontinuidade interna:

Será que eu nascera dividido a esse ponto? Ou então fui cortado em pedaços, pouco a pouco, porque unificado, constituindo um único bloco, eu teria me tornado por demais perigoso e incontrolável. (p.74)

Sou feito de pedaços de mim mesmo espalhados e em seguida juntados não se sabe como, já que é preciso ter a aparência de um corpo. Não passo de um amontoado de células aterrorizadas. (p.103)

Essa fragmentação tão perigosa quanto à unidade, pode promover uma reação de passividade perplexa:

Sou passivo. Os acontecimentos se encadeiam e eu me submeto a eles. (p.98)

ou gerar uma angústia em experimentar compulsivamente, como já mencionado no trecho acima; um *frenesi* de novidades por ver nos dias uma terminalidade crônica. Essa descontinuidade intrínseca acaba por conduzir a um estilo de vida que nas oficinas foi sublinhado:

TC 00:31:37

S: *Levo a vida dia após dia, essa frase foi dita pelo personagem.*

TC 00:39:26

E: *Viva o hoje, porque amanhã você pode não viver mais. Foi isso que a filha dela fez, viveu hoje até o quanto pôde.*

Mas, se Lyotard nos preparou para reconhecer inovadores meios de legitimação, enxergo em *Noites Felinas* uma legitimação inusitada para essa fragmentação. Cyril vê na melancolia criada por essa dissolução uma nova matéria que amalgama. Só se permite um vínculo por intermédio dessa própria tristeza escondida em sua (do vínculo) ausência.

Quanto a mim, acredito que só estou ligado à vida pelo fio dos nossos sofrimentos. (p.179)

Ou mesmo através da própria busca que gera essa angústia, que nos torna todos novamente vinculados pela ausência de vínculos, que em sua dor gera um movimento de busca pertinente a esse contexto.

TC 00:20:50

J: *Eu acho que o que você tem que fazer é procurar ajuda, nessas horas, pra poder se erguer na vida. É o que ele queria no fundo, mas ele não*

estava conseguindo , ele falava: “eu quero alguma coisa que me motive, que me prenda à vida.”

Essa visão de fragmentação intrínseca é algo que contamina a leitura que Cyril faz das demais personagens. E podemos ver uma nova tensão, especialmente quando uma delas se volta para o outro e nele enxerga a sua própria fragmentação, ficando, assim, obrigada a enxergar, por oposição, essa continuidade por meio do fragmento. Evidencia-se então um *vínculo* social pleiteado a partir da falta de *vínculo*. Mas há também a dor de encontrar esse parceiro de descontinuidade, uma certa Medusa que, ao revelar algo de especular, aponta nessa imagem uma identidade estranha.

Esse garoto é louco. Ou me ama ou apenas quer se arriscar, obedecer o chamado do vazio, desafiar os hábitos. (p.160)

Ela não consegue dormir, vomita a noite inteira: um pouco de álcool, os salgadinhos da amaldiçoada festa, bilis e mais bilis. É a única substância que preenche o vazio dos eu corpo. (p.118)

Mesmo que essa medusa seja tão angustiante, que incite a própria negação da proximidade:

Você tem a impressão de que os acontecimentos são isolados, independentes uns dos outros; eu vejo entre eles ligações que você nem percebe. (p.60)

O que importa é a inserção do outro nessa fragmentação interna, como um vínculo social frágil e questionável, mas, sem dúvida, um elo.

TC 00:41:13

A: ... é viver, pelo menos eu vejo isso assim. A gente aprende do sofrimento, a gente começa a pensar em coisas, a gente se depara com coisas que antes a gente colocava fora da gente e de repente a gente vê na gente.

Essa implicação com o outro é uma leitura identificada de fato, não se pode negar. Implicada em rejeições, afinidades e por vezes até solidariedade. E sua existência nesse contexto também pode transformar os limites espaço-temporais nesse movimento permanente que damos a

nossa experiência em direção a do outro, e vice-e-versa. O que introduz o próximo tópico.

Marc está sem notícias minhas há meses, mas quando me vê na soleira da porta, é como se tivéssemos nos separado na véspera. (p.77)

4) As consequências dessa tensão no que o move em relação aos outros – uma última análise da díade deste tópico em *Noites Felinas* é essa intersubjetividade. O dilema da continuidade em relação a sua interface com o outro. No tópico anterior já foi possível ver que o sentimento de fragmentação intrínseco pode ser, quando percebido no outro, uma forma de vínculo social. Essa continuidade na fragmentação do outro, contudo é mais complexa.

A alteridade revela-se lugar inequívoco de um conflito pós-moderno. E, ao mesmo tempo, é ela também matriz indelével do gesto narrativo, em sua possibilidade de intercâmbio.

Nessa obra, Cyril conduz a discussão por meio de algumas características de sua personalidade, incluindo a própria promiscuidade que fala a respeito dessa questão no campo das relações que não se aprofundam em um sentido mais tradicional. Essa profusão de identidades que seu desejo e sua prática sexual deflagram aponta, aliás, a ausência de um autor propriamente dito para sua contaminação:

Eu me perguntava quem me contaminara, mas não censurava ninguém, apenas a mim. Revia os rostos que se misturavam, rapidamente substituídos pela imagem do vírus, esfera eriçada de pontas, arma de combate medieval. (p.22)

Nessa sexualidade partida, que parece impossibilitar a reminiscência de identidades, Cyril vê não só a dimensão fragmentada do outro, mas também uma experiência de continuidade – que ele busca por caminhos bem particulares, mas que tem na sexualidade um canal intenso em sua vida.

‘Corpo e alma’: que palavras infelizes! A alma e o corpo são uma única mesma coisa. Quando Kader me comia, até mesmo em El Esnam, quando o nosso amor já estava terminando, primeiro ele

penetrava meu corpo e depois, para além dele mas no interior dele, era em minha alma que seu pau entrava fundo. (p.44)

E dessa forma ele oscila entre a percepção do outro ora como lugar da descontinuidade e da fragmentação, ora como o aceno de uma possibilidade de comunhão. E o uso do sexo e da escatologia como incremento do contato pelas secreções corpóreas é freqüentemente um veículo simbólico, requisitado para essas oscilações.

...que nada me deixaram além de seus socos, seu esperma ou seu mijo. (p.68)

Após o amor chegamos a um acordo. Eu não usaria mais camisinha., pois Laura queria sentir a pele do meu pinto. Eu também queria sentir tudo dela. Nossa vida culminava, nessa penetração e não permitiríamos que um pedaço de látex revestisse nosso prazer com um véu. (p.79)

Ele cuspiu nos meus lábios, mijeí nas suas mãos e ele esfregou o mijo no meu rosto. Eu esqueci de tudo. (p.74)

Nessa exposição ele recupera todo o simbolismo de ruptura presente na Aids (solução de continuidade), fazendo a questão ampliar-se no problema particular do risco do contágio como um grande impeditivo a essa vivência particular de continuidade:

Aí está: minha doença é uma prisão sem guarda. Pensei em Genet e disse a mim mesmo: 'A doença é o meu presídio, minha Guiana, minha Caiena. Um mundo paralelo que desafia a sociedade, na primeira página dos jornais, e que de vez em quando a encontra, quando o sangue e o esperma estabelecem para o vírus uma ponte aérea. (p.84)

O contágio calcado na continuidade entre secreções afeta diretamente essa construção de sexualidade que é anterior à Aids. A entrega proposta pela escatologia e a exposição de mucosas na sexualidade de Cyril e seus parceiros parece uma consequência natural do desejo exacerbado de se continuar, de entrar em contato com o outro em uma cultura tão apartada. O esperma, o mijo e o contato entre as mucosas e peles simbolizam, na sexualidade, uma possibilidade de contato que atravessa o imaginário das pessoas, e, sinceramente

questiono a possibilidade de campanhas técnicas conseguirem revertê-las integralmente. Parece que ignoramos o valor simbólico dessas continuidades, e propomos o uso de preservativos e certas técnicas de prevenção que proíbem o contato com as secreções ignorando esse valor implícito nelas.

Fatos posteriores à obra de Cyril revelam esse problema. Recentemente, já no contexto da disseminação da Aids, têm sido criados grupos que pleiteiam um teste anti-HIV e a construção de uma sociedade fechada, com o objetivo de praticar sexo sem o uso de preservativos, e, portanto, com exposição tanto à mucosa do parceiro como às secreções. Mais recentemente ainda (em um contexto pós-coquetel) foi divulgada a informação de que em Nova York se realizam festas denominadas 'solidárias', em que indivíduos contaminados e não contaminados ferem o corpo e colocam em contato o sangue para distribuir a contaminação, acabando com as fronteiras entre soropositivos e soronegativos e resgatando uma condição de exposição sem esse obstáculo da contaminação. Esses eventos dão seqüência à problemática levantada por Cyril diante de sua doença: é preciso enxergar o sexo em toda a sua dimensão, sem preconceitos e tabus, para poder enxergar nele essa amplitude de funções psicológicas.

Os grupos que tentam homogeneizar-se quanto à soronegatividade e aqueles que tentam comungar o vírus, ambos deflagram uma insatisfação contra essa prisão instaurada pela Aids e que Cyril menciona tão claramente em sua obra e seus gestos, mas que parece tão distante das considerações oficiais sobre as técnicas de prevenção. O intercâmbio de experiência e suas máculas mais ou menos simbólicas precisam ser reconsiderados.

Esse problema do contato em *Noites Felinas* coloca em tensão, ao longo de toda a obra, o desejo entre proximidade e distância como sintomas de continuidade e ruptura, respectivamente. Continuidades e rupturas que têm na Aids e seu risco uma vitrina ampliada de elementos ancestrais, como ética, amor e confiança:

Existe uma força vaga que nos liga aos outros e que nos fez ultrapassar todos os desentendimentos. Que nome dar a ela? (p.188)

Essa angústia da continuidade alteritária encontra também reflexos no campo das relações familiares, onde se reconstrói essa díade como na epígrafe do capítulo, na qual Cyril se culpa pela impossibilidade de dar continuidade aos pais por intermédio de netos. Esse comentário é reincidente pela impossibilidade de procriação que a Aids revela:

Não posso mais ter filho por sua causa, nunca mais poderei ter, será que isso não basta? (p.165)

A procriação, que tão bem evidencia a continuidade, é intensamente afetada pela Aids, e Cyril vê nos laços sangüíneos um símbolo de continuidade que ele também identifica nas relações fraternais:

Jamel e Samy se encontravam no sangue. (p.209)

Para além das continuidades sangüíneas e as heranças genéticas, há também a educação e, com ela, as continuidades familiares que influenciam sua construção subjetiva. Um exemplo dessa herança que nos faz continuar é a ameaça de sua mãe ao evidenciar o que ele carrega, apesar de tantos pressupostos revolucionários e subversivos, dos ideais de seu pai:

Você tem uma dívida com o seu pai e espero que não pague.
 – *Que dívida?*
 – *A de ter enfiado as idéias dele na sua cabeça!* (p.92)

Esse papel do núcleo familiar – e de seus elos – é desdobrado por intermédio de vários personagens no romance e no filme; no entanto, uma situação é mais curiosa. Em uma história que aparece ectópica no romance, mas que não é descrita ao acaso, Cyril conta sobre uma mãe que mata os próprios filhos para dar um fim a essa continuidade da descendência, para apagar os rastros de seu marido, que ela abomina:

Você não entende, mas sabe que o que fiz para que ele morresse. No ano passado o pai dele morreu da mesma maneira. Eu jurei que aquele homem desapareceria e, com ele, sua descendência. Consegui. (p.58)

Assim, na família, nas relações afetivas, em uma âmbito social mais amplo, essa alteridade é o território em que se constituirá a tensão entre *ir* e *ficar* que poderá propiciar a dimensão narrativa da vida. Esse outro com tantas implicações é sem dúvida o lugar mais fértil para revelação dessa díade e onde começa um esboço de tensões que sintetizam todas as outras categorias e que geram a última díade: o problema da interação como desdobramento do intercâmbio de experiência.

A condição pós-moderna oferece novas formas de organizar essa interação colocando riscos, ameaças, revelações e novos sentidos, como essa descrição particularmente poética que Cyril faz emergir em sua narrativa e que tanto mostra dessas novas formulações de entrega:

Na primeira noite me deitei na cama de um quarto de hotel e vi uma bíblia em cima da mesa de cabeceira. Eu a abri e a folheei maquinalmente. Na página de rosto encontrei uma declaração de amor que um certo Armand escrevera para uma Juliette que, com certeza, jamais a leria. Outros como eu, a lêem, ocasionais destinatários de um excesso de amor. (p.29)

Essa mensagem escrita em um livro público revela, paradoxalmente, total improbabilidade de eficácia em seu intento de ser lido por 'Juliete' e, ao mesmo tempo, uma esperança gigantesca e irracional que ainda justifica a escrita. Acho esse acontecimento exemplar do problema da continuidade intersubjetiva nesta Pós-Modernidade: uma entrega que revela solidão e encontro em doses muito particulares. Vejo nessa cena o mesmo substrato das relações afetivas *on-line* e do sexo anônimo na pegação, esquivando-me apenas de criticá-los como ausência de contato, mas enxergando inusitados gestos de entrega.

E é essa mesma entrega, confusa e inovadora, que constantemente parece estar por trás de outro gesto poético mais freqüente na obra de Cyril: a ferocidade. Ferocidade que dá nome e

direção a sua história e que, em muitos momentos, revela essa continuidade vivida em limites gerados pela própria angústia de sua complexidade.

Corto seu pau com os dentes, o sangue começa a jorrar, não pára mais de sangrar. O sangue enche minha boca, escorre pelo meu rosto e meu ventre. (p.86)

V.II

Ficção e Realidade

V.II.I

Hierarquia ou anulação

Contrariamente ao que se diz, aos vinte anos é que somos realistas. Com o passar da idade nos compomos, adoçamos, filtramos. Eu amava aquele realismo, cirúrgico, pornográfico. (p. 132)

É da reflexão de Lyotard sobre a deslegitimação dos processos de representação da realidade que surge essa categoria pertinente ao estudo da narrativa, encontrando fortes ressonâncias em *Noites Felinas* e, de uma forma mais ampla, em todas as obras pesquisadas.

A realidade objetiva colocada em xeque pelos processos de representação e produção de conhecimento, tão discutida no tópico anterior, é uma questão diretamente relacionada à experiência narrativa, sobretudo quando essa coloca a dicotomia entre o real e o ficcional, o que faz com frequência.

Em sua obra sobre a condição pós-moderna, Lyotard defende os jogos de linguagem como uma forma de organização da produção de conhecimento que problematiza a hegemonia da ciência como saber denotativo. Mas, como já apontado, essa reflexão não coloca o autor em uma perspectiva de anulação de uma em detrimento de outra. Parece haver apenas uma condução histórica que problematiza essa tensão nas expressões do saber de forma exemplar nessa época. Exatamente o que Ítalo Moriconi ressalta na não feitichização dessa nova condição – descrita a seguir – e que talvez tente precaver algumas leituras que são

feitas dessa tese e que colocam o pós-moderno como o lugar da anulação peremptória do real objetivo.

Por outro lado, na obra de Benjamin essa questão aparece quando defende a alegoria como figura de linguagem em seu 'Prefácio para o Drama Barroco'. Podemos identificá-la também em outros textos em que ele propõe a narrativa como o ato de organizar reminiscências, de lidar com o passado e transmiti-lo, como um conselho de alguém no leito de morte – que por isso terá naturalmente um referencial biográfico. Nesse mesmo espaço de reflexão, ele também vê a possibilidade de essa experiência ser transmitida pelo fabulário da tradição oral, mesclando, assim, essas duas instâncias de representação: o factual do biográfico transmutado em conselho na moral do fabulário ficcional. A valoração das instâncias formais de informação, como o jornal, por exemplo, é outro espaço em que essa tensão é esboçada, como um indício de objetividade que torna o discurso impessoal e distante da subjetividade. E esse aspecto, já comentado no referencial teórico, é que faz com que muitas vezes seja acentuada a leitura de uma hierarquia formal.

Assim também, em diferentes estudos sobre a narrativa, percebo essa reincidência em abordar a questão da realidade/ficção ora conduzindo ao corolário de que não existe realidade objetiva, e por isso todo gesto discursivo é ficção, ora hierarquizando um tipo de produção (ficcional) sobre outro (real), se já aceitos como gêneros discursivos.

No entanto, em *Noites Felinas*, a leitura de ambos os autores me pareceu um ponto de partida a ser desdobrado em outras reflexões mais próximas da obra e que recolocariam essas análises em uma situação menos dicotômica.

Em *Noites Felinas* vou encontrar alguns aspectos que permitem a continuidade da discussão em uma direção original. Na leitura da obra relaciono cinco aspectos específicos que considero intimamente ligados a essa discussão:

- 1) o não-compromisso de separar nitidamente a factualidade biográfica de sua obra ficcional tanto no romance quanto na adaptação para o cinema;
- 2) os veículos de comunicação mediando a elaboração da realidade e colocando o autor em uma posição ainda mais complexa quanto à representação do real;
- 3) a mentira mais ou menos consciente que se associa a um padrão ético esvaziado de uma geração em crise com ideologias ou pelo menos distante da idéia de uma verdade legítima;
- 4) a marginalidade de certas condutas sociais que criam uma perspectiva de farsa e colocam os indivíduos em esferas de experiências não compartilhadas, por isso respingadas de matizes ficcionais, apesar de biográficas;
- 5) o uso de drogas como um filtro para a realidade.

E é preparando a discussão desses aspectos que abro então a segunda ‘mesa-redonda’, propondo um diálogo com outros autores.

V.II.II

‘Mesa-redonda’ 2 – O real filosófico e os gêneros discursivos

Partindo da reflexão instaurada pela condição pós-moderna quanto aos jogos de linguagem como legitimador das produções de conhecimento, poderia conduzir toda a reflexão para um desfecho monoparadigmático, utilizando para isso a sentença que estabelece que a experiência objetiva não existe, e, sendo assim, a noção de realidade em si é mera fantasia. Como parece fazer, por exemplo, em *Natureza e Espírito*,¹⁴ Gregory Bateson. O autor, atravessado por essa condição pós-moderna, reserva o menor tópico de seu estudo para essa discussão, onde resume uma concepção bastante aceita em diversos ramos da filosofia de que toda experiência é subjetiva, já que *A experiência do*

¹⁴ Bateson, Gregory. *Natureza e Espírito*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

*exterior tem sempre como mediadores determinados órgãos dos sentidos e os carreiros neuronais.*¹⁵

Mas, logo adiante, na pequena redação, o mesmo Bateson surpreende e problematiza essa questão deslocando-a do campo da Filosofia e trazendo-a mais próxima da Psicologia e dos Estudos Culturais com a consideração não menos consensual de que *No entanto, ...a nossa civilização está profundamente baseada nessa ilusão.*¹⁶

Bateson, pinçado aqui nesse pequeno trecho, produz em sua obra uma reflexão de fato pós-moderna. Ele situa o problema considerando seu contexto filosófico, mas coloca-o em diálogo com os diversos níveis de representação social do mesmo, reconstruindo-o com diversas camadas de organização. Outros autores, como Canclini, vão fazer o mesmo, relativizando as fronteiras dessas condições históricas (modernidade, pós-modernidade, etc.), demarcando a importância de suas categorias para justamente observar suas inserções sociais e seus paradoxos. Na publicação de *A Condição Pós-Moderna*, de Lyotard, Ítalo Moriconi também nos alerta para a perspectiva de não incutir na tese do autor algo que ele não defendia e que, na verdade, se opõe à própria reflexão.

Lyotard escreveu um livro sobre a condição pós-moderna e não sobre o pós-moderno. Nos anos 80, falar em pós-moderno como algo pronto e acabado era um sintoma de abordagem fetichista, estilo 'Nova Era', que ia completamente contra o espírito do texto de Lyotard. O filósofo irritava-se profundamente com esse tipo de apropriação de seu pensamento, bastante comum entre intelectuais 'pós-modernistas' norte-americanos.

... Daí a centralidade do termo condição. Um termo nada ingênuo, que opera uma fusão específica entre elementos de kantismo e marxismo. Lyotard sempre foi o mais eclético dos filósofos de 68.¹⁷

É nessa relativização sintetizada na obra de Bateson e nas considerações de Moriconi que encontro o ponto de partida para minhas categorias de análise.

¹⁵ *op.cit.*, p.37.

¹⁶ *Idem*, p.37

¹⁷ Lyotard, *op. cit.*, orelha.

Como discutir o problema da oposição entre ficção e realidade sem ser engolido pela questão e sem que ela engula a tese que se pretende outra? E, por outro lado, como não ser reducionista com algo que aparece tão inquietante nas obras que pesquisei e que, como categoria, tanto pode falar sobre a experiência humana de contar histórias?

Bateson continua a clarear a discussão quando adiciona ao problema da percepção sensorial o problema da representação discursiva. A partir do princípio de Alfred Korzybski de que o mapa não é o território e o nome não é a coisa nomeada, Bateson nos esclarece que:

*A distinção entre o nome e a coisa nomeada, ou entre o mapa e o território é talvez de fato feita só pelo hemisfério dominante do cérebro. O hemisfério simbólico e afetivo, normalmente situado do lado direito, é provavelmente incapaz de distinguir o nome da coisa nomeada.*¹⁸

Utilizando esse pequeno grande deslocamento feito pelo autor entre percepção sensorial e representação (mapa ou letra), encontro outro autor muito envolvido com o conteúdo de minha dissertação de mestrado: Umberto Eco. Em seu ensaio *Seis passeios pelo bosque da ficção*¹⁹ que também enfrenta o tema, Eco nos lembra de Platão ao mostrar como já em *Crátilo* está claro que uma palavra não representa uma coisa em si, mas uma fonte ou o resultado de uma ação. Sendo assim, parece que independente da sofisticação dos suportes que permitem acentuar a discussão sobre o real, quando voltamos aos alicerces da filosofia ocidental, encontramos já a semente da tensão entre realidade e ficção colocada em um recurso primevo: o discurso.

Se a Filosofia começa a discutir o real a partir da interferência do próprio discurso usado para representá-lo – inicialmente com o conceito de um mundo das idéias no ideal platônico –, seu trajeto propõe inúmeras outras questões, mas chegaríamos até os “Jogos de Linguagem”, de Wittgenstein, reincidentemente colocando o homem em face do conceito indissociável de sua natureza discursiva. Seja como

¹⁸ Bateson, *op.cit.*, p.35

¹⁹ Eco, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Editora Schwarcz LTDA., 1994.

instrumental apartado e ineficiente para representar o mundo, seja ele mesmo (discurso) como próprio produtor de um mundo.

Assim, delineia-se nessa tensão um duplo movimento de aproximação e distanciamento de algo. É como se a subjetividade se constituísse nesse constante fluxo com duas direções mais evidentes. Aproxima-se e distancia-se do alteritário, e, dessa perspectiva, constroem-se ambas, tanto a noção de real objetivo quanto a de ficcionalidade.

Ainda no mesmo ensaio, ao abordar a origem etimológica de “*antrophos*” (homem), Eco informa ser a palavra uma corruptela de um sintagma mais antigo que significa ‘aquele que é capaz de **reconsiderar** o que viu’. Nesse momento Eco retoma a perspectiva interpretativa do homem presente em *A Obra Aberta*,²⁰ e que aqui nos instiga a repensar o papel da natureza narrativa do homem como pressuposto de uma organização inevitavelmente narrativa da realidade.

Mas o que me interessa sobremaneira nessa visão é o **reconsiderar** o percebido como uma categoria sintonizada com um limite colocado por esses diversos autores nas conceituações sobre o real. Reconsiderar, na obra de Eco, pressupõe uma construção narrativa, em que os fatos são agrupados de uma determinada forma para gerar um sentido maior do que a simples soma de seus sentidos isolados. *Ninguém vive no presente imediato; ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito).*²¹ Reconsideramos, em suma.

Sendo assim, cabe notar que essa não-realidade inerente ao discurso, em que o homem reconsidera o real, apesar de nos aproximar das categorias de análise propostas pelo tema, pode, sim, nos seduzir novamente no sentido do postulado de responder a nossa pergunta com a amalgamadora resposta: não existem limites entre ficção e realidade; tudo o que é percebido é ficção devido a esse reconsiderar, e, assim, o real é o resultado das diversas possíveis alteridades perceptivas e discursivas.

²⁰ Eco, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

²¹ Eco, Umberto. *op. cit.*, 1994, p.136.

No entanto, essa resposta parece frágil diante da complexidade de formas que esse recontar assumiu em diversas culturas ou da própria intenção de não contar por parte de algumas vanguardas.

Sendo assim, proponho um duplo estágio de discussão; o primeiro momento de ordem filosófica, coloca o real como instância discutível por conta da representação do mundo pelo homem – seus processos perceptivos e sua capacidade interpretativa – diretamente relacionada com os jogos de linguagem. O segundo, menos ontológico, *reconsidera* esse *reconsiderar* como capacidade narrativa e não ficcional, e vai debruçar-se então sobre as formas narrativas buscando nuances de experiências que se distinguiriam como reais ou ficcionais para o sujeito e para a cultura. Ou, ainda, diversos matizes de combinações possíveis para essas práticas funcionalmente diferentes, aproximando o problema da realidade/ficção do campo dos Estudos Culturais.

Em outras palavras, o homem e sua capacidade de reconsiderar criam histórias e representações para um real filosófico; no entanto, a distinção entre as experiências de um autor de biografias e de um romancista, entre os afetos envolvidos em uma matéria jornalística e num conto fantástico, entre a tensão colocada no horário do telejornal e a que se apresenta no horário da telenovela ou a de um autor do século XIX e aquela dos aqui estudados ainda precisa ser percebida em suas especificidades, criando permanentemente novas categorias para o real e o ficcional, apesar das eternas sombras na caverna descritas por Platão.

As diferenças, éticas, estilísticas, afetivas definirão então o problema na contemporaneidade e, dentro da análise da produção cultural discursiva, falarão também a respeito da experiência subjetiva com essas especificidades.

Encontramos então Benjamin na distinção possível entre informação e narrativa, pelo maior ou menor grau de desejo cultural desses gêneros em representar a realidade objetiva. Encontraremos também Lyotard em sua oposição entre saber denotativo e saber narrativo por conta de diferentes níveis de comprometimento em representar o real de forma objetiva.

Desdobrados nessas duas instâncias, o real e o ficcional ontológico que abordamos no início estarão sempre em diálogo com suas representações culturais – que podem obedecer a classificações de mercado ou, até mesmo, acadêmicas.

Para continuar nesse sentido, permito-me trazer o outro autor que toca essa especificidade trazida pela cultura. Trata-se de Freud em seu texto *O Estranho*,²² obra que se inscreve na transição já apontada por Lyotard (final do século XIX e início do XX) e, portanto, de relevância contextual para o recorte do tema e que, além disso, traz o problema da morte para essa categoria de forma particular.

A importância psicanalítica do conceito de estranho não me interessa aqui, mas podemos retirar desse momento específico da obra do autor, em que ele se permite um pensar estético, contribuições para esta análise.

Um dos elementos que vão ser usados na definição do estranho é a noção de “duplo”, resumidamente, é a duplicação, divisão ou intercâmbio do eu (*self*). Freud apresenta, por meio da obra de Otto Rank, exemplos de “duplo” presentes nas experiências com espelhos, sombras, com as crenças na alma e com o medo da morte: o “duplo” surge no homem primitivo como uma segurança contra a destruição do ego, uma energética negação ao poder da morte pela representação do *Anima* – tendo sido a alma imortal o primeiro exemplo de “duplo” do corpo. Freud estende ainda mais a questão do duplo, como na representação simbólica dos sonhos, mas acaba por categorizá-lo como oriundo do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo.

No entanto, quando essas etapas são superadas – como pelas culturas racionalistas e seus conceitos de maturidade – o “duplo” torna-se, em vez de um protetor contra a alteridade assustadora da morte, seu estranho anunciador. Essa sobreposição do intelecto a uma construção primitiva estaria, para Freud, nas bases de uma forma de conceituação do estranho: algo que era familiar e que perde esse aspecto, e, então, se torna assustador.

²² Freud, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud (CD-ROM)*. Volume XVII – ‘O Estranho’, Imago, 1919.

A concepção animista do universo corresponde, para o autor, a uma supervalorização narcísica do sujeito, de seus próprios processos mentais, pela crença na onipotência dos pensamentos, e também um estágio de desenvolvimento em que esse homem se empenhou para evitar as expressões manifestas da realidade, especialmente aquelas, como a morte, que fugiam ao controle do homem sobre essa realidade.

Para Freud essa expressão foi, como já citado, reprimida pelo intelecto; todo homem porém, em algum estágio de sua evolução, viveu esta experiência e, por conta disso, às vezes a repressão falha e o antes reprimido emerge como estranho. Esse choque vai denunciar um momento de “supervalorização da realidade psíquica em comparação com a realidade material – um aspecto estreitamente ligado à crença na onipotência dos pensamentos”.

Apesar da evolução da importância das funções ditas intelectuais em nossa cultura, da valorização da razão em detrimento dessas acepções primitivas, Freud considera que nem tudo que preenche essa dimensão (invocadora de desejos reprimidos pelo intelecto) é, por conta disso, estranho. É nesse ponto que seu artigo encontra nossas preocupações. Para Freud a ficção é o gênero de discurso que permite desrepressão do intelecto sem gastos de energia e no qual experiências ancestrais surgem sem a criação do “estranho”. É como se houvesse uma instância criada culturalmente para a vivência desse ponto de vista.

*Os contos de fadas adotam muito francamente o ponto de vista animista da onipotência dos pensamentos e mesmo assim não consigo imaginar qualquer história de fadas genuína que tenha em si algo de estranho.*²³

Mais à frente Freud relativiza o ponto de vista, definindo que é um novo **estranho** esse **não estranho** da ficção. Ele possui a mesma substância constitutiva de desejos reprimidos, mas na ficção assume nova consistência.

Quase todos os exemplos que contradizem a nossa hipótese são tomados do terreno da ficção, da literatura imaginativa. Isto sugere

²³ *Idem, ibidem.*

*que devemos distinguir entre o estranho que realmente experimentamos e o que simplesmente visualizamos ou sobre o qual lemos.*²⁴

Dessa forma, ele define formas distintas de viver o estranho, a primeira calcada na eterna relação do homem moderno com suas experiências primitivas, como a representação do universo animista:

*Nós – ou nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, superamos esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. (...) A coisa toda é simplesmente uma questão de ‘teste de realidade’, uma questão da realidade material dos fenômenos.*²⁵

A segunda, por intermédio do estranho presente na experiência de desejos recalçados.

*A situação é diferente quando o estranho provém de complexos infantis reprimidos, do complexo de castração, da fantasia de estar no útero etc. mas as experiências que provocam este tipo de sentimento estranho não ocorrem com muita frequência na vida real.*²⁶

E, uma última definição que o autor toma a cautela de colocar como uma categoria ainda mais distante dessas noções importantes para a psicologia, o estranho ficcional:

*O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade.*²⁷

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

Colocando à parte o estranho da ficção, Freud vai permitir considerações importantes mais à frente. Em primeiro lugar, quanto ao autor:

*O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares ou afastar-se delas o quanto quiser.*²⁸

e, posteriormente, em relação ao leitor:

*Nós aceitamos as suas regras em qualquer dos casos. Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado.*²⁹

Fato é que a ficção propõe culturalmente esse caráter lúdico de não precisar sofrer um teste de realidade. Assim, mesmo que se submetam algumas realidades às fraudes, elas se distinguem das ficções porque lá a fraude não seria encoberta, pois não é uma categoria pertinente.

É óbvio que a distinção colocada por Freud no campo da psicologia é apenas um enfoque para a construção desta discussão, mas creio ser útil, como resistência à visão redutora de todo reconsiderar como peremptória ficção. E – sendo esse texto de Freud datado do período que aqui nos interessa como recorte de produções do conhecimento que forjam a condição pós-moderna de Lyotard – utilizaremos sua referência para ajudar a construir esse mosaico de reflexões, em que a legitimação do conhecimento não pode mais buscar uma instância única, mas a polifonia das obras de um determinado tempo.

A visão animista de mundo que se encontra supostamente invadida pela razão no final do século XIX é sem dúvida uma circunstância reincidente em diferentes abordagens teóricas do período, e é dela que vão surgir categorias que pensam a produção narrativa em gêneros dicotômicos entre o real e o ficcional.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

Mas, na segunda metade do século XX, especialmente nas duas últimas décadas, podemos voltar a refletir sobre esses pressupostos e encontraremos uma sociedade que organiza essa razão em diferentes contextos: já solapada pela revolução modernista, já desconstruída pelos movimentos pós-modernistas, redistribuída e reproduzida pela mídia de massa e associada agora a avanços tecnológicos de produção que continuamente recolocam esse estranho freudiano.

Dessa primeira ‘mesa-redonda’ posso listar alguns caminhos afins nessa categoria.

- A condição pós-moderna aponta para uma crise dos esforços de representar de uma realidade objetiva, valorizando paralelamente os jogos de linguagem que inexoravelmente constroem essa noção.
- Apesar da impossibilidade de sua representação e das angústias geradas por esse limite, podemos encontrar o registro do real em oposição ao ficcional em diferentes contextos da cultura como uma representação reincidente.
- Um dos aspectos que nutrem essa oposição é a circunstância da prova. O evento caracterizado como real é submetido a testes que pretendem evidenciar fraudes, enquanto a experiência ficcional se reserva culturalmente à liberdade da não prova.
- O resultado do teste não garante a confirmação, e talvez seja a circunstância repetitiva da fraude que caracterize a condição pós-moderna de descrédito da realidade, mas que não inviabiliza ainda o

jogo da prova em algumas instâncias culturais.

Diante desse problema da prova como categoria ainda renitente para a representação da realidade, podemos observar claramente no mercado essa circunstância. Algumas experiências, nitidamente pós-modernas, como o documentário de Eduardo Coutinho *Santo Forte*,³⁰ têm um papel de denúncia, quando os entrevistados aparecem sendo remunerados. A mesma denúncia surge no programa piloto de Marcelo Tas,³¹ que mostra os bastidores da programação televisiva, especialmente dos programas com alegações não ficcionais (telejornais e programas políticos). Ambos trazem em si esse ideal de questionamento das provas que se pretendiam absolutas.

Já as manipulações do real por programas simulados como *No Limite*,³² ou as entrevistas compradas do *Ratinho*³³ parecem valer-se dessas categorias para gerar uma reafirmação paradoxal da realidade objetiva, reforçando as dicotomias agora não mais como postulados estilísticos, mas sim como atrativos de mercado.

Sendo assim, nessa mixórdia pós-moderna de desconstruções denunciadoras e reafirmações mercadológicas, as obras dos portadores do vírus da Aids trazem aspectos muito idiossincráticos que nos recolocam o problema.

Em primeiro lugar, o conjunto da obra traz um volume muito maior de narrativas autobiográficas em detrimento de obras passíveis de serem classificadas tradicionalmente como ficcionais. E, por conta dessa segmentação, as obras dos soropositivos nas duas últimas décadas do

³⁰ Nesse documentário, Eduardo Coutinho inclui cenas em que aparece remunerando as pessoas que deram depoimentos, denunciando seu próprio esquema de produção e, nele, as prerrogativas realistas ou de tradução do real de um documentário.

³¹ Em um evento realizado em 2001 pelo GIPS e intitulado Mosaico, Marcelo Tas exibiu o piloto de um programa que nunca foi ao ar e que desnudava os bastidores da produção televisiva. Nesse primeiro programa o alvo era os *teleprompters* que permitem que jornalistas e políticos discurssem com propriedade olhando para a câmera quando na verdade estão lendo nesse equipamento. Mostrando o funcionamento do aparelho para inúmeros espectadores que o desconhecem, ele denunciava um esquema por trás da realidade pleiteada por esses programas.

³² *Reality show* exibido pela Rede Globo de Televisão em 2002.

³³ Programa de auditorio do SBT.

século XX são analisadas em muitos estudos em função dessa prerrogativa. É essa característica não ficcional *a priori* que aparece como tensão para crítica literária feita em *Os Perigosos*,³⁴ de Marcelo Secron Bessa. Em sua tese de doutorado – também sobre narrativas produzidas por soropositivos diante do enfrentamento da Aids – Bessa apresenta esse problema, de uma certa forma, até como caminho para balizar seu objeto de estudo: literatura produzida por portadores do vírus HIV.

É evidente em seu estudo o recorte feito na literatura e, para deixar consistente esse universo de observação, Bessa organiza uma discussão em que a literariedade de um texto possui paradigmas passíveis de serem dimensionados mediante vários elementos, em meio aos quais encontramos a tensão entre romance realista e ficcional agregada à discussão do autor incidental e do autor literário, tecnicamente profissional.

Para desenvolver essa discussão Bessa vai se apoiar basicamente em Flora Sussekind³⁵ e Silviano Santiago.³⁶ Nos textos críticos de ambos coloca-se novamente uma degeneração da narrativa nos anos 80 em função da substituição do caráter ficcional das obras literárias por uma febre biográfica (Sussekind) e uma oposição entre narrativa ficcional e narrativa jornalística (Santiago).

Ambos determinam um gênero não submetido culturalmente às provas (narrativa ficcional) em oposição a outro naturalmente vinculado a uma idéia de prova, relato, verdade, em suma, realidade (jornalismo e biografia).

Santiago, em seu texto 'O Narrador Pós-Moderno', apóia-se em 'O Narrador' de Benjamin para falar sobre a valorização da informação objetiva em detrimento da narrativa ficcional como um sintoma pós-moderno. Santiago aparece em *Os Perigosos* por dar continuidade em sua obra à trajetória apontada por Benjamin, em que o romance

³⁴ Bessa, *op. cit.*, 1991.

³⁵ Sussekind, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista Brasil*, Rio de Janeiro, ano 2, n.5.

_____. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

³⁶ Santiago, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In _____. *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

demonstra o declínio da narração por uma gradação do subjetivo para o impessoal.

Se Benjamin aponta a narrativa ficcional de Nikolai Leskov oposta ao romance do século XIX, Santiago acrescenta a ambos o jornalismo como a mais recente instância da desvalorização da experiência pessoal em função de uma preocupação crescente com a descrição de uma realidade neutra, impessoal. Nos primeiros capítulos desta tese comentei os riscos de olhar, na obra de Benjamin, para essa crítica ao romance isoladamente, sem contextualizar a teoria benjaminiana sobre a narrativa. Em *Os Perigosos*, essa tensão entre estilos é desdobrada em parceria com as reflexões de Santiago, que vão em uma direção diversa a este estudo por várias razões.

A mais importante é a de entender, como já expressei, que a oposição entre romance e fábula em Benjamin é de cunho essencialmente histórico. Já mencionei a influência da crítica formalista do início do século e, a partir dela, a reflexão de que, por mais que pensemos na obra de Benjamin como visionária, temos que levar em conta os matizes dessa forma de construção crítica em alguns de seus textos. Na verdade, é esse mesmo contexto histórico inexorável presente em algumas de suas colocações que faz com que sua obra seja visionária, por transgredir-se em seu próprio texto, desdobrar-se em sua própria obra. Benjamin desnuda o futuro ou até o extemporâneo pela maneira atávica como se coloca diante de seu presente – não se esquivando de ser atravessado por ele! Benjamin parte de seu contexto na oposição que faz nos suportes, mas expande-o pela dimensão subjetiva.

A releitura de alguns autores que, por conta da transversalidade de sua obra, se tornam imprescindíveis a outras épocas parece por vezes macular justamente o que a redimensiona: o lugar de onde ela vem e o fato de que só esse lugar pode de fato constituir-la como transgressora. A descontextualização histórica de uma leitura em uma tese científica só não pode ser pior do que a fragmentação estruturalista de uma obra sem essa intenção.

É assim que reitero a necessidade de redimensionar a discussão entre romance e narrativa em Benjamin para não tingir sua obra com mais influência formalista do que ela possa ter ou para não negligenciar – nessa tensão usada pelo autor – toda sua preocupação com a dimensão subjetiva da experiência de narrar.

Se nesta tese já me anuncio mais atento às experiências subjetivas diante do contar histórias, percebendo gamas dessa pessoalidade para além do registro formal ou do suporte, é de fato a discussão quanto ao valor literário trazido por Sussekind na obra ficcional que me direciona de forma ainda mais divergente.

Em diversos trechos trazidos por Bessa, Sussekind coloca sua visão da valorização da realidade em detrimento da ficção como um declínio da experiência literária, e trago aqui exatamente um desses trechos para dar continuidade a esse diálogo.

*E o Romance teatraliza uma espécie de conversa ao pé do ouvido, na qual esse “ego narrador” ocupa a boca de cena evidentemente. Este [é] o narrador preferido também por prosa com direção autobiográfica que dominou o panorama literário brasileiro de fins dos anos 70 e início da década de 80. Um pouco a reboque da voga de depoimentos políticos e do tom biográfico marginal, constitui-se um gênero específico de narrativa, próxima ao confessional, ao “diário adolescente”, ao testemunho, marcada por um eterno tête-a-tête com o leitor, e cuja preocupação principal nem de longe é com o trabalho literário, mas sim com a “sincera” expressão dos fantasmas de quem escreve. E que se utiliza assim terapeuticamente das letras [...] Porque sequer se permite ao leitor a separação entre ego scriptor e eu biográfico. Narrar passa a ser sinônimo de auto-expressar-se, funcionando à maneira de uma carteira de identidade para quem escreve.*³⁷

Bessa vai desenvolver magistralmente uma discussão com esses autores. Ele não só traz a importância literária da biografia utilizando as obras que apontam o drama da Aids como um exemplo, como problematiza as tensões colocadas pela crítica literária em função da oposição entre realidade e ficção.

Santiago, na crítica à valorização da informação jornalística, e Sussekind, em sua oposição às publicações biográficas hegemônicas na

³⁷ Sussekind, *op. cit.*, p.55.

virada da década de 1970 para os anos 80, trazem, com certeza, aspectos da narrativa que são caros a esta tese pela preocupação comum com uma crescente impessoalização da experiência discursiva e uma valorização paralela de gêneros que suscitam provas. Nesse aspecto, todos nós convergimos na preocupação, antes de qualquer coisa, humanística. Sussekind, Santiago, Benjamin, Lyotard, Bessa e tantos outros mencionados nesta pesquisa, debruçam-se sobre uma mesma questão em tese: a subjetividade da experiência humana, especialmente quanto a sua construção narrativa, que corre riscos na tensão entre o romance e a fábula de Benjamin, entre o romance e o jornalismo de Santiago, e entre a ficção e a descrição biográfica em Sussekind (em que a personalidade biográfica não contribui para o redimensionamento da subjetividade de uma obra por ser redutivamente descritiva).

O que proponho aqui, porém, é uma alternativa para olhar essas questões, nas quais a dimensão formal de um gênero ou a valorização de um suporte não é causa exclusiva dessa impessoalidade, mas, sim, um sintoma. Para isso, um método de estudo que me parece válido é pensar o atravessamento dessa crise para além e dentro das especificidades dos gêneros. Penso que a epidemia da Aids traz um conjunto de obras e produções discursivas, no qual em diversos registros formais e diferentes suportes, podemos observar a questão desse outro ângulo. Mais uma vez recoloco que esse desafio é complexo porque não é monoparadigmático: não reside neste texto a intenção de abolir as questões formais ou de suporte, mas sim, a de adicionar-lhes um permanente questionamento que relativize sua manifestação.

Logo, por sua valorização, a notícia, a biografia, depois da ficção ou o romance depois da fábula circunscrevem em suas formas uma trajetória de perda da subjetividade que serve para analisar a experiência narrativa. Também acenam uma trajetória de valorização de gêneros realistas que querem as provas. Mas a tensão entre a realidade e a ficção, enquanto representações culturais do final do século XX, pode ser abordada como sintoma de uma impessoalidade que transcende suas

expressões estilísticas, podendo assim gerar movimentos de transgressão, em biografias altamente expressivas, ou de reiteração do processo, em ficções burocráticas.

É, portanto, fundamental rever a culpa desse distanciamento por uma ótica menos formalista, que não acabe por encerrar a classificação em gêneros como origem ou consequência inevitável, mas sim como seqüela exemplar.

É nesse sentido que as obras biográficas descritas por Secron e comentadas neste estudo apresentam uma revolução no estilo, mostrando ser ele muito mais abrangente do que se previa. O tom biográfico nas obras dos soropositivos parece opor-se a heroificações documentalistas, elas trazem outras revelações.

Trago então para este debate um último autor, evocado freqüentemente por Sussekind, que se debruça especificamente sobre esse tema. Trata-se de Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*. Essa obra extensa e complexa pontua um aspecto que nos tange nessa díade. Ele também vai colocar-se nesse texto diante desse problema, anunciando em sua teoria sobre o autor e o herói que, de fato, a biografia suscita mais realismo por desfavorecer uma exotopia plena.

A forma biográfica é a forma mais 'realista', pois é nela que de fato transparecem menos as modalidades de acabamento...limitando-se a exotopia a ser quase que só espaço-temporal...³⁸

Mesmo assim, desenvolvendo sua teoria sobre a exotopia entre o autor e o herói, ele abre uma brecha nessa questão para uma análise mais pós-moderna da biografia:

*O Modo tranqüilo em que se efetua a rememoração de meu passado remoto é de natureza estética e a evocação se aproxima formalmente da narrativa (as recordações aclaradas pelo futuro do sentido são recordações penitentes). A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral.*³⁹

³⁸ Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1997. p.166.

³⁹ Bakhtin, *op. cit.* p.167

É como se a reminiscência como exercício de distensão temporal pudesse gerar uma experiência exotópica quanto à temporalidade. Bakhtin recoloca o problema benjaminiano da matriz temporal fazendo-nos questionar esses limites entre a autobiografia e uma experiência dotada de exotopia.

Nossa rememoração é naturalmente exotópica; reconstrói-nos e nos apresenta ao outro.

*Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida de valores que assegurem a unidade biográfica.*⁴⁰

O que poderia gerar uma hierarquia de gêneros quanto ao valor narrativo, na verdade, aparece em diversas considerações suas como uma maneira de organizar suas categorias (autor e herói). Mas é enfaticamente colocada à disposição das nuances reivindicadas nesse estudo quando comenta:

*A autobiografia, no sentido de uma comunicação, de uma informação sobre si mesmo, ainda que se apresente na forma de uma narrativa organizada, mas que não realiza seus valores biográficos num plano artístico e persegue qualquer outra finalidade prática ou objetiva, não reterá nossa atenção nesse trabalho.*⁴¹

O autor considera, assim, diferentes modalidades de biografia e aponta, na própria estruturação do gênero, a sua matização com outras formas expressivas. Distinguindo na biografia a finalidade prática ou o plano artístico, Bakhtin orienta-me nessa tentativa de refletir sobre as narrativas para além de seus gêneros e inevitavelmente a partir deles.

Logo, deste último debate, a ‘mesa-redonda’ demonstra que:

- O problema colocado pela díade realidade/ficção pode ser deslocado em meu campo de análise para dois gêneros usualmente confrontados: a narrativa

⁴⁰ *Idem*, p.169.

⁴¹ *Idem*. p.165.

biográfica (ou autobiográfica) e a narrativa ficcional.

- O enfrentamento da Aids traz um enorme volume de produções autobiográficas que reforçam a relevância de se abordar a especificidade do gênero.
- A exotopia é um parâmetro útil trazido para análise da produção narrativa com o objetivo de descrever esse gênero.
- A própria exotopia pode propor para alguns autores novamente uma hierarquia do valor literário, mas aqui será abordada apenas como uma categoria de análise.

V.II.III

Noites Felinas, uma biografia fauvista

A essas imagens, mescladas por um diretor invisível, se sobrepunha o rosto de Laura, mulher criança. (p.12)

Já redimensionada por essa ‘mesa-redonda’, a discussão sobre realidade e ficção na Pós-Modernidade introduz os aspectos listados no início deste capítulo em relação à obra de Cyril Collard, permitindo nela enxergar novos focos para a mesma questão.

1) Real e ficcional, gêneros propositadamente misturados – Se as obras lidas na primeira fase desse trabalho já suscitam vários desdobramentos para a dualidade realidade / ficção, *Noites Felinas* potencializa essa experiência. No romance impresso, Cyril narra em primeira pessoa acontecimentos autobiográficos, neles incluindo a elaboração de um roteiro ficcional cujo personagem principal se chama Jean. A descrição da história de Jean evidencia a exotopia dos sentimentos do autor em relação à trajetória do herói pela maneira como ele aparta a trajetória de ambos – ou até pela proximidade dos

conteúdos que se desvelam aos poucos nas duas histórias (solidão, desejo, homossexualidade, etc.), mas que são *factualmente* apontados como distintos. Essa exotopia também é marcada nas faltas de afinidade, como quando ele menciona não ter nenhum ideal revolucionário como o da personagem.

No entanto, ao adaptar o romance para o cinema, Cyril subverte nossas certezas e, certamente, as dele. Constrói um roteiro no qual a primeira pessoa do texto impresso é substituída por sua atuação como ator, e os fatos de seu herói – Jean – e da sua se misturam. No filme nenhum roteiro é mencionado, e ele – Cyril – assume o nome Jean para conduzir a história. Casos amorosos, profissão e desejos seus são agora misturados aos de Jean, e não podemos mais ter as tais provas de maneira explícita. Fatos modificam-se claramente, como a origem de Maurice, o cão que, no romance, Laura compra e, no filme, lhe é dado por Jean/Cyril.

Um jogo interessante a fazer é colocar lado a lado o filme e o romance e enumerar no primeiro o que é dito em primeira pessoa e o que é atribuído a Jean no segundo para checar o que é *factualmente* de Cyril e o que é ficcionalmente apenas de Jean. Além disso, cabe comparar fatos e descrições em ambos, pois encontraremos distorções para acontecimentos comuns. Esse jogo, confesso, foi feito por mim, mas contribuiu em minha análise apenas para poder afirmar esse movimento da distorção com consistência. Fora dessa função, perseguir Jean e Cyril no filme ou tentar descobrir mentiras e verdades quanto a quem comprou o cachorro Maurice seria uma violência que impediria a análise que continuo. O melhor é viver a vertigem de fatos que se misturam entre as duas versões.

Cyril já anuncia esse movimento em seu romance quando, logo nas primeiras páginas, menciona um diretor invisível e que nada mais é do que um Deus *mediatizado*⁴² (ver epígrafe p.116).

Esse diretor inevitável dá ao autor, em seu exercício autobiográfico, a liberdade de tratar a própria vida a partir desse jogo de edição, que

⁴² Usarei o termo ‘mediatizado’ para referir uma representação mediada por aparelhos técnicos (*media*), ou mídia.

nada mais é do que o reorganizar da realidade proposto pelos jogos de linguagem, um reconsiderar mediado agora por circunstâncias técnicas de edição.

A opção estilística de transgredir, em duas obras homônimas, as correspondências factuais faz de Cyril um caso exemplar dessa permissividade entre realidade e ficção, e no jogo em relação ao gênero biográfico. No entanto, esse exercício de transposição não é a única situação em que ele questiona essa díade; o próprio texto do romance pontualmente instaura esse questionamento, seja em uma fala sua;

*Teria sido no final de uma dessas noites que eu inventara aquela cena com Eric, a última? Será que eu a filmara, concentrando meus novos sofrimentos no centro da imagem?
Não, nós a vivemos de verdade. (p. 32)*

seja na de outros personagens

*...Seria possível escrever romances sobre tipos como o meu pai.
(p.31)*

Além de *Noites Felinas* – central nesta tese – uma outra obra mencionada na bibliografia também traz esse recurso: *Aquele Rapaz* de Jean-Claude Bernadet.⁴³ O Posfácio de Roberto Schwarz utiliza, aliás, o termo “ficção biográfica” para definir a narrativa que descreve a vida de um rapaz em terceira pessoa, mas que evidencia as relações com a vida do autor por meio do tom confessional, a ponto de o leitor não saber até a última linha quem é esse rapaz.

Um dos aspectos que influenciam a facilidade em conduzir essa mescla talvez seja o histórico de conviver com a farsa instaurada por opções marginais. A marginalidade propicia o território do mistério, do não-revelado que será abordado mais detalhadamente em tópico à frente, mas que aqui contribui para essa biografia impregnada de ficção.

No caso particular de Cyril, entretanto, sua origem profissional (artista multimídia) o coloca exemplarmente diante da questão: como olhar para a realidade sem o filtro da montagem?

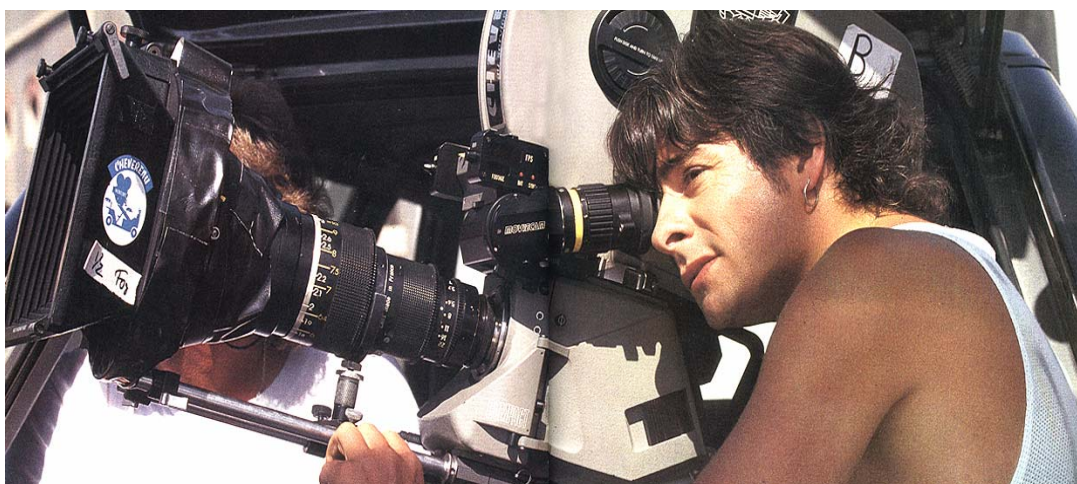
⁴³ Bernadet, Jean-Claude. *Aquele Rapaz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Questão que introduz o próximo aspecto discutido aqui.

2) A mediação da representação da realidade por instrumentos técnicos – Desenvolverei em outro capítulo as questões que dizem respeito especificamente ao problema do veículo na produção narrativa, mas, ao discutir realidade e ficção, não poderia continuar sem introduzir esse problema que atravessa a condição pós-moderna e que chamo aqui de *midiatização* da vida. Problema amplo e complexo, mas que toca a questão central deste capítulo: a tensão entre realidade e ficção.

Os anos ditos pós-industriais, que construirão o pós-moderno de Lyotard, são esses dias de Cyril, apresentados por essas extensões perceptivas e de representação: a mídia. Sendo assim, a obra de Cyril reverbera a tensão entre ficção e realidade nesse aspecto em particular.

A mediação da realidade pelo aparelho técnico perpassa o problema da produção narrativa para além de *Noites Felinas*. Mas é dela que vamos extrair uma análise consistente para revelar esse aspecto, até porque a particularidade da experiência profissional desse autor multimídia – que já nasce mediada por uma câmera – lhe permite mais lucidez ao relatá-la.



O interessante é observar que esse aspecto emerge claramente também em uma das oficinas. Dois integrantes, conversando, constataam essa questão na obra de Cyril. Eles percebem que no início do filme Cyril

utiliza diversas vezes o recurso de mostrar cenas através do visor da câmera do personagem, Jean. Além disso, surge também a reflexão de que, no decorrer do filme, esse recurso desaparece. E, então, no final, diante de um pôr-do-sol cinematográfico, ele coloca a personagem paradoxalmente sem aparelhos (máquinas fotográficas ou câmeras de vídeo), evidenciando, assim, por meio dessa transformação, uma subjetivação da linguagem. É como se essa mídia pudesse gerar um distanciamento, uma impessoalização que esses integrantes colocam paralela ao desejo de tornar a vida uma experiência menos distanciada por conta da terminalidade da Aids.

TC 00:34:13

P: ... muito no início do filme, depois ela desaparece. E eu até fiquei pensando “o que será que aconteceu, será que ele não está com ela mais?”, enfim, cadê a câmera, né? E agora já estou fazendo uma viagem, já estou achando que no início do filme a câmera representa a distância a qual ele está vendo a vida, quer dizer, a vida estava ali pra ser fotografada, filmada e tal.

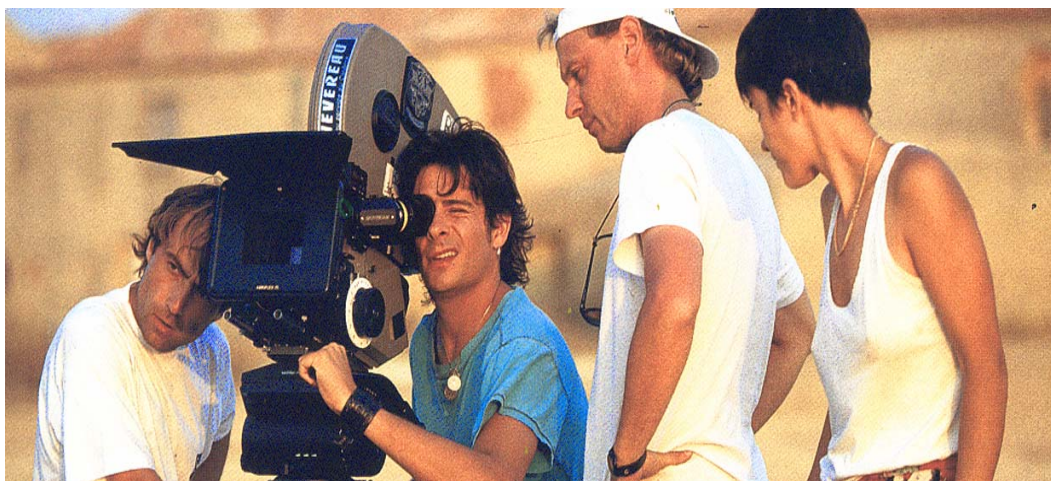
TC 00:34:39

C: É até a primeira frase que ele fala, essa aqui: “parei de passar pela vida como turista Americano, tentando visitar o maior número de cidades possíveis.” Realmente, ele tinha esse destaque.

TC 00:34:57

P: Isso. E eu diria até que é um sagitariano. A última cena do filme, aquele pôr-do-sol que vai rápido, desce e sobe de novo, vai e volta, é bem uma cena fotográfica, é bem uma cena que você tiraria uma fotografia, que você filmaria aquilo, e aí a câmera não aparece, e ele fala do sentimento de estar incluído na vida. Foi isso que eu entendi, eu não entendi nada de segurança, não.

Eu entendi que ele antes se sentia excluído na vida e que esse processo de transformação faz com que de alguma forma ele se sinta incluído na vida. Essa segurança eu não vejo em lugar nenhum, porque eu acho que a vida não é segura, é por isso que... e aí eu vou fazer um discurso, acho melhor eu parar e deixar mais a discussão avançar, mas eu acho que não é, não vejo uma mensagem de segurança. Eu vejo da exclusão pra inclusão, e como é que isso se passa e no caso dele foi a partir do vídeo, né.



É fundamental assinalar novamente que, embora isso fosse apenas sugerido no filme, esse diálogo da oficina (onde só se teve acesso ao conteúdo do filme) parece reconstruir um trecho do romance não mencionado explicitamente no filme. É como se eles reconstruíssem um sentido textualmente colocado pelo autor em seu romance por meio – e apesar – de sua ausência na narrativa cinematográfica exatamente como exemplificado também na díade anterior. O trecho do romance que parece ter sido lido pelos integrantes da oficina é:

Via a cor laranja de um sol que se punha e a Cabília escurecendo aos poucos: exatamente um clichê de cartão postal. Mas se abrisse esse primeiro véu, descobriria outra visão, bem diversa: uma cor dominante, vermelho sangue, corpos mutilados, ao longo da história, perto da cidade de Djemila, corpos que minha recordação juntara nas ruínas de Cuicul. (p. 25)

Tive o cuidado de perguntar na oficina se essas pessoas tinham lido o romance e fiquei perplexo de saber que não. Eles praticamente elaboraram o conceito de forma idêntica, sendo que no filme ele é apenas forjado sutilmente na edição.

Mas, enfim, no romance é fácil encontrar várias referências explícitas a sua origem profissional e a essa angústia com a tradução da vida como representação *mediatizada*.

Saí do escritório. Estava sozinho, via a cidade através da câmera a qual havia filmado Laura. (p.11)

Ela encarou a objetiva; voltei a pensar que era para mim que ela olhava. (P. 11)

Revi os olhos de Laura, em grande plano, no visor da minha câmera de vídeo; revi um rosto pálido em branco e preto, como que dourado interiormente por uma permanente queimadura. (p.23)

Eu rodava pelo Marrocos e tinha a impressão de ser um ator americano interpretando uma cena dentro de um carro, em um estúdio de Hollywood. Via desfilar uma estrada, um céu, paisagens, mas eles não possuíam mais realidade do que as cópias em mau estado de um filme projetado sobre uma tela na frente do pára-brisa de um Plymouth 1950. (p. 45)

Apesar de no filme ele utilizar apenas o recurso de filmagem para situar o problema (com essa câmera que se interpõe entre o sujeito e a realidade), o que emerge em ambos (filme e romance) é essa câmera necessária e incômoda que ele parece às vezes querer retirar de sua interface entre a realidade e suas representações. Essa câmera, que no momento da terminalidade anunciada pela Aids sugere algo artificial e incapaz de coloca-lo em contato com o que já se anuncia finito, sua vida.

É como se a morte incluísse realmente a qualidade do deprecimento nos fatos e, fazendo com que busquemos neles uma experiência mais consistente em função de sua finitude. E essa consistência fala de uma *continuidade* do sujeito com essa realidade, um romper de farsas.

A relação com a realidade trazida pela mídia aparece em outras situações como no caso que descreve como toma conhecimento da Aids, pela imprensa.

Ela estava lá desde que eu li os primeiros artigos sobre AIDS. Tive imediatamente a certeza de que a doença seria uma catástrofe planetária, que me levaria embora com milhões de outros condenados.(P.14)

A mídia realmente apresenta esse mundo de forma incontestável. Tanto quando gera novos mecanismos para nos relacionarmos com o mundo, como quando nos influencia na maneira de lê-lo. Cyril já se sabia doente antes de qualquer diagnóstico médico – o jornal adoeceu-o primeiro. A maneira como esse autor/ator vê a vida surpreende freqüentemente na oficina:

TC 00:36:12

C: *Agora, é engraçado que também no final eu também (...) a situação da câmera e de imagem, pôr-do-sol, o mar como se estivesse a Terra girando em alta velocidade, aquele oceano correndo.*

E é nesse aspecto que voltamos a misturar esses discursos e não podemos mais falar de uma informação absolutamente neutra, mas, sim, de um universo que mistura representação e facticidade em uma desordem complexa e indissociável.

Além dessa questão, a função terapêutica da biografia mencionada por Sussekind assume também um novo dado no caso das obras de soropositivos: a necessidade de existir pela exposição na mídia já denunciada por diversos autores. O que, na verdade, é outro aspecto da mediação da vida pelos suportes técnicos. Essa função potencializa-se no paciente terminal – ou na vida de qualquer um que luta de forma explícita por algum tipo de sobrevivência.

A mídia, além de poder fixar sua imagem, seus gestos, seus sentimentos – o que traz naturalmente uma idéia de eternidade –, gera também em seu valor agregado de existência uma esperança simbólica de ser mais vivo, ou seja, no caráter póstumo de uma obra acaricia-se o paciente terminal com um gesto de consolo – como o escrito em uma lápide que o perpetua –, mas soma-se a isso o valor crescente dado aos veículos de comunicação de massa em relação a nos fazer existir no imediato de sua exibição.

Existe-se mais se exposto na mídia e, agora, não só por sua possibilidade de documentação póstuma, mas também por ser uma vitrina eficaz.



Preciso expor-me ao outro e a mim mesmo. E essa auto-imagem torna-se aos poucos tirânica. Um novo tipo de narcisismo revela-se na exibição necessária à existência. E essa imagem pode quase significar a vida real:

Entre certos povos o azul é a cor de luto e, assim, o pano preto não indicava unicamente a morte. Ele era a ausência de imagem. (p.23)

Pus a câmera de vídeo no tripé e me filmo nu. Bato uma punheta diante da objetiva, mas essa nudez não é triunfal, acho que o meu corpo está decaindo. (p.231)

Se levo o homem para aquele lugar iluminado não á apenas para contemplar seu rosto, para saber se ele é bonito ou feio, de pele lisa ou deformada pela doença. É para que meu próprio corpo seja visível. Me exibo, mas acima de tudo, sou um voyeur de mim mesmo. (p.95)

Nesses trechos tento destacar essa imagem como produtora de vida, realidade em suma. O antigo provérbio de que na vida um homem precisa plantar uma árvore, escrever um livro e ter um filho é sintomaticamente pervertido por Cyril para relatar esse poder potencializado:

De qualquer modo acho que você já disse tudo o que tinha a dizer: fez a iluminação de alguns filmes, escreveu um roteiro...Você não tem mais nada para fazer.(p. 154)

Vive-se na esperança dessa vitrina e sua falta pode excluí-lo de uma representação fundamental para continuar a se pensar vivo.

Como estar vivo sem as fotografias no álbum de família, os vídeos de aniversário e casamento? E, além dessas possibilidades mais democráticas, o que é viver e ser reproduzido em jornais e revistas, ser exibido em uma tela de cinema ou de televisão?

E mesmo o mais inacessível desses recursos se confunde com o banal, e quando perguntamos em uma das oficinas na Favela das Canoas sobre o direito de utilização da imagem, a resposta foi certa, traduzindo esse contexto de exposição:

TC 00:01:38

S: *A gente já foi tão filmado aqui, né?*

Nessa nova matéria-prima que nos é dada para pensar a realidade, os aparelhos técnicos oferecem-nos imagens editadas por seus recursos. Se o início da relação do homem com uma mídia de representação sempre postula uma idéia de realismo, sua difusão social geralmente reverte esse papel.

Assim, podemos ver no surgimento do instantâneo fotográfico uma capacidade quase mágica de apreender a realidade objetiva, como antes nenhum recurso poderia. No entanto, o domínio gradual de sua linguagem vai permitir enxergar seus artefatos, que construirão – no decorrer de sua difusão – uma lucidez com seus limites de tradutibilidade do real, ou seja, sua alteração do real por conta de seus limites em representá-lo e de seus artefatos subversivos. A farsa do aparelho técnico!

Isso aconteceu também com o movimento no cinema, com a telepresença na televisão, e se revela reincidente em um fenômeno recente: a ‘realidade virtual’ e sua capacidade de produzir realidade. Por isso, a importância de investimentos recentes que democratizem o conhecimento da técnica e seus artefatos como um caminho para ler o aparelho técnico com mais aparato crítico e menos ingenuidade quanto a sua capacidade de revelar a realidade objetiva.

Mas a profusão com que somos atingidos por esses veículos faz com que não possamos de fato trafegar entre os dois universos com

tamanha lucidez, pelo menos com a lucidez de nos saber irremediavelmente confusos.

É a clareza sobre nossa inevitável constituição midiática (que será mais amplamente discutida no próximo tópico) que *Noites Felinas* traz, às vezes, como um manifesto explícito e, por outras, como um desafio quase ético no qual se misturam situações ficcionais e biográficas sem possibilidades de balizamentos precisos.

Assim, esse conflito diante da presença da mídia aponta também problemas de outra ordem. A oposição ficção/real aparece na autobiografia de Cyril como uma questão ética, colocando também essa realidade ou seu oposto, a ficção, como categorias de mercado úteis na manipulação de verdades absolutas e reacionárias e, ao mesmo tempo, misturando ambas em interesses cada vez mais complexos.

Na medida em que não é propriamente o gênero (biografia, notícia ou ficção) que definirá a proposta ética contida e nem a lucidez de seus interlocutores, o mercado vale-se de uma experiência social fatigada por essa realidade eternamente representada, propondo, então, muitas vezes um elixir precioso para nos estimular: realidade. Uma realidade pura como droga refinada em um contexto de drogas malhadas.⁴⁴ Mas Cyril, ao contrário, revela lucidez ao problematizar essa realidade como droga, buscando nela outra dimensão: a poesia.

A minha única necessidade, era encontrar para mim mesmo uma necessidade. A realidade era a minha droga. Para transforma-la, injetá-la em minhas veias, a poesia era indispensável.(p. 34)

Portanto, quando se torna necessário dizer que o *reality show* é um *reality show* é para saciar um certo indivíduo extenuado com uma ficção sem fim na eterna representação de uma mídia que não descansa da tarefa de criar artefatos.

Mas, como esse indivíduo parece ter ofuscada a lucidez de diferenciar o nome daquilo que é nomeado, poderá deixar escapar o

⁴⁴Malhado é, na gíria do usuário, a droga adulterada, sem efeito e quimicamente perigosa.

distanciamento crítico para categorizar esse real; ele então consumirá mais ficção uma embalagem de realidade. Mais droga adulterada.

Dessa forma, outro diretor invisível estará lá no *reality show*, dirigindo, escondido as cenas, programando os desfechos, mentindo sobre os fatos e mostrando o que lhe interessa em uma conseqüência nefasta de nossa capacidade de reconsiderar. O nosso *big brother* contemporâneo.

Essa fadiga vem desse reconsiderar da edição permanente, dos artefatos mais ou menos tecnológicos que propiciam as mídias, mas que são apenas reflexos de nossa crise ética expressos em um contexto particular. A vontade de editar uma vida que parece impregnada de fraudes até nas palavras e que, por conta disso, já procura outras formas de ser narrada:

Queria que ele compreendesse tudo aquilo que se refere à minha vida em alguns segundos, enquanto eu, para conhece-lo, fui obrigado a interrogá-lo sobre seu passado, a fazer muitas vezes as mesmas perguntas, a ajudá-lo a afastar a náusea que acompanha certas palavras. (p. 212)

E, já consciente de que a cultura assume a realidade e a ficção como recursos de representação, começa-se a estranhar na ficção o que não é realidade e a se acostumar com o que é ficção na realidade.

As provas são caçadas aleatoriamente, e por isso não as vemos sucumbir onde se instauram as fraudes.

É nesse momento que emergem também as mentiras, o terceiro aspecto listado da obra de Cyril que parece descrever uma geração inteira em crise ética diante da experiência narrativa.

3) A mentira mais ou menos consciente como afastamento da idéia de uma verdade legítima – Lyotard aponta o risco do incomensurável: sua apropriação pelas regras do mercado. O capitalismo pós-industrial parece não empreender muitos pudores em assimilar a legitimação dos valores pelo lastro da moeda. Assim, ideologias desfalecem sem possibilidades de se gozar o ganho do pós-moderno anunciado pelo autor: essa capacidade de lidar com o incomensurável.

O problema da fraude é o surgimento da mentira como o fenômeno no qual faltam as provas, apesar de terem sido prometidas. E aí essa prática de narrar (mentir) sai do campo dos gêneros de representação e chega consistente à factualidade da vida, quase como um espelho das outras fraudes. Mentir é agora bastante diferenciado do exercício da ficção – do qual se retira previamente o tal teste de provas. Mentira é a prática em que a prova é oferecida, valorizada e, simultaneamente, fraudada.

Imaginava que ela mentia para obter um efeito imediato. Sua mentira era mais fluida, mais global. Era uma variação em torno da verdade, um modo de disfarçar a realidade para que essa fosse menos prosaica. Era também um meio de romper o equilíbrio e colocar o mundo – ela e os outros – em uma posição instável. (p.24)

Nesse trecho do romance Cyril enxerga a mentira de Laura, que, no filme, porém, é quem confessa sem pudores que mente para tornar a vida mais suportável. Em *Noites Felinas* essa mentira aparece intimamente relacionada aos meios de comunicação. Seja na perpetuação de conteúdos de forma inconsciente

Não sei porque, mas tenho a impressão de que Laura mente, que repete as palavras que me ouviu dizer ou que leu nos jornais. (p. 215)

ou no exercício lúdico de um conhecimento sem legitimações,

...não era possível saber se era verdade ou invencionice, assim como não se sabia quando ele se iludia com o personagem que interpretava e quando zombava de si mesmo. (p.36)

ou ainda naquilo que foge ao controle,

Você imagina? Ser tomada exatamente pelo contrário do que se quer mostrar? (p.125)

chegando mesmo a definir um estilo de vida para essa geração reincidentemente cutucada pelo autor:

Viver significa fazer uma experiência de vida e dela retirar algo artificial. (p.39)

As oficinas e o estudo de *Noite Felinas* suscitam, no entanto, que essa mentira pode ser também uma maneira de lidar com algo extremamente doloroso. A própria morte ou o risco da contaminação, no caso específico da Aids, trazem diversos momentos em que essa mentira serve para fugir da dor da revelação.

Em uma primeira instância, para se iludir:

No entanto, em meu braço esquerdo, a tumoração malva aumentava de tamanho. Eu me recusava a acreditar nela. (p. 65)

Ou quando ela não é mais um mecanismo para se iludir, mas atua em um outro nível: serve para não se expor. Exposição de algo que pode afastar o outro ou colocá-lo em uma posição de te machucar:

Cuspia nela o meu vírus e nada dizia. Esse silêncio me perseguia. (p. 75)

Eu não ousava contar e minha covardia me enojava, mas tinha sonhado tanto com um amor tranqüilo... (p.78)

Na oficina esse apontamento sobre o medo da perda do outro também aparece:

TC 00:54:21

P: *Eu tenho uma filha, de 20 anos, que já foi criada dentro do sistema de propaganda anti-Aids, e camisinha tudo mais, e parece que na cabeça dela isso não tem grandes mistérios, não. Mas na cabeça das mulheres da minha geração é complicado, e a gente sabe quantas e quantas mulheres tem se contaminado porque não sabem se colocar, têm medo. Por causa do amor, que aí tem o risco de perder o homem*

Em capítulo à frente o problema da exposição será trazido pela interação, mas já podemos vislumbrar aqui que mentiras surgem de aspectos complexos que se encerram nesse movimento de ir em direção ao outro. Ir buscando sua aceitação, sua companhia. E, por isso, constitui-se naturalmente em elemento contemporâneo no estudo na experiência narrativa – um certo tabu ao abordar essa noção (mentira) por parecer

que ela se opõe naturalmente a outro, em desuso: verdade. A verdade como indicativo de uma realidade objetivamente provável não é compatível com essa reflexão teórica, mas a mentira pode, sim, surgir como um processo de fraude em nossas expectativas culturais da prova. Como um engodo em que se oferece algo (provas) que, mesmo improvável ontologicamente, não pode ser prometido e negado, concretizando um problema ético de fato.

O exercício de narrar então, impregnado dessas corruptelas pós-modernas, chega às mãos de pacientes terminais como mais um dado com que se digladiar – como tantos outros aspectos na vida – na busca de um novo sentido. O tal novo sentido que, dada a terminalidade, urge. Esse novo sentido que gera tantos esforços, o questionamento das mentiras entre eles, aparece também em um cartaz da oficina e no comentário de seu criador, apontando para esse sentimento reincidente de reorganização da realidade:

TC 00:17:07

L: *Eu não sei se aquilo de repente é uma escapatória. Mas pra mim, ele marca muito essa finitude, sabe, essa coisa que de repente com a Aids parece que todo dia você sabe que vai ter um fim, na verdade você sabe que a vida tem fim, mas você procura não pensar nisso.*

TC 00:17:34

L cont.: *Mas quando você está, eu imagino, quando você está com esse vírus que você sabe que com certeza vai diminuir muito a sua vida e tal, acho que você pensa mais nisso, até porque essa finitude, essa coisa que parece que não tem fim, passa a ter um fim.*

TC 00:17:55

Gamba: *Por isso esse corte no infinito?*

TC 00:17:57

L: *Por isso esse corte no infinito, que parece que muitas vezes a gente deixa de viver, que a gente sobrevive, ou vive, mas parece que você não vive mesmo, sabe. Quando tem alguma coisa de muito sério, que muda a sua vida, aí você fala: “agora eu vou viver.” como se não fosse pra viver sempre, todo dia. Aconteceu tal coisa, então agora eu vou viver. Foi o que eu pensei.*

E essa mudança de valores geralmente, apesar de todas as circunstâncias complexas do exercício de se narrar, parece modificar algo

– como mencionado pelos integrantes das oficinas no início do tópico anterior –, que se revela em Cyril numa modificação, por exemplo, de sua relação com a mídia. Essa tentativa de ver por trás da mídia algo menos fraudado é uma constante e representada em trajetória que vai de uma inevitável dependência;

Eu andava pela cidade sempre puxado pela minha câmera de vídeo.
(p.31)

passando por uma paralisia decorrente de sua falta,

Não filme mais a cidade com a minha pequenina câmera de vídeo. Não suporto mais as tardes. Depois do almoço me deito na cama e fico paralisado. (p. 241)

até chegar à fala final do romance, que é mantida no filme e que denuncia uma certa liberdade:

O Tempo está bonito como nunca. Estou vivo. O mundo não é apenas algo colocado lá fora, exterior a mim. Participo dele. Ele me é oferecido. Provavelmente vou morrer de AIDS, mas não é mais a minha vida: eu estou na vida. (p. 254)

Esse “estar na vida” recoloca o problema de realidade e ficção como uma questão pós-moderna de romper com os filtros artificiais. Porém, paradoxalmente, essa frase é dita em um filme...

A inevitável trajetória do olhar de Cyril – que nesse aspecto final se torna quase circular dentro de sua relação com a mídia – transforma-se então, aos poucos, em um exercício expressivo, apesar de biográfico.

Nas oficinas essa natureza é reafirmada ao definirem o próprio autor (em vez do suporte ou do gênero) como arte,

TC 00:47:34

JV: ... ele mesmo sentiu falta de uma certa forma do filho nessa parte dos quadros, da arte, isso é Jean, a arte é Jean, ele sentiu falta dessa continuação de vida dele, perguntou à mãe e a mãe pescou isso e jogou, de uma certa forma foi uma comunicação (...)

resignificando sua autobiografia e, por meio dela a noção de realidade, como um gesto de expressão muito particular:

TC 00:50:00

JV: *Foi o sonho se realizando, então era um momento da vida dele que como esses resgates, mesmo que pareçam ser inúteis, ou então pequenos demais, eles fazem parte de uma grande semente pra que ele pense nos outros acontecimentos com os outros papéis sendo vividos.*

As narrativas de soropositivos se chocam-se então contra essas mentiras, esse controle inevitável da mídia e colocam os dois últimos aspectos já mencionados (a marginalidade de certos atos e o uso de drogas) em uma circunstância particular de contrição que introduz outro aspecto relacionado a essa díade: a dimensão confessional dessas narrativas.

4) A marginalidade confessada – O testemunho confessional que Sussekind menciona é sem dúvida uma constante nessas obras. E esse tom confessional se relaciona-se diretamente com a idéia de culpa.

Vários cartazes e falas nas oficinas trazem o tema da responsabilidade:

TC 00:24:41

Cartaz: *“Você não sabe amar. Você deveria respeitar as pessoas assim tendo um só parceiro para ter um sexo mais seguro. Você é muito irresponsável.”*

TC 00:41:43

P: *Eu acho que o filme fala muito mais da questão amorosa do que da Aids, a Aids se tornou tão importante não é porque ela é uma doença, ou chegou a nós como uma doença mortal, ela se tornou tão importante porque ela atravessou completamente a questão amorosa, e ela passou a revelar coisas, aspectos, situações de diversos tipos de relação amorosa que estavam todas debaixo do tapete até então.*

TC 00:39:48

C: *... tem grupos que se discute isso, mas isso aí não é discutido em lugar nenhum. Ninguém quer discutir isso, tem medo, tem vergonha, acha a questão incluída(...) no contexto Aids, a verdade é essa, ninguém quer discutir isso. Qualquer ambiente gay, o máximo que se coloca é um cartaz numa boate, e as pessoas têm até vergonha de olhar, a verdade é essa.*

Têm medo de se identificar com aquele cartaz e ver que a pessoa tem algum interesse (...) e vai questionar alguma coisa sobre isso. Então é uma coisa complicada.

A idéia de que a culpa atravessa a Aids não é nenhuma novidade, e não precisamos de muitas linhas para delineá-la. A doença que envolve sexo e uso de drogas, atividades tabus em nossa sociedade, oferece-se como terreno para o aparecimento de questões como ética, confiança, auto-estima, etc.

Aqui a culpa do soropositivo servirá para dar seqüência à reflexão sobre a díade realidade/ficção que continua nas questões relativas à autobiografia.

Por encerrar em si revelações tão difíceis como a promiscuidade, a homossexualidade ou o uso de drogas, a Aids coloca o paciente em uma situação, de risco social – exposição perigosa e desconfortável. Dessa situação duas manifestações podem surgir: o silêncio que ajuda a esconder ou a revelação que tenta defender uma identidade seriamente ameaçada.

Na autobiografia, o que encontramos, além de todos os movimentos mencionados acima, é também uma reafirmação identitária, às vezes uma rebelião, uma revolta, e quase sempre um ato de confissão. A morte física não é mais assustadora do que a morte social. E, assim, as reminiscências reiteram o valor da experiência.

Como um Quincas Berro d'Água às avessas, que, antes de morrer fisicamente, ainda vê possibilidades de se salvar socialmente, esse homem, se for homossexual e usuário de drogas, vem a público impor sua identidade, em vez de fugir, como era um costume confortável. Na verdade, dois componentes permeiam essa revolução: a morte física – como um alarme naturalmente transformador de valores – e a exposição arbitrária da doença, cujas seqüelas físicas são uma denúncia involuntária.

Sobre esse aspecto, é interessante observar que esta pesquisa se deteve nas produções de soropositivos até o advento do coquetel anti-Aids, porque, depois dele, o número de produções com essa

característica reduz-se quase à nulidade. A ausência desse *páthos* da doença faz com que a conduta sexual e, agora, também, a doença possam ser novamente camufladas.

Os catálogos das mostras de cinema param de registrar produções que incluam Aids em suas sinopses a partir de 1997. Só voltei a encontrar obras sobre o tema em 2001, já abordando as consequências prejudiciais do coquetel, mas, mesmo assim, o volume de produções não é comparável. O mesmo podemos observar na circulação do assunto na mídia em geral, quer seja em matérias jornalísticas ou em ficções.

Por conta dessa constatação pós-coquetel, percebo que as autobiografias pré-coquetel tinham a força particular de um exercício de constrição. Uma confissão na qual só o outro, que oprime e regula, é que poderá paradoxalmente salvar. É a sociedade que o exclui que deverá saber de sua condição marginal para dela o retirar ou, pelo menos, dos seus aspectos nocivos.

Assim, essas autobiografias colocam na neutralidade do fato apontado por Santiago ou no gesto terapêutico apontado por Sussekind um importante papel social de revelação. As confissões dos soropositivos mudam, por exemplo, o quadro da representação das sexualidades no final do século XX. Há um movimento de reafirmação da identidade homossexual aliado à necessidade de informação e prevenção, que são consequências diretas dos gestos heróicos desses pacientes que se expõem na mídia como insetos colidindo com vidraças.

O ator Tom Hanks, por exemplo, ao receber o Oscar por sua atuação no filme *Filadélfia* – exemplar típico de uma das vertentes desse contexto de exposição do tema – em pranto hollywoodiano agradece a todos os amigos perdidos nessa epidemia e chama-os de anjos. Anjos que anunciam ou são usados para anunciar uma modificação de paradigma.

Pode ser que o coquetel e suas consequências sociais tenham retrocedido o quadro revolucionário do final dos anos 80, mas as obras deixadas por esses autores já perdidos serão sempre um documento

muito particular sobre aspectos relevantes para compreender a Pós-Modernidade e suas interferências na cultura e na subjetividade.

Nesse sentido, esses textos, mais ou menos biográficos, servem para montar um panorama de exposição. Exposição dos aspectos de uma realidade que, de tão velada, também contribui para nossa dificuldade em falar a respeito dessa categoria (realidade).

Na obra de Cyril o problema da identidade velada é uma constante. A própria metáfora da noite traz em si a dissolução de uma história como a organização de fatos mensuráveis:

No jargão do cinema se diz que o 'cão-lobo' é aquele momento entre o dia e a noite, aquele momento que se situa entre 'o cão e o lobo'. (p.11)

Cyril usa a noite em diversos momentos para nublar os fatos narrados, ainda que biográficos, para colocá-los perpassados por sua perplexidade e estranhamento que não trazem uma biografia de fatos, mas, si, de *não-fatos*.

Em suas descrições da pegação noturna, ele traz esse elemento que corrói a história de todos.

Regularmente, em plena noite, eu me dirigia para um local santificado, ávido de mártires. Era uma grande galeria sustentada por pilares de concreto armado, à beira do Sena, na margem esquerda, entre as pontes de bercy e de Austerlitz. Como na Caverna de Platão, a luz ali só se percebia pelo reflexo e os seres só se divisavam por suas sombras. (p.15)

Minhas descidas aos infernos não passavam de jogos de sombra. (p. 37)

levanto e sigo pelo cais afora, em direção ao mundo da superfície. (p. 90)

Ainda vou àqueles lugares onde a população não passa de sombras furtivas, corpos e olhares que se cruzam, que trabalham incansavelmente em favor da sua própria perda. (p. 103)



Essa pouca nitidez dos contornos dos sujeitos é que dá subsídios para o título deste capítulo (autobiografia fauvista), especialmente quando o próprio autor justifica o uso de *Fauves* em sua obra por conta do Fauvismo como estilo de pintura.

Essas noites encerram as cores de um pintor fauvista do passado: pastéis suaves e fugidios dos blusões que roçam as colunas de concreto, degrados cinza dos rostos severos, tiras azuis dos jeans que moldam bundas, caralhos e culhões. A poeira, as manchas úmidas, uma lágrima sob a pálpebra. Nada disso é mais colorido do que o azul escuro da noite, o negrume do rio ou o laranja difuso das lâmpadas de sódio, na outra margem do rio.

Restam as manchas fauvistas sobre a memória em preto-e-branco dos corpos que se confundem... (p. 40)

Esse aspecto distorcido da realidade descrito por Cyril é apontado reincidentemente nas narrativas de soropositivos.

*Cinema Orly*⁴⁵ é obra que foge ao meu estudo de casos – por ser posterior ao advento do coquetel –, mas, escrita por um soropositivo na transição do surgimento da associação de medicamentos antivirais, cabe perfeitamente para dar continuidade a essa minha colocação. Esse livro de Luís Capucho (1999) também tem na falta de luminosidade o grande recurso para a descrição dos fatos.

Não por outra razão é um cinema de pegação escolhido como cenário do romance, e sua atmosfera escura, um recurso inexorável à história que se quer contar da mesma maneira fauvista. Além da

⁴⁵ Capucho, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro, Interlúdio Editora, 1999.

necessidade de vivência de certas realidades afastadas dos burgueses, esses ambientes e cenários servem freqüentemente para falar sobre uma autobiografia diferente, em que a marginalidade dos fatos gera uma inconsistência incompatível com a idéia do real construído culturalmente, e o exercício da subversão reclama – como na obra de Passolini e Jean Genet – uma subversão da própria realidade. É desse movimento que surge outra consistência:

*No Orly, sente-se que somos répteis milenares, e então, a vida na penumbra no porão, do cinema, com sua camada de concupiscência em torno de tudo, é mais espessa: a luminosidade, o movimento, o oxigênio, o odor, tudo é mais espesso porque os sentidos se aguçam.*⁴⁶

É interessante opor essas biografias às citadas por Sussekind e ver como a narrativa de uma vida interpenetra-se agora com diferentes experiências de “prova”. Nesses casos, a própria condição da vida narrada era o esquivar-se das provas. Como Luís Capucho continua:

*Era muito diferente olhar para aqueles homens no claro, sem as correntes de luz escura que corriam entre a gente, vindas do filme passando na tela e que nos deixavam a todos sob o julgo intenso da pegação. No claro, os homens se olhavam com olhares disfarçados, subentendidos, fugidios, parecendo que não estavam com tesão, tal o impacto da luz acesa.*⁴⁷

Há na biografia dos soropositivos freqüentemente a emersão de histórias obscuras e marginalizadas, e muitas vezes tabus para os próprios autores, que acabam por criar em seus quotidianos uma vida dupla:

A dupla vida, no sentido que eu afirmei na teoria e na prática, é uma cisão consciente, sistemática e tendenciosa da personalidade. (p. 39)

Assim, o testemunho, a confissão desse eu biográfico mencionado por Sussekind, é desconstruído não por um exercício estilístico ou formal, mas sim por que sua própria natureza é de matriz ficcional. Ficcional no sentido da marginalidade, da ausência de provas, da cisão, do lúdico, do

⁴⁶Capucho, *op. cit.*, p.17.

⁴⁷*Idem*, p. 23.

cruelmente afastado, das desconexões, do esfumaço do que não se aprendeu a representar, da farsa inexorável.

É essa reminiscência de uma vida 'real/ficcional' que Capucho evoca em um trecho exemplar no qual registra que, atravessando a Cinelândia, ele passa por manifestações políticas, paraplégicos pedindo ajuda e se dirige para o cinema escuro, onde esquece tudo isso, sua vida redimensiona-se na ausência dos fatos.

Onde se encontra então essa história factual que define as narrativas como biografia, ou autobiografias? Cyril, ao descrever uma favela, procura na infelicidade da fragmentação contemporânea algum aceno dessa factualidade ou consistência. Mas, por conta da exclusão, a lama, que ninguém documenta, parece apontar em seu oposto para um sol capaz de iluminar toda essa realidade, mas que só caberia à ingenuidade da infância, representando com essas metáforas, a impossibilidade de uma realidade pura na maturidade:

No entanto, quando chegam as chuvas, quando a água escorre pelos tetos de zinco enferrujados e os rios de lama deslizam entre os barracos, indagamos em que cromossomos desconhecidos foi-se refugiar a memória do sol, por meio da qual, apesar de tudo, as crianças desabroçam, com um viço particular. (p.18)

Sendo assim, voltamos à epígrafe do capítulo, em que Cyril menciona que só se é realista na juventude. A dor nos encharca de mentiras, as reminiscências parecem nos recolocar permanentemente a vida como uma farsa e as mídias nos ajudam a desconstruir a clareza das provas procuradas até o século XIX.

Já não é mais apenas o estilo que define a ficcionalidade de uma obra nem os nichos tão reincidentemente apontados pelo mercado, mas sim uma existência esvaziada de sentidos e conexões, solta, fragmentada e avessa a se construir como tradicionalmente se concebe a realidade, narrada ou não.

Há de fato uma sombra que paira sobre esses fatos autobiográficos. Nem a confissão consegue dar-lhes a consistência retirada por sua não-legitimação social.

Cyril no filme freqüentemente revela sentir-se construído por fragmentos sem conexões (os toques dos parceiros sem rosto, a contaminação que não pode dizer de onde vem e até mesmo a destruição causada pelo vírus, inúmeros seres invisíveis). Essa falta de conexão é discutida na primeira díade, mas um último aspecto também toca essa fragmentação como questão para a construção de uma noção de realidade: o uso de drogas.

5) O uso de drogas alterando a percepção da realidade – Em *Noites Felinas* e em diversas outras obras, a droga não só é um ato presente na confissão, mas também um sintoma extra dessa ficcionalização da vida. Ficcionalização no sentido já mencionado de distanciar-se da polaridade em que idealmente se pressupõe um ‘objetivo puro’, e fazê-lo por sua reconsideração.

Por meio de um efeito poético, em meio aos vapores de álcool e às marteladas da dança, eu associava a palavra ‘felino’ às minhas noites de perversão. (p.200)

Entro na farmácia e compro insulina. Nu da cintura para cima na frente do espelho do banheiro, repito cem vezes os mesmos gestos: enfiar a agulha na veia, à altura do cotovelo esquerdo, puxar o êmbolo para aspirar o sangue da seringa, retirar a agulha da veia. Seguro a seringa como se ela fosse uma arma branca na extremidade de meu braço esticado e ameaço meu reflexo no espelho, como se diante de mim, não estivesse o meu próprio corpo, mas o de Pierre Anton ou o de um dos irmãos de Heliópolis. Digo entre os dentes: ‘vou injetar o meu sangue apodrecido nas suas veias e você vai morrer lentamente, como merece. (p. 239)

A droga aparece descrita freqüentemente como um filtro. Interposta entre a realidade e o sujeito com a função de amenizar tiranias ou frustrações que surgem nessa interface. À escuridão protetora dos atos socialmente escusos abordados no tópico anterior, alia-se a droga se alia nessa fuga impregnada de não-aceitações.

Ao voltar para casa continuava a cheirar cocaína. Seis horas da manhã eu fechava a janela da cozinha para não ver a claridade da manhã. Àquela altura eu suportava mal essa luz fraca e suja. Ela provocava em mim um sentimento de culpa. (p.32)

A vivência da incomensurabilidade pós-moderna apontada por Lyotard aparece exclusivamente viável no encontro com a droga na confissão desses autores marginais, tiranizados, assustados e, acima de tudo, confusos.

Por todas essas razões a autobiografia é realmente necessária para esse autor que quer prorrogar sua existência por meio do suporte, reafirmar sua identidade velada e questionar seus valores. Mas ela será transgredida quando ameaçar algum dos aspectos mencionados, revelando-se, ela também, fruto desse contexto.

Em *Antes que Anoiteça*,⁴⁸ de Reinaldo Arenas, essa transgressão acaba por assumir uma vivência mais explícita ainda. Arenas é outro autor soropositivo que supera obstáculos ainda maiores para concluir sua obra e sua autobiografia.

*De qualquer forma, naquela ocasião sobrevivi a todas essas doenças, ou, pelo menos ao estado de perigo maior. Eu precisava terminar minha pentalogia. No hospital, comecei a escrever El Color del Verano. Tinha enfiadas nas mãos várias agulhas com soro, o que me dificultava escrever, mas resolvi chegar até onde fosse possível.*⁴⁹

E como uma última prova do papel dessa nova autobiografia, Reinaldo se mata ao finalizar sua redação:

*Percebo que estou quase chegando ao fim dessa apresentação, que na verdade é o meu fim...*⁵⁰

Diante dos sofrimentos causados pelas doenças oportunistas e da ineficácia das drogas da época, Arenas suicida-se, mas só depois de concluir sua biografia. Deixa-nos, então, a pergunta quanto à necessidade, diante desses relatos, de repesar o aspecto terapêutico mencionado por Sussekind como crítica às biografias. Não é a narrativa autobiográfica que se apresenta como uma carteira de identidade, mas todas as narrativas que nos atravessam como leitores ou autores que nos

⁴⁸ Arenas, *op. cit.*

⁴⁹ *Idem*, p.13

⁵⁰ *Idem*, p.11

definem, e, assim, dependendo do sujeito por trás delas, surgirão carteiras de identidade (casos) ou expressões artísticas (histórias).

Assim, diante de uma cultura em que já é tão difícil separar o fatos vividos dos mediados, da fragmentação das histórias, das classificações ineficazes do mercado, de nossas vidas muito pouco factuais, onde se encontra a realidade jornalística ou das biografias?

A morte de Arenas, reservada para o fim de sua obra, aponta-me para indivíduos perplexos diante da inexorabilidade da morte. Eles se dedicam, assim, a narrar como sendo seu derradeiro gesto de existência.

Ficcional ou não, biográfico ou não, um derradeiro gesto de existência.

O que nos define novamente, apenas e tão extensamente, definitivamente moldados por narrativas, ou seja, voltamos ao *antrophos* de Eco, em versão pós-moderna, em que a dicotomia volta a gerar estranhamento a esse homem que culturalmente é treinado a valorizar a razão e ao mesmo tempo reconhecer sua ineficácia, como confessa Laura a nosso autor:

Eu te amo mais do que amo a verdade! (p.239)

V.III

Mídia e Multimídia

V.III.I

Conceituação

Eu jamais escrevera um roteiro, mas Omar conhecia minha vida, meus amores, minhas amizades...desconfiava que eu conseguia ler os pensamentos de Jean. (p. 20)

Permeando a relação contemporânea com a narrativa está, desde o início deste estudo, colocada a questão do suporte. Os avanços tecnológicos nas técnicas de representação são responsáveis pela importância desses veículos que se interpõe entre diversas manifestações

da experiência de contar histórias. No entanto, como abordar esse problema central da condição pós-moderna e que gera tantos mitos.

As obras separadas na primeira fase da pesquisa apontam para uma questão muito particular quanto à mídia: uma parcela dos autores é incidental em um determinado veículo, sem nele jamais ter praticado o exercício de narrar. Alguns desses autores acabam por subverter poderosas estruturas mercadológicas e acadêmicas por conta das intenções mais ou menos confessionais, já discutidas no capítulo anterior. Além desses, incidentais, autores profissionais também migram de suportes, sem pudores, ou, então, como no caso da obra selecionada para o estudo de caso, a própria prática do autor já se constitui multimídia, pervertendo um sentido mais restrito de atuação do narrador quanto ao veículo.

Essa subversão das relações culturalmente estabelecidas para a produção sinaliza uma crise em relação aos limites impostos pelo veículo na Pós-Modernidade. Esses limites são de diferentes ordens, mas podemos observá-los se sistematizarmos essa análise dentro de uma tensão entre mídia e multimídia como é intitulado este capítulo.

Essa diáde dá continuidade à anterior, sobre ficção e realidade, em que já se expõem as primeiras questões quanto à utilização dos aparelhos técnicos para a produção de narrativa. Este tópico, pretende apontar no estudo de casos uma reflexão mais aprofundada acerca desses aparelhos no contexto do intercâmbio de experiências. Além da mediação da vida do ponto de vista filosófico e cognitivo – como mencionada no tópico anterior – e até por conta deles, alguns outros aspectos culturais precisam ser refletidos quando se menciona a relação do sujeito com a mídia, seja essa relação como veículo para recepção de conteúdo, seja como suporte técnico para produção ou, ainda, canal de expressão de afetos particulares, como as experiências artísticas, atividades quotidianas, o experimentar lúdico, etc.

Em primeiro lugar cabe aqui falar um pouco sobre etimologia, colocando antes da polifonia a questão da polissemia presente nessa diáde.

Mídia vem do inglês '*media*' e é termo utilizado inicialmente na área de comunicação, como um recorte para o mais abrangente 'meio'. O desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa e da comunicação social (como um segmento da produção técnica e acadêmica na Pós-Modernidade) vai fazer com que a influência do termo inglês sirva para balizar um tipo específico de 'meio', diretamente ligado à comunicação – e, ainda mais diretamente, referente de um veículo físico, propriamente um aparelho técnico.

Assim, mídia se distinguiria do meio por não ser apropriado a outras áreas (meio de transporte) e por não dizer respeito a veículo em um sentido mais abstrato (imagem, como um meio de informação). Mídia era a latinização de uma palavra que, no idioma inglês, tem sentido mais amplo, mas que, no contexto das línguas latinas, envolvia essa definição mais restrita: veículo físico de comunicação. Tanto que na publicidade podemos ainda encontrar a palavra mídia usada nesse sentido mais restrito. Em uma agência de publicidade o setor, ou o profissional de mídia é aquele responsável pela veiculação de uma campanha em um determinado meio físico, aparelho (cultural e mercadologicamente definido): jornal, televisão, rádio, etc. As categorias mais abstratas colocam-se como adjetivos para classificar esses meios (mídia eletrônica, mídia audiovisual, etc.).

O termo multimídia é, conseqüentemente, a associação de mídia com o prefixo 'multi' (vários) para referir situações que possibilitam a junção de vários aparelhos em um único evento, mantendo ainda a relação de mídia com o veículo físico. No entanto, o advento da microinformática, com a possibilidade de sistemas audiovisuais, acabou por modificar o uso da palavra. Os sistemas audiovisuais consumidos nas plataformas de microcomputação simulavam os tais eventos com vários veículos por trazer a experiência típica da televisão e do cinema (imagem em movimento e som em sincronia) junto com a experiência típica do rádio (som teletransmitido) ou da mídia impressa (texto).

Por conta da incipiência desse recurso técnico e pelo fato de a tecnologia advir da cultura americana – que utilizava *media* em um

sentido mais amplo – e por remeter aos tais eventos multimídia – já no sentido mais restrito do uso latino – passou-se a chamar esses sistemas de *multimídia*.

Multimedia, usado inicialmente como a junção de vários recursos físicos de comunicação, é adaptado à microinformática, que acaba se consolidando como um único veículo físico (o terminal de consulta de um computador pessoal – *personal computer*). Assim, nos países latinos acaba-se criando uma contradição: o termo mídia, em sua especificidade, perde o sentido restrito quando se pensa nos sistemas multimídia do computador, já que, na verdade, eles são consumidos em único aparelho técnico apesar de encerrar em si vários *meios* de comunicação (imagem, som, texto, etc.). Melhor seria descrevê-lo como uma mídia multimeios, ou seja um *hardware* (estrutura física única) com vários recursos de veiculação de mensagem (meios). Mas a trajetória da evolução dessa mídia e desses sistemas foi tão rápida, que o que era um refluxo entre dois idiomas e uma analogia acabou por se tornar uma definição mercadologicamente aceita. E passamos a entender que um evento multimídia pode ser consumido em um único aparelho técnico.

Essa trajetória pode ser verificada quando observamos nas embalagens de CD-ROMs, ainda hoje, a associação do termo multimídia com um subtítulo que geralmente informa os meios: 'Multimídia – som, imagem e animação!'

O problema maior dessa resignificação do termo é que o sentido original também se manteve. Se você for a uma agência de publicidade, lá o departamento de mídia ainda trata em suas planilhas as mídias como veículos físicos de comunicação (rádio e tevê, por exemplo). E não será pertinente que televisão seja denominada de multimídia por encerrar várias experiências sensoriais; o termo correto seria veículo audiovisual e não multimídia.

Mas audiovisual – associação correta para descrever eventos ou veículos multisensoriais – torna-se aos poucos obsoleto e ligado simbolicamente a tecnologias defasadas. Assim, como a associação de

mídia a meio em um sentido mais amplo já estava instaurada pela microinformática, passou-se a substituir o primeiro pelo segundo.

O setor audiovisual de um departamento de recursos humanos de uma grande empresa, por exemplo, era – até a década de 1970 – o lugar onde se encontravam os aparelhos com essas funções multisensoriais (retroprojektor, projetor de *slides*, *tapedeck*, televisão, etc.) Hoje em dia, o mesmo setor, com recursos apenas mais avançados tecnologicamente (*datashow*, videocassete, etc.), mas com as mesmas características audiovisuais tem na porta a placa ‘multimídia’. E multimídia passa a ser o termo mais utilizado para o antigo audiovisual, transformando mídia definitivamente em meio como estímulo sensorial, também. Embora existam ainda alguns limites, não é habitual referir –se à televisão como um evento multimídia por ser audiovisual, mas justifica-se o termo nos sistemas computacionais justamente por esse sentido.

Esse paradoxo no uso dessa palavra é decisivo, porque trataremos neste capítulo de mídia como um veículo físico. Um aparelho com trajetória histórico-cultural, função no mercado e lugar definidor no estudo técnico e teórico. E, assim também, multimídia, designará a prática profissional que atravessa diferentes veículos, mesmo que essa possibilidade venha, mais à frente, nos falar da transmigração das linguagens entre essas mídias, pois, ainda assim, teremos como referência o aparelho técnico propriamente dito.

V.III.II

‘Mesa-redonda’ 3 – Um novo paradigma

A partir desse histórico da utilização do termo, ainda são muitas as possibilidades para abordar essa questão, por isso é preciso, antes de mais nada, retomar o referencial teórico escolhido. Se na condição pós-moderna o veículo se apresenta de maneira particular, é possível explicitar essa especificidade mediante uma primeira oposição com as vanguardas modernistas no início do século como já foi descrito junto à díade continuidade e ruptura.

Pois, se as vanguardas modernistas vão-se voltar para a autonomia do material como proposta de ruptura com a representação objetiva do mundo, a arte pós-modernista vai ceder à inevitável promiscuidade dos veículos, propiciada pelos avanços tecnológicos. Os veículos que possibilitam a reprodução em série e a comunicação de massa vão deter uma relevância inaugural que será potencializada para além da mistura dos suportes: promoverão novos materiais e recursos e, principalmente, como veremos já na obra de Walter Benjamin, questionarão o aspecto original do objeto de arte por meio dessa reprodução.

O cinema será elevado à categoria de sétima arte, e a televisão e a microinformática proporão novos padrões de representação do mundo. Essa dinâmica instaurada nos processos de narrar é outro elemento fundamental para uma nova organização da crítica narrativa.

Mesmo com o advento dessas novas tecnologias e, principalmente, das diversas propostas de integração entre elas, o maior problema da Pós-Modernidade é que, em geral, ainda se teoriza a experiência com a narrativa em função exclusiva do suporte, associando-a a uma visão *moderna*. É como se existisse de forma segmentada a narrativa pictórica, a narrativa cinematográfica, a narrativa literária, a teatral, etc. Apesar da tradição dos estudos de História da Arte em fundir formas de representação no estudo do estilo (escultura romântica, pintura romântica, arquitetura romântica e poesia romântica), a crítica especializada em narração que surge no século XIX se mantém fixada ao suporte. Posteriormente ela apenas dialogará com as representações que forcem o contexto multimídia. Um teatro multimídia será assim descrito mas toda sua análise estará, na maioria das vezes, presa às correntes de pesquisa do teatro como uma categoria acima das outras.

Um exemplo claro dessa transposição de suportes é a *analepse* (*flashback*) ou a simultaneidade gerada pelo cinema. É óbvio que as características do suporte cinematográfico permitiram a construção de experiências que acabaram culminando com a construção dessa figura de linguagem; no entanto, atravessando a cultura, essa forma de narrar o

tempo impregna a representação pictórica futurista, a literatura, o teatro e a televisão indistintamente. E se podemos observar historicamente sua evolução a partir de um meio, parece absurdo não considerar que existe ali uma experiência cultural potencialmente multimídia.

Um olhar para a crítica dessa arte (cinema), que parece impor essa reflexão multimídia, freqüentemente deixa transparecer esse atravessamento dos suportes em suas produções.

E se antes de nos voltarmos para a natureza multimídia de *Noites Felinas* nos detivermos onde essa prática se dá de forma cotidiana (nos cadernos de cultura, por exemplo), poderemos ver já sedimentada essa continuidade por vezes rejeitada como categoria.

A idéia era genial: contar a trajetória dos enfants terribles de uma Inglaterra conservadora, intercalando tudo com frases e diálogos escritos por Shakespeare, uma instituição sagrada na Inglaterra. O plano de Temple começa bem, de forma irônica do jeito que os Pistols gostavam. Porém à medida que eles evoluem nas paradas de sucesso, as intervenções de Shakespeare ficam engavetadas, quase esquecidas, e o filme adquire o ritmo de um bom especial de banda de rock, com algumas entrevistas e muita música.

(Patrick Prado de Moraes. Crítica sobre o filme *O Lixo e a Fúria* publicada em 23 de novembro de 2001 na revista *Programa do Jornal do Brasil*, p. 5)

O segredo do sucesso foi tentar ser o mais fiel possível ao livro e não despertar a fúria dos fãs. Para isso, J.K. Rowling acompanhou de perto o desenvolvimento do roteiro e não permitiu qualquer alteração drástica.

(Patrick Prado de Moraes. Matéria sobre o filme *Harry Potter* publicada em 23 de novembro de 2001 na revista *Programa do Jornal do Brasil*, p.30)

O que não deixa de ser irônico: para ser fiel a sua magistral fonte literária, o diretor e também o roteirista teve de abrir mão do naturalismo televisivo e recorrer a um conjunto de outras linguagens – da fotografia à música, da fala à dança, da narração às artes plásticas – que o cinema pode abarcar.

(Almir de Freitas. Matéria sobre o filme *Lavoura Arcaica* publicada na revista *Bravo* em outubro de 2001, p.52)

Essa experiência fomentada pelo cinema atingiria outras produções e é passível de ser observada em suas críticas:

A crítica tem demonstrado como a obra teatral de Tennessee Willians deriva repetida e insistentemente de seus poemas e, sobretudo, de seus contos (aliás Willians é um excelente contista): uma imagem é fixada num poema, desenvolvida num conto e desemboca numa peça.

(Hugo Estenssoro. Matéria sobre o dramaturgo Tennessee Willians publicada na revista *Bravo* em outubro de 2001, p.93)

...uma boa história picante ou, na expectativa do literato, uma boa digressão sobre a luta da tentação contra a hipocrisia. Mas para Bernardo Carvalho, que adotou uma estrutura teatral, 'Sade' é um moralista às avessas, que propõe um mundo de desvirtudes como filosofia, um 'antihumanismo', e, com a densidade que é sugerida visualmente por seus parágrafos longos, a maneira de Thomas Bernhard, nunca passa daquelas duas camadas.

(Daniel Piza. Matéria sobre a coleção *Literatura ou Morte* publicada na revista *Bravo* em julho de 2000, p.93)

Percorri todas as emoções em duas horas, na platéia do Cinema Orly, assistindo ao primeiro longa-metragem deste autor imperativo e imperador. O filme escrito de Luís Capucho é um campeão de bilheteria.

(Mathilda Kóvak no texto de orelha do livro *Cinema Orly* de Luís Capucho)

Logo, o que defendo aqui é dar continuidade à dupla atenção complexa proposta pelas díades, ou seja, é fundamental reconhecer as especificidades dos suportes e pesquisar nessas particularidades seus repertórios próprios; no entanto, a atenção voltada para a experiência do sujeito com a narrativa deve também permitir emergir o que há de comum na percepção de uma história narrada em qualquer um dos veículos. Até para que se possa resgatar a definição dessa experiência para um lugar menos formal e mais plural: a experiência do sujeito somada à propriedade do veículo.

Assim, como os movimentos artísticos do século XIX propiciaram a inaugural atenção para o sujeito diante da realidade por aliar-se à especificidade do suporte, o Pós-Modernismo vem concretizar essa perspectiva por meio justamente da relativização do papel desse suporte. Na verdade, o que o Pós-Modernismo estimula é que, ao lado do estudo *longitudinal* da narrativa – vinculado a um suporte e sua trajetória histórica de forma específica –, sejam reavaliadas as questões *transversais*, em que, junto ao veículo, o sujeito, o mercado e a cultura definem certas instâncias de comportamento.

Um exercício simples para ressaltar a transversalidade do estudo da narrativa é nos determos novamente na crítica contemporânea. Folheando qualquer caderno de cultura que comente cinema, literatura e teatro ou lendo as quartas capas e as orelhas dos livros, poderemos encontrar, ao lado da crítica específica ao suporte, o comentário sobre uma experiência em particular que é comum a todos os veículos.

Uma certa sinopse reincidente concretiza essa experiência fixa quanto às suas qualidades. Essa experiência vai falar sobre os elementos comuns da narrativa (personagens, tema, tempo, ritmo, seqüência, macroproposições, etc.), o que gera uma categoria pertinente a todos os suportes. Assim, lendo alguns trechos a seguir seria difícil saber de que suporte estamos tratando, não fossem as referências nas legendas.

... o pequeno mágico é um órfão que vive uma vida de cão na casa dos tios. Quando completa 11 anos, ele recebe a visita de Hagrid, um guardião da Escola de magia e Bruxarias de Hogwarts, que faz o convite para que lê freqüente as aulas de bruxaria. E lá se via Potter, o órfão azarado se tornar herói do mundo da fantasia.

Patrick Prado de Moraes. Matéria sobre o filme *Harry Potter* publicada em 23 de novembro de 2001 na revista *Programa do Jornal do Brasil*, p.30)

... traça um retrato inesquecível, comovente, da linhagem humana que só pode viver se for na liberdade, afastada da pátria normalizadora.

(Texto de quarta capa do livro *Estranhos Estrangeiros* de Caio Fernando de Abreu)

O personagem que crê e deposita na religião toda a esperança depara-se com um mundo que, a todo momento, põe sua convicção e seus princípios à prova. Apocalipse 1,11 trata do confronto da justiça dos homens com a justiça divina.

(Gisele Kato em matéria publicada na revista *Bravo* em dezembro de 1999 sobre o espetáculo teatral *Apocalipse 1,11*).

Com esse exercício podemos visualizar um narrador persistente que atravessa as especificidades dos suportes com ação camaleônica e quase messiânica em relação à multiplicidade de possibilidades de representação. E ver junto os leitores atravessando essa pluralidade de representações.

Esse narrador oculto fornece-nos substrato que nos permite olhar com mais atenção para a *transversalidade* que redefinirá a experiência de

narrar, não o fazendo, porém, nem como na crítica simbolista – de maneira a desconsiderar o específico como forma de se opor ao materialismo impressionista –, nem com os privilégios estritos às categorias cindidas de forma e conteúdo propostos pelo início do século XX.

Pode-se ver algo original do cinema em um anúncio de revista e pode-se ver literatura na televisão. Mas também poderá ser impossível discernir nos suportes onde começam e onde terminam as suas características originais. A televisão resgata o folhetim, a novela de cavalaria, infiltrada às vezes por uma estética pictórica barroca e se valendo da simultaneidade do cinema ou da sonoridade jazzística.

Literalidade, musicalidade, teatralidade e tantas outras qualidades específicas mesclam-se para construir uma experiência de narrar que, em um certo sentido, lembra a arquitetura típica do Pós-Modernismo – em que mármore, granito e vidro espelhado dividem espaço com o metal e a madeira em uma mesma fachada –, além de confluir traços de escolas tão distintas quanto o neoclássico, o *art-déco* ou a ainda mais distante arte moura, no fim de tudo criando seus próprios traços.

Assim, por exemplo, podemos nos debruçar sobre as cinco categorias propostas por Italo Calvino⁵¹ para o próximo milênio (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade) – exclusivamente para a literatura – e pensar nelas na hora de encenar um espetáculo categorizado como teatral.

Se adicionarmos ao foco do suporte a atenção às experiências que um sujeito vivencia ao consumir ou produzir uma narrativa, veremos que um novo enfoque para crítica da narrativa emerge, muito mais sintonizado com essa cultura plural, complexa e multimídia.

Essa reflexão mais cara aos autores pós-modernos, por conta da difusão dos meios de comunicação de massa, já é apontada por Benjamin em parte significativa de sua obra.

Em seu texto de 1935, 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica', Benjamin fornece outra categoria importante

⁵¹ Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

para pensarmos essa tradição de análise vinculada ao suporte: a noção de **aura**.

Trazendo também nesse texto uma visão bastante clara de sua época, Benjamin desenvolve as questões apontadas neste tópico por outro prisma. Nele o autor enfatiza o fato que na reprodução técnica está a semente da transformação dos modos de fazer artísticos intimamente ligados com o questionamento das qualidades fixas ao suporte, como mencionadas acima (teatralidade, literalidade, etc.).

*Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia.*⁵²

A análise dessa categoria inscreve mais uma vez o autor em uma sincronia com o recorte que será feito por Lyotard para o pós-moderno, pois também é datado em sua análise o início dessas modificações (final do século XIX), quando escolhe o cinema como mídia exemplar dessa miscigenação de linguagens:

*A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras tradicionais, submetendo-as as transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.*⁵³

E é a partir do cinema que Benjamin começa sua teoria sobre a noção de aura, vendo nesse suporte o grande projeto de ruptura com as especificidades congeladas dos veículos.

Como aura Benjamin entende o pressuposto da unicidade como valoração de uma obra de arte e, por conta disso, vai apontar também o seu declínio no século XX.

*Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.*⁵⁴

⁵² BENJAMIN, *op. cit.* p.167.

⁵³ *Idem*, p.167.

⁵⁴ *Idem*, p.168.

A reprodutibilidade técnica e a necessidade de aproximar um objeto de grandes massas populacionais são, para o autor, o contraponto a essa noção e seu pressuposto de declínio contemporâneo.

Esse declínio é relativizado no mesmo texto quando o autor tece considerações sobre a reorganização do valor de culto e valor de exposição, mas o que interessa neste tópico é a constatação de que essa transformação implícita no fazer artístico vai demorar mais tempo a imprimir de fato um novo pensar sobre as qualidades de expressão. O que poderia ajudar a colocar a polissêmica “narrativa” em um lugar mais contemporâneo de análise.

Assim, essas novas formas de produção já se inscrevem no fazer, mas ainda se observa, pelo menos no estudo da narrativa, uma cisão teórica fundamentada no suporte.

Essa anacronia entre as práticas de mercado e sua reflexão teórica também é mencionada no texto do autor e introduz a próxima questão desta mesa:

*Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisam mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura.*⁵⁵

Assim, Benjamin categoriza as transformações que servirão ao objetivo de olhar para esses veículos, até mesmo na segunda metade do século, que ele não conheceu.

- O aparelho técnico e a difusão da reprodução por ele permitida acarretam a modificação do conceito de aura.
- Esse conceito perde-se ou é transferido para outras questões que não estão mais na originalidade da

⁵⁵*Idem*, p.165

obra ou em sua proximidade material do artista.

- O cinema é apresentado como grande revolução na linguagem dos aparelhos técnicos, por romper – por meio de suas próprias especificidades – os limites das especificidades.
- A defasagem entre as práticas do mercado e de outras instâncias culturais, como a reflexão teórica, por exemplo.

Neste último aspecto, Benjamin antevê um movimento de estruturação acadêmica que mais tarde seria denominado Estudos Culturais e que tenta concretizar esse novo paradigma mais interdisciplinar para o estudo e crítica da produção narrativa em um contexto multimídia, e essa é nossa nova questão!

A formação de um autor ou de um crítico de narrativa consolidou-se no século XIX e no início do XX como uma instância diretamente ligada ao suporte. Assim, críticos de teatro, diretores, autores e atores teatrais devem cursar a graduação em teatro; já autores, críticos, atores e diretores de cinema devem estudar na graduação de cinema; poetas e literatos devem formar-se no departamento de letras, etc.

No entanto, a prática contemporânea subverte permanentemente essa estrutura departamentalizada e coloca nas ações quotidianas e nas expressões artísticas desafios importantes para essa prerrogativa disciplinar.

É necessário que o estudo da técnica de um determinado suporte esteja arraigado a seu conhecimento profundo; no entanto, outra perspectiva aponta a importância de romper com os repertórios preestabelecidos pelos veículos. Esse novo foco adverte que um suporte técnico, como a fotografia ou o cinema, precisa ser vítima da investida humana em direção a ampliação de seu repertório de representação, e

isso só é possível por meio de uma dupla intenção: o conhecimento dos recursos técnicos do suporte e do permanente diálogo – não menos intenso – com outras formas de veiculação que transgridam seu ponto de vista.

Assim, se foi apresentado no início desta ‘mesa-redonda’ a relevância da relativização do suporte no panorama contemporâneo de representação, é óbvio que essa contingência terá consequências diretas sobre a forma de se pensar seu estudo.

Como dialogar com as representações do ponto de vista autoral se a formação acadêmica é disciplinarmente redutiva e oitocentista? Além de colocar em xeque a formação departamentalizada quanto ao suporte, a Pós-Modernidade amplia essa discussão em dois outros vetores: 1) a formação de crítico, autor e ator é necessariamente divergente e especializada? 2) ainda que as formas artísticas sejam questionadas quanto ao balizamento pelo suporte, é preciso repensar o campo da arte com outras formas de produção humana e assim refletir sobre outra fronteira: o saber produzido na arte constitui-se de fato uma expressão apartada de outras formas de produção de saber, como a ciência?

Assim, além do suporte, a condição pós-moderna problematiza as cisões construídas na trajetória da Idade Moderna entre diversas categorias profissionais envolvidas socialmente com a experiência narrativa (autor, diretor, crítico, ator e leitor) e as áreas do saber que se especializarão em torno de outras cisões (arte e ciência).

A obra de Lyotard, é terreno fértil para repensar o conceito de saber que gerou essa estrutura departamentalizada. especialmente quando esse desafio coloca a produção do saber em risco de perder seu rigor, atrelado a antigas formas de organização cultural.

Esse dilema de optar por um enquadramento interdisciplinar é incorporado por uma proposta de estudo em que insiro essa pesquisa: Estudos Culturais.

Esse conceito, defendido por diversas escolas, já possui uma metodologia que se afina com a Contemporaneidade e as novas formas de produção; cria, além disso uma situação teórica adequada ao

enquadramento dado à narrativa em minha pesquisa. Os Estudos Culturais são hoje um movimento que já possui seus próprios cursos, encontros acadêmicos e periódicos, e apresenta uma proposta interdisciplinar de estudo com fortes afinidades com as referências de Lyotard e Benjamin, como apontado aqui.

Richard Johnson⁵⁶ é um dos autores que defende a importância da montagem interdisciplinar dos Estudos Culturais, criando, ao lado desse conceito, outro ainda mais radical: *antidisciplinar*.

*Os processos culturais não correspondem aos contornos do conhecimento acadêmico na forma como ele existe. Nenhuma disciplina acadêmica é capaz de apreender a plena complexidade (ou seriedade) da análise. Os Estudos Culturais devem ser interdisciplinares (e algumas vezes antidisciplinares) em sua tendência.*⁵⁷

Essa complexidade é reforçada mais à frente quando o autor lembra que “Cultura” não vai ser nunca uma categoria precisa, mas sim uma sinalização de tensões. E, assim, aproxima a polissemia de cultura à de narrativa apresentada no início deste projeto. Introduz-se também, a partir de algumas das experiências transgressoras no levantamento de obras dessa pesquisa, um pouco da experiência mencionada por Cyril na epígrafe deste item – a de nunca ter estudado algo talvez fale sobre a falta de alternativas formadoras para novos paradigmas de produção.

Como forma de legitimar o estudo diante de um objeto com fronteiras esfumaçadas, Johnson afirma que os termos-chave desse estudo serão “consciência” e “subjetividade”. Os problemas centrais dos Estudos Culturais são, então, questões prementes à condição pós-moderna e a esta pesquisa.

*Para mim, os estudos culturais dizem respeito às formas históricas da consciência ou da subjetividade, ou às formas subjetivas pelas quais nós vivemos ou, ainda, em uma síntese bastante perigosa, talvez uma redução, os Estudos Culturais dizem respeito ao lado subjetivo das relações sociais.*⁵⁸

⁵⁶ Johnson, Richard in SILVA, Tomaz Tadeu. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo horizonte, Ed. Autêntica, 2000.

⁵⁷ Johnson, *op.cit.* p. 22.

⁵⁸ *Idem.* p.25.

A definição desse ramo da pesquisa acadêmica vai ao encontro das premissas já apresentadas, quando o autor coloca as questões históricas e epistemológicas juntas, fazendo oposição à visão redutora do suporte ou de seu conteúdo.

...há aqueles que enfatizam uma independência relativa ou uma autonomia efetiva das formas e dos meios subjetivos de significação. A teoria prática é, aqui, usualmente estruturalista, mas de uma forma que privilegia a construção discursiva de situações e sujeitos. O método preferido consiste em tratar as formas de um modo abstrato e, algumas vezes, bastante formalista, desvelando os mecanismos pelos quais o significado é produzido na linguagem, na narrativa ou em outros tipos de sistemas de significação. Se o primeiro conjunto de métodos é usualmente derivado de raízes sociológicas, antropológicas ou sócio-históricas, o segundo conjunto filia-se, em grande parte, à crítica literária, especialmente às tradições do modernismo literário e do formalismo lingüístico.

*Ao longo prazo, esta divisão é, em minha opinião, um obstáculo certo para o desenvolvimento dos Estudos Culturais.*⁵⁹

A própria definição de Estudos Culturais advém da insatisfação com as dicotomias historicamente construídas e que atravessam também a epistemologia. E, dando continuidade a essa discussão, Ana Carolina Escosteguy amplia o quadro das rupturas com a relevância do questionamento das fronteiras entre posturas acadêmicas e políticas, definindo melhor essa interdisciplinaridade:

Estudos Culturais devem ser vistos tanto sob o ponto de vista político, na tentativa de constituição de um projeto político, quanto sob o ponto de vista teórico, isto é, com a intenção de construir um novo campo de estudos. Sob o ponto de vista político, os Estudos Culturais podem ser vistos como sinônimo de “correção política”, podendo ser identificado como a política cultural de vários movimentos sociais na época de seu surgimento. Sob a perspectiva teórica, refletem a insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade.

*(...) A área, então, definida segundo um dos seus promotores (Hall, 1980) não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites. É um campo de estudos onde diversas disciplinas se interseccionam no estudo dos aspectos culturais da sociedade contemporânea.*⁶⁰

⁵⁹ *Idem.* p.42.

⁶⁰ Carolina, Ana in Silva, Tomaz Tadeu. *op. cit.* .

Dessa forma reitero o enfoque dado a meu objeto de estudo: a narrativa, como aqui estudada, revela-se sob o prisma dos Estudos Culturais, ou seja, por meio de uma metodologia interdisciplinar que recoloca a experiência da narrativa em um campo indissociável e irredutível entre sujeito, sociedade e cultura, inevitavelmente atravessado pelas mídias. O que, em certo sentido, sustenta essas ‘mesas-redondas’ que constroem diálogos inevitáveis e as diádes que atravessam com suas questões vários campos de reflexão.

Essa postura encontra, com certeza, ecos em toda a obra de Walter Benjamin. A própria forma de conduzir seus estudos é *antidisciplinar* e a redação de seus textos um exemplo permanente de uma postura que tem afinidades com essa corrente, apesar de alguns traços tipicamente modernos.

No entanto, na obra de Benjamin, uma outra contribuição para essa reflexão adiciona aos problemas de representação duas outras questões como geradoras também dessa cisão acadêmica: as leis de mercado e a visão hegemônica das teorias.

Em *Sobre o conceito de história*, o autor desenvolve diversos tópicos que falarão sobre as relações da noção de progresso com um historicismo que deixa brechas para a instalação de um fascismo.

Esse fascismo é analisado em função de uma construção teórica para História, mas amplia aqui nossa análise sobre a tradição departamentalizada, tendo como ponto de partida o culto à regra dos estudos positivistas. Para Benjamin, a esse culto deve ser oposto um desafio que muito se assemelha ao “desafio do incomensurável”, proposto por Lyoard.

*A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo.*⁶¹

⁶¹ Benjamin, *op. cit.*, p.226.

E, assim, propõe uma metáfora para a abordagem histórica “*escovar a história a contrapelo*”, que nos remete a uma nova estruturação da produção do saber, no qual, além de questionar o fluxo evolucionista da noção de progresso e a visão hegemônica das teorias, recoloca também a necessidade de questionar alguns vínculos disciplinares de estudos.

*Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie . E, assim, como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.*⁶²

Podemos observar então que os Estudos Culturais e sua proposta interdisciplinar emergem em um contexto mais amplo de diversas outras teorias (como a obra de Benjamin, a complexidade de Morin ou o próprio enfoque de Foucault, que privilegia a questão em detrimento da disciplina), consolidando então uma reforma epistemológica gradual e paralela aos movimentos de reestruturação do sujeito e da sociedade.

Mas, no campo acadêmico, esses estudos ainda dialogam com estruturas departamentais que precisam constituir as formulações das pesquisas. Por conta disso, minha própria formação acadêmica é, ao mesmo tempo, um embate contra as estruturas disciplinares e um diálogo necessário entre essas formas de organização e uma epistemologia mais contemporânea.

Se no estudo teórico a interdisciplinaridade aponta um caminho para os desafios propostos pela condição pós-moderna, no campo do aprendizado técnico podemos mencionar a obra de outro autor, Vilém Flusser.

Flusser escreve em 1983 *Um Ensaio Sobre A Fotografia* com o subtítulo: *Para Uma Filosofia da Técnica*, em que justamente tenta dar conta dessas questões no âmbito da manipulação dos aparelhos. No caso desse ensaio, o recorte central é a fotografia, mas sua proposta aponta novos paradigmas na relação com qualquer veículo, definido por

⁶² Benjamin, *op. cit.*, p.225.

ele como aparelho. Tanto que em seu glossário de termos, associa o termo a sua reflexão da seguinte forma: *Aparelho: brinquedo que simula um dado tipo de pensamento.*⁶³

A importância da noção de brinquedo, deve-se ao fato de, em toda sua obra, estar fortemente enfatizada uma mudança de postura em relação ao aparelho. Essa mudança consiste em gerar o que ele denomina expansão de repertório dos programas – programas, preestabelecidos culturalmente para um aparelho, e expansão que será atingida por uma mudança em relação a seu uso, incluindo tratá-lo de forma lúdica, o que sugere o nome brinquedo.

Essa nova proposta para o uso da técnica propõe, na verdade, uma reformulação em sua pedagogia, indo ao encontro das preocupações aqui mencionadas, no sentido de subverter o ensino das técnicas no campo das artes, incorporando, por exemplo, a questão da multiplicidade de suportes, o contexto multimídia. Isso porque um dos elementos apontados por Flusser para essa expansão é justamente o diálogo com outras formas de pensamento, que muitas vezes são encontradas no manuseio de outros aparelhos, por exemplo.

Para o autor, o conceito de aparelho técnico é muito próximo ao aqui desenvolvido e ao utilizado por Benjamin para elaborar sua teoria sobre a aura; além disso, guarda também fortes afinidades com o conceito de transposição de linguagens trazido pelo autor. O que Flusser oferece de novo é um estudo mais detalhado da prática e uma definição do conceito de ‘programa’ como *um jogo de combinação com elementos claros e distintos.*⁶⁴ Esse jogo é uma construção histórico-cultural que define em um determinado aparelho seu repertório de utilização.

Assim, um aparelho traz em si um arsenal de funções precisas e preparadas (repertório) para que atue de forma eficaz por meio de um arsenal técnico predefinido (programa). Uma máquina fotográfica, por exemplo, traz em seu programa uma série de lentes, diafragmas e *setagens*, que pretende fazê-la funcionar para um conjunto específico de

⁶³ Flusser, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia- para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Rogério D’água Editores, 1998.

⁶⁴ *op. cit.* p.24.

funções: fixar imagens com foco, nitidez, variação cromática adequada, tempo de exposição certo, etc. Essas funções são uma construção histórico-cultural, com grande influência do mercado e de suas regras de *performance*. Mas caberá ao usuário apresentar soluções que potencializem o aparelho sob o ponto de vista técnico, transgredindo, subvertendo e, portanto, expandindo o repertório dessa máquina pelo uso criativo de seus programas. Daí a associação dos termos 'brinquedo' e 'pensamento' em seu verbete sobre aparelhos.

Flusser ainda demonstra que o retorno desse uso criativo – através da cultura – modifica os aparelhos, que passam a incorporá-lo muitas vezes a seus programas.

Essa reflexão de Flusser traz, então, um apontamento feito na apresentação da díade ficção/realidade. Já foi mencionado no capítulo anterior que um aparelho técnico cria em sua implantação a ilusão da representação da realidade, mas que sua difusão revela os artefatos próprios de sua manipulação, fazendo reverter essa noção de ser capaz de traduzir uma realidade objetiva. Esse autor adiciona algo a esses estágios na relação cultural com o aparelho, que é justamente seu programa. Para Flusser esse tom mágico da imagem reproduzida é transferido para os programas como forma de perpetuá-los como instância não questionada pela sociedade.

Quanto ao risco na falta de parâmetros críticos Flusser menciona:

*O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos....Algo que apresenta consequências altamente perigosas.*⁶⁵

E mais à frente ele avalia que na sociedade pós-industrial descrita por Lyotard, cujos sistemas de *performance* geralmente legitimam as relações do homem com o conhecimento, essa desatenção pode ser transferida ou adicionada aos programas:

⁶⁵ *Idem*, p.34.

*A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: programas... A nova magia é a ritualização de programas, visando programar os seus receptores para um comportamento mágico programado.*⁶⁶

Encontraremos exemplos dessa sacralização do programa tanto no ensino quanto nas práticas de mercado, que estabelecem, como regras de produção, nada mais do que linguagens introduzidas culturalmente por programas de aparelhos técnicos. Nesse sentido, será muito difícil legitimar qualquer produção que interfira nessas regras, modificando seus repertórios finais, ainda que isso possa gerar conhecimento.

Além do programa, o mercado e suas regras de distribuição são também instância da perda do distanciamento crítico quanto às narrativas que nos chegam:

*Os críticos não reconhecem, via de regra, a função codificadora do canal distribuidor na fotografia criticada. Assumem como um dado não criticável....Dessa maneira os críticos tornam invisível os canais de distribuição. Funcionam em função da intenção de tais canais, os quais, precisamente, se querem invisíveis.*⁶⁷

Então, é como se todas essas revelações nos trouxessem de volta as especificidades das obras dos soropositivos e seu potencial de desestabilização desses processos, por questões colocadas antes da técnica, nela e para além dela. Um caminho para uma nova pedagogia da técnica seria propor, para os futuros autores, um ensino pelo qual aprendessem primeiramente a ter questões e depois conhecer os programas – e, ainda assim, fazê-lo de forma lúdica, como indica Flusser – *O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele*⁶⁸ – sempre alertando para colocá-lo como extensão dos pensamentos, mas não como substituto dos órgãos sensoriais. É óbvio que o próprio aparelho pode gerar as questões, mas aí já teremos sujeitos dotados de autonomia para enxergá-las, gerando as tais questões – antes, nele e para além dele, de forma menos tiranizada pelo mercado e pelas imposições dos programas predefinidos.

⁶⁶ *Idem*, p.36.

⁶⁷ *Idem*, p. 71.

⁶⁸ *Idem*, p. 43.

Essa circunstância de levar questões para a técnica ou nela as revelar, em vez de se constituir como um mero reproduzidor de esquemas, permite-nos resgatar então a obra *Noites Felinas*, e seu arsenal de disparos quanto a esse fazer tiranizado pela mídia e pelo mercado, que se encerra nesta frase de Flusser:

*O decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota o seu programa.*⁶⁹

Arlindo Machado ainda é mais radical no prefácio escrito para essa obra de Flusser. Como toda movimentação de ruptura pode ser apropriada pelo mercado com o objetivo de corresponder a suas expectativas de produção, o próprio ato da expansão do repertório precisa sempre reatualizar sua dimensão subjetiva para que não se perca em uma ritualização – questão desenvolvida na primeira díade que questiona continuidade e ruptura como um problema pós-moderno e distinto nas utopias modernas:

*Em circunstâncias habituais, o fotógrafo vive o totalitarismo dos aparelhos. Os seus gestos são programados, a sua consciência e sensibilidade têm caráter robotizado. Alguns fotógrafos mais inquietos lutam contra essa automação estúpida, tentam ‘enganar’ o aparelho introduzindo nele elementos não previstos, restabelecendo a questão da liberdade num contexto de dominação de máquinas. Muitos desses esforços acabam por ser novamente recuperados pelos aparelhos, como revelação de possibilidades até então desconhecidas, mas imediatamente catalogadas no repertório de suas categorias. Uma filosofia da fotografia deve ter por função intervir nesse jogo, aprofundando as suas contradições e desmascarando seus limites.*⁷⁰

Esta última reflexão de Arlindo Machado remete-nos novamente à tese *Os Perigosos*, de Marcelo Secron Bessa. O contexto particular de encontrar vários autores incidentais na produção de discursos sobre a Aids e o fato de essa característica apontar para uma transgressão do arsenal de regras para narrar não são tão simples para Bessa, que as relativiza com olhar crítico como o de Arlindo. Para Bessa, essas obras

⁶⁹ *Idem*, p. 47.

⁷⁰ *Idem*, p.15.

incidentais podem ser pensadas também como exercício dentro de um privilégio editorial que valoriza a exposição da intimidade chocante do soropositivo. Assim, nesse contexto de privilégio de distribuição no mercado, essas obras, por serem de autores sem experiências prévias, acaba por se legitimar nas regras desse mercado, não produzindo de fato uma consistência expressiva da subjetividade como já alertava Arlindo.

Essa consideração de Bessa apóia-se em declarações como a de Jean Claude Bernadet sobre o escritor incidental. Para esse autor, o escritor incidental é aquele que, na década de 1990 se entregou às letras, por exemplo, a partir da doença; diferenciado, portanto, de outros autores, como Hervé, Susan Sontag, Alberto Guzik, que, segundo ele, são pessoas que já elaboravam questões nesse contexto das letras antes de suas questões com a Aids. Para Bessa, o que Bernadet quer apontar é que:

...a elaboração da experiência não prescinde, necessariamente, do vírus, ou seja, ser soropositivo ou doente de AIDS não é uma condição sine qua non. Ou ainda, para ele, a experiência passa – e deve passar necessariamente por uma elaboração estética.⁷¹

E, para diferenciar os dois tipos de textos em sua pesquisa de campo, Bessa cita obras com o propósito de *elaboração* da experiência com a Aids e outras com o propósito apenas de *transmissão* dessa experiência.

Considero extremamente relevantes essas considerações de Bessa e Bernadet por colocar a crítica acima de categorias que podem, sim, ser apropriadas pelo mercado. Vejo, contudo um problema em perceber essa dicotomia entre elaboração e transmissão, principalmente quando corremos o risco de categorizá-las atreladas ao conceito de autor profissional ou não. Pois, se o fizermos, mais do que propor uma reflexão mais lúcida em relação às regras do mercado, seremos por elas aprisionados.

O caráter incidental de alguns autores soropositivos precisa ser investigado sob o prisma do privilégio de distribuição concedido a sua

⁷¹ Bessa, *op. cit.*, p. 201.

obra (por conta do sensacionalismo implícito no tema), mas não podemos cancelar, em seu gesto de escrita ou produção em qualquer suporte, um manifesto de subversão de seu ineditismo quanto à técnica. Além disso, o profissionalismo de um autor não inaugural pode também valer-se desse privilégio editorial adicionando-o a sua posição de mercado já estruturada pelas práticas profissionais, nos precavendo de uma cisão entre autores incidentais ou profissionais quanto a essa autonomia perante a mídia.

Se Cyril Collard já tem uma obra pregressa, isso não garante que o sucesso de *Noites Felinas* não seja atravessado por um contexto de favorecimento da distribuição desse tema (Aids) por um modismo de mercado. E, ao mesmo tempo, essa prática em relação ao suporte não coloca o autor necessariamente em condição mais apta quanto à autonomia perante aos programas. Em diversos momentos, aliás Cyril vai apontar essa inserção profissional como um risco para a autonomia.

Nesse sentido, as questões por trás das técnicas precisam ser um foco permanente da crítica à produção narrativa em um contexto cujas estruturas de produção podem de fato encobrir essa expressão. E então voltamos a consolidar uma crítica menos redutora, tanto por expandir o formalismo, como pleiteado no capítulo anterior, quanto por ter uma relação mais independente das legitimações mercadológicas, como apontados aqui: ter uma postura menos ingênua com o caráter inaugural de alguns autores soropositivos e, simultaneamente, não afrouxar a mesma crítica em face das consagrações, também de mercado, do autor profissional.

Até porque o caráter inaugural de uma obra ou de um gesto narrativo em uma mídia é evento pertinente a qualquer profissional, cujo disparador pode estar nas mais diferentes questões. Apesar de esse estudo trazer um foco para a experiência com uma doença terminal, a história do movimento do homem em direção à produção narrativa não se resume a esse contexto, ele é apenas um caso que se oferece ao estudo como exemplo de questões mais amplas desse disparador.

V.III.III

Noites Felinas, um manifesto multimídia sobre a mídia

Realizadas então essas reflexões sobre a importância da mídia na produção narrativa pós-moderna, podemos aprofundar alguns aspectos que a obra de Cyril traz e que já foram anunciadas nas outras diádes. O poder de continuar ou romper com o alteritário e, a partir desse movimento, a capacidade de interferir em nossa construção de realidade, já ressaltavam nos dois últimos tópicos a relevância dessas considerações. Alguns aspectos, porém, podem ser acrescentados a essa reflexão, aspectos ainda mais específicos dessa interferência que denominei aqui *midiatizada*.

1) O inaugural – Na reflexão sobre o inaugural e o profissional do tópico anterior já é sinalizada essa dicotomia para além dos autores incidentais. Mas Cyril, como profissional multimídia, aponta esse problema em sua migração entre suportes, ou mesmo entre funções de um mesmo suporte.

Como já foi mencionado, a obra de Cyril consolida-se como multimídia antes de *Noites Felinas*, por uma questão histórica – o contexto em que se inscreve sua obra – e subjetiva – suas inquietações e insatisfações que pediam a expansão dos limites entre os veículos. O tom autobiográfico de seu romance, entretanto, faz com que possamos perceber alguns momentos em que essa experiência é nitidamente motivada por algo além da técnica:

Eu jamais escrevera um roteiro, mas Omar conhecia minha vida, meus amores, minhas amizades...desconfiava que eu conseguia ler os pensamentos de Jean. (p. 20)

Nesse momento do romance Cyril narra sua passagem de fotógrafo de cinema para roteirista, propriamente dito. Convidado por um colega de profissão diante de um argumento traçado por esse colega, Cyril percebe na escolha do autor, muito mais do que uma potencialidade técnica generalizante e universal, uma capacidade particular sua de falar

daquele personagem (Jean) – por tantas afinidades emotivo-volitivas. É óbvio que algum conhecimento técnico foi considerado nesse evento e que ele é circunscrito a uma situação profissional de mercado que o gera (o contato de profissionais com experiências comuns prévias). Mas essa circunstância de experimentação que vai fazer Cyril perder o medo diante do exercício do novo – ainda que sem uma formação técnica que o apare integralmente – é um sinalizador dessas novas trajetórias de experimentação narrativa.

Esse medo, em nossa sociedade, pode ser um importante embotador de práticas narrativas, especialmente aquelas mais diretamente relacionadas com os aspectos já discutidos: o manuseio de técnicas com regras escolasticamente predefinidas, o mercado e, suas estratégias de produção, a crítica e seus paradigmas nem sempre em sintonia com a obra e sobre isso tudo, a exposição ao outro como etapa final de risco.

Cyril, em outro momento, confessa essa insegurança que, dependendo de suas dimensões para o sujeito, pode clivar os aspectos lúdicos do manuseio do aparelho. Esse momento é inscrito em uma circunstância que novamente sugere o incidental, o novo, a ‘primeira vez’.

Era o primeiro filme que eu fazia como fotógrafo. Após o primeiro plano, eu tremia. Me sentava num banco e repetia murmurando: ‘Porra, eu me enganei, não nasci para esse trabalho. (p.96)

A relação com esses momentos inaugurais que deflagram o processo de aprendizado da técnica é descrita em sua obra com inúmeras afinidades com a discussão sobre o que de fato instaura esse aprendizado. Pode-se situar a produção de conhecimento para além de um treinamento tecnicista quando reverbera a subjetividade da experiência:

A primeira vez que participei de uma filmagem foi num filme de Louis. Eu era o segundo assistente de fotografia. Ele me ensinou tudo sem jamais falar de cinema. Escutei suas queixas e suas explosões de antigo pintor arrasado, enojado com as modas, a estupidez, a babaquice dos anos 80 e a omissão dos cineastas franceses, que agora só filma espaços onde a emoção não se encontra mais

presente. Louis resmunga nesse deserto e constrói sua obra e sua sabedoria, indo contra os conformistas. (p.115)

Ou a possibilidade de sucumbir às regras que excluem essa vivência de aprendizado por tiranias impostas pelas práticas instauradas em contextos de reproduções mercadológicas:

Eu era câmera e, de tanto dizer sim, acabei me tornando diretor de videocliques, embora não fosse essa a minha intenção. Em teoria é um progresso, mas recebo ordens de chefetes do showbiz que desprezo. (p.192)

Esse mercado e essas regras pretendem situar a produção narrativa em um lugar singular: no registro das *performances*. E esse sujeito pode conseguir transpor esse momento inaugural de um autor mas pode ceder novamente na perpetuação de condições profissionais aviltantes, como destacadas no próximo aspecto.

2) O Profissional – Apesar de a prática em relação à mídia poder levar o autor a dominar melhor essas imposições, colocando-se de forma autônoma diante de suas dominações, isso é apenas uma alternativa possível. Em diferentes contextos da angústia de Cyril com seu ofício encontramos um mercado especializado, midiaticizado, corrompido pelas regras de *performance* e esvaziado de uma dimensão subjetiva.

Lembro-me agora de outro artista cuja história serve para dar continuidade a essa questão. O cineasta Krzysztof Kieslowsky apaixonou a década de 1990 por suas trilogias, pentalogias ou exercícios isolados, como *A Dupla Vida de Veronique*. Havia em suas obras uma visceralidade indiscutível.

Por ocasião da distribuição de *A Fraternidade é Vermelha*, ele anunciara ser essa sua última obra, parando, assim, de produzir para o cinema. Logo depois dessa declaração, ele morre, acometido de um infarto fulminante, e várias reportagens formularam toda uma narrativa mágica que colocava ainda mais sua vida em função de sua obra.

No entanto, passados alguns anos, pude adquirir um DVD de um de seus filmes em que constava uma entrevista. Nessa entrevista a

grande surpresa: Krzysztof declarava não ter nenhuma relação atávica com o cinema e nem ser suas produções dimensões expressivas de sua subjetividade. O cineasta dizia peremptoriamente ter no cinema apenas um ofício, um trabalho que o fazia ganhar dinheiro e sobreviver, sendo a escolha da interrupção profissional um mero gesto de aposentadoria.

É bem verdade que ainda hoje tinjo essas declarações com um tom de ilusão idolátrica, ao me permitir pensar que talvez isso fosse apenas uma declaração revoltada e bombástica contra uma sociedade perversa – uma pirraça amarga e mentirosa. Mas o que importa nisso tudo é o fato de que a pertinência de suas declarações encontra eco nos esquemas industriais de produção cinematográfica, que, de certa forma afetam todas as produções narrativas em maior ou menor escala por meio de situações inabaláveis, como, por exemplo:

- a quantidade de leis de incentivos e suas complexidades que apesar disso, não conseguem romper com um mercado de apoios e patrocínios que apenas realimentam as próprias regras desse mercado;
- os canais de distribuição com seus esquemas de fraudes que podem sobrepor-se a qualquer tentativa de critério fora da legitimação financeira;
- a necessidade peremptória de critérios para uma situação de competitividade extrema, em que a falta de oportunidades gera uma seleção em bases extremamente questionáveis;
- a burocratização dos esquemas de realização não só pelas dificuldades financeiras, mas também pela falta de uma ideologia;

- o desenvolvimento dos aspectos tecnológicos que acabam por criar produções industrialmente inacessíveis à subjetividade.

Esses aspectos são relevantes para a abordagem do narrador 'profissional', a fim de não o colocar em uma situação privilegiada *a priori*. Em *Noites Felinas*, Cyril expõe as consequências nefastas desses esquemas sobre os supostos narradores pós-modernos.

...fui convidado para uma festa organizada por uma sociedade produtora de filmes...A reunião foi exatamente como imaginei: diversos insetos, mais ou menos parasitários, 'criadores' chiques, sujos, barbas por fazer, crustáceos da moda, convictos da riqueza de seu universo interior e da inutilidade de tentar compartilhá-lo, além de alguns ex-militantes trotsquistas, reconvertidos à publicidade ou ao jornalismo. (p. 34)

E esse profissional corroído pela reprodução de esquemas ou até mesmo pela reprodução de rupturas, mas sempre o fazendo de forma fascista – ao se permitir inserir em seus processos as regras de jogos de poder –, é passível de em algum momento, não ter mais nenhuma questão por trás dessas, como delatou Krzysztof, e como identifica Cyril.

Fui me encontrar com o diretor e não entendi por que ele sentia vocação em fazer filmes. Nossas necessidades divergiam ou, melhor dizendo, ele não tinha necessidade alguma. (p.33)

É preciso recuperar os jogos de linguagem em uma dimensão subjetiva e com mais autonomia diante das regras dos jogos de poder e de mercado, o reincidente desafio praguejado por Lyotard.

Logo à frente, Cyril descreve um momento em que aceita um trabalho e, coloca essa decisão em um lugar que não é o financeiro, mas que pode apontar para uma idéia de corrupção de ideais mais nobres de produção.

O dinheiro não era muito e o roteiro não me interessava, mas a filmagem seria no Marrocos e eu queria partir, adorar o sol, me esquecer de Eric. (p. 34)

No entanto, vejo nesse episódio não uma corrupção de ideais mais sublimes, mas a condução lúdica apontada no último tópico quanto ao aparelho, e trazida aqui quanto à inserção no mercado. É também uma característica de Cyril esse potencial de desmobilização de regras pela descontração com relação aos esquemas. A necessidade de esquecer alguém e o hedonismo do prazer com o sol movem-no para uma produção em Marrocos, sem nenhuma afinidade conceitual ou nenhum motivo financeiro.

Assim, não cabe só à ideologia ou às questões mais profundas a exclusividade de retirar do suporte essa tirania. A experimentação lúdica já mencionada, a despretensão ou a desrepressão podem ajudar também nesse processo. É o sujeito, em toda sua complexidade, que o poderá expandir ou corromper quando preciso, por motivos mais ou menos frugais, mas que não sejam manipulados exclusivamente por esquemas prévios de mercado. Daí a importância desse movimento marginal encontrado em algumas obras de soropositivos.

No entanto, essa construção menos estratégica pode não impedir frustrações e desavenças, como ele descreve adiante, sobre o que aconteceria nessa filmagem:

O vazio do hotel era quase metafísico. Sugerir ao diretor filmar ali uma das seqüências. Ele estava embriagado com uma bebida local, hesitou e acabou dizendo: 'Não está previsto no roteiro e não vim ao Marrocos filmar um hotel que posso encontrar em Paris ou Hamburgo. (p. 43)

3) O exercício multimídia – A prerrogativa multimídia da obra de Cyril, de minha prática profissional, da seleção de obras nesta tese e das teorias sobre expansão de repertório já desenvolvidas, constitui-se de fato em característica de produção pós-moderna. Ela se insere tanto no propagar de uma situação inaugural como na lida profissional. A multimídia é uma possibilidade histórica, tecnológica e cultural. O advento

do ambiente digital de edição faz com que novas gerações interfiram com várias linguagens em um único meio e isso as potencialize a lidar com elas em outros suportes.

Meu primeiro emprego foi exemplar nesse sentido. Comecei a trabalhar em uma editora multimídia⁷² que no início dos anos 90 era uma das primeiras no Rio de Janeiro a contratar profissionais de áreas não diretamente vinculadas à informática, como *designers* e jornalistas. A produção de sistemas para CD-ROMs obrigava que aprendêssemos a digitalizar todos os recursos possíveis de serem exibidos nesse veículo (som, imagem, animação, vídeo, texto, etc.). Assim, dependendo do interesse particular de cada profissional, desenvolvia-se um conhecimento naturalmente multimídia que forjou toda minha trajetória de identificar no suporte não um limite, mas um potencializador da experiência narrativa. Assim também, vejo hoje meus alunos⁷³ inseridos em um contexto de grande mobilidade de linguagens quando projetam seus *sítes*, brincam fazendo seus *games* ou seus produtos multimídia.

Essa permissividade em relação às fronteiras técnicas é encontrada também na trajetória de Cyril. Em sua obra, ela surge como um recurso de potencializar a representação com dados que faltam à experiência visceral que procura. Por conta disso, algumas vezes ela se torna até angustiada em vez de lúdica.

Ela se revela muitas vezes como um movimento de insatisfação perante essa realidade banalizada pela própria mídia e que paradoxalmente é buscada na mescla de suas especificidades. Essa insatisfação estética aparece até ao comentar um espetáculo que parece esconder-lhe uma verdade e sua necessidade de vivenciar o escatológico como recurso de exposição:

Me telefona e me convida para assistir um espetáculo: O morto, de Georges Bataille. Que idéia esquisita. Maria está sozinha e o morto é tal como a gente o imagina. Ele narra: o albergue, a proprietária, Pierrot, o anão, o bêbado, o vinho, o vômito, a merda, a porra. Gostaria de ver a urina escorrer, mas tudo não passa de palavras. (p.40)

⁷² QI.Consultoria.

⁷³ Constitui-me professor de computação gráfica e multimídia.

Para além da angústia com as expressões artísticas, esse traço é em *Noites Felinas* também uma evidência da própria estruturação do quotidiano. Essa vida multimídia aparece fora do contexto profissional, como um traço já de seu dia-a-dia:

A televisão está ligada, sem som. Um disco gira no prato. The Clash canta "Guns of brixton". (p. 104)

Mas, no entanto, sua obra não consolida apenas a transgressão das fronteiras entre as mídias – aquelas que podem limitar sua manipulação. Em outra medida, ela pode apontar também para uma amplificação do poder desse recurso.

Uma citação de Cyril esclarece a maneira como sua experiência multimídia não o afasta integralmente de sua sacralização em alguns aspectos canônicos, principalmente em relação à responsabilidade quanto aos esquemas de produção:

No entanto, um arranhão havia marcado os negativos de dois planos de uma seqüência. Uma vez mais, se bem que a feitura de uma imagem fosse meu ofício, eu me sentia aterrorizado ao saber que uma poeira invisível, ou um grão de areia minúsculo, esquecido na lente da câmera, poderia reduzir a nada cenas inteiras de amor, de morte, de combates e traições. O pintor pinta por cima ou rasga a tela e recomeça sua representação do mundo, mas o cineasta fica preso ao peso esmagador do seu instrumento: dezenas de intermediários, trabalhadores e técnicos, consideráveis quantias de dinheiro. (p.45)



Essa mídia inexorável, poderosa, às vezes mágica e outras corrompida, não pode mais ser afastada da experiência contemporânea de narrar. E, assim como a multimídia é um fenômeno concreto de expansão dos repertórios fixados pelas cisões, ela deve ser também vista como algum distanciamento sobre o risco de se tornar, ela própria, outra valorização do suporte. Não mais como uma cisão de linguagens com fronteiras claras e intransponíveis, mas como um exercício obrigatório para as regras de mercado.

Já podemos observar nas últimas décadas do século XX uma valorização de mercado para as produções que se assinam 'multimídia'. Assim, fica mais atrativa uma peça de teatro que tenha projeção de vídeo, mesmo que esse uso não seja muito fundamentado. É o mercado legitimando algo trazido de outra instância e justificando, ao final deste capítulo, ainda a manutenção da díade mídia/multimídia, como uma postura diante da experiência pós-moderna de narrar e a busca de um eterno reorganizar dessa crítica em sujeitos já tão mesclados a sua experiência.

Não me censuro por não ter comparecido ao enterro de Brion. Sou permeável, influenciável, me comprometo. Perco minha raiva quando entro em contato com todos os pseudo-artistas do parnasianismo. (p.146)

V.IV

Interação subjetiva e objetiva

V.IV.I

Uma síntese?

A eternidade do amor não passa disso: ausências repetidas ou discussões nos bares ou em restaurantes chineses. (p.27)

Ao final da elaboração desta tese comecei a me dar conta de que as díades apontam para a construção alteritária, que, nesse capítulo encerra minha discussão com elementos de todas as demais categorias. Na questão particular da interação vejo uma possibilidade de evocar

elementos desse constante movimento de aproximação e distanciamento que construí aos poucos nestas análises e que dão continuidade ao intercâmbio benjaminiano. Percebo no intercâmbio de experiência um desdobramento teórico que seria as possíveis matizes desse intercâmbio, em que o contato é a grande díade por conter o duplo em sua mais angustiante revelação.

Assim, como síntese, o problema da interação traz em si a questão da realidade e ficção como algo alteritário à subjetividade, totalmente implicado nesse sentido de aproximação e distanciamento. Nela coloco também o papel dos aparelhos técnicos como mediadores dessa construção (mídia/multimídia), bem como a possibilidade do continuar-se (continuidade/ruptura).

Os movimentos de aproximar-se e distanciar-se de si e do outro, do objetivo e do subjetivo, do real e do ficcional, do que é mediado e do que está mediando, do fragmentar e do unir fazem-me vislumbrar no intercâmbio de experiência uma complexa rede de exílio do eu, em que a exotopia, a alteridade – em suas mais complexas representações – se apresenta em eterno fluxo de ir e vir regido por humores, afetos e aspectos histórico-culturais.

Assim, o conceito de interação é difundido como uma noção vulgar na condição pós-moderna e parece reverberar diversas tensões colocadas nas díades anteriores como manifestações de movimento em relação ao que não sou. Por conta dessa magnitude, o termo interação parece tornar-se redutor diante de tanta complexidade. E para nele abrir um vetor de movimento e construí-lo com uma díade contemporânea, uma primeira ruptura pode ser enxergada na construção social do uso do termo, a tensão entre o objetivo e o subjetivo.

Em minha tese de mestrado elaboro uma reflexão etimológica para essa cisão, que considero fundamental resgatar aqui para introduzir este último capítulo:

V.IV.II

‘Mesa-redonda’ 4 – Um problema conceitual

Se, como discutido no Capítulo IV.II, a polissemia de “multimídia” já é um fenômeno para o qual precisamos estar alerta ao estudar eventos de comunicação em nossos dias, “interatividade” merece atenção ainda maior. Tomando os estudos de Daniel J. Boorstin⁷⁴ sobre a história da criatividade humana, pude iniciar uma reflexão mais produtiva para esse conceito. No curso de mestrado, constatei que Boorstin traça a história do surgimento do teatro grego e, a partir dele, relevante análise sobre um padrão de comunicação que fundaria todas as experiências ocidentais até o final do século XX: a existência do espectador. Nesse espectador ele vê a semente do conceito de interação e de intercâmbios possíveis tão caros a este estudo.

A importância das relações que surgem desse evento artístico é a possibilidade de delimitar com mais precisão o termo interatividade e suas acepções contemporâneas. A obra de Boorstin destaca desse aspecto a oposição entre a manifestação teatral e o comportamento ritualístico.

*Na Grécia antiga, a partir do o sétimo século a.C. vemos as etapas lentas que levaram o homem a descobrir que ele não precisava sempre ser participante.*⁷⁵

Há mais de 2.500 anos atrás a cultura grega legava à humanidade o advento do espectador. Se até então o homem possuía uma cultura ritualística, o teatro inaugura uma nova experiência.

Nos festivais dionisiacos, os ancestrais mais próximos do teatro grego, ainda se encontram as características de ritual: não eram separados fisicamente de outras atividades quotidianas, realizavam-se a céu aberto, e, principalmente, todos participavam da narrativa, incorporando ações e conduzindo, juntos, o curso do evento. A orquestra (“lugar de dançar” na tradução literal do grego) ficava na ágora (praça do

⁷⁴ Boorstin, Daniel J.. *Os Criadores*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

¹²⁵ *op. cit.* p. 263.

mercado) até que, em Atenas, fossem localizar-se na encosta sul da Acrópole, onde ainda se observava um círculo de dança em torno a um altar do Deus, mas também onde começam as primeiras etapas de um processo revolucionário. Os círculos de dança começam a ser substituídos por um coro circular, que, pouco tempo depois, ocupa um nível arquitetônico diferente daquele da orquestra.

Nos festivais, a separação entre os cidadãos seria odiosa, já que a participação no ritual trazia em si um caráter místico que deveria ser acessível a todos. O surgimento do coro e todas as suas transformações até o aparecimento do primeiro solo e do protagonista foi marcado pelo rompimento com o esquema ritualístico e pelo surgimento da oposição entre um elemento passivo que assistia e um grupo que concretizava a ação. O espectador, então, criava uma nova forma de interação, diferente da que era própria aos rituais. Se nos festivais a participação efetiva construía o curso da narrativa, no teatro o espectador é privado do poder de alterar o curso objetivo dos fatos, mas incorpora em sua experiência a sofisticação de outra interação, subjetiva. Édipo não seria o mesmo para os diversos espectadores de Sófocles; haveria uma interação desse elemento “passivo” quanto a sua interpretação. Suas experiências particulares, sua cultura, sua capacidade intelectual, sua personalidade, seu momento emocional interagiriam com aquele evento de forma a alterá-lo em outro momento – que não em seu trajeto factual, mas em sua recepção, em sua reflexão. O surgimento do espectador destaca a reflexão e a emoção como possibilidade interativa. Embora ainda se mantenham algumas formas de interação explícita, como o riso ou o aplauso, a diferença em relação aos rituais é marcante.

Paralelo ao surgimento do espectador nasce também a experiência autoral; a tragédia grega, embora lidando com arquétipos universais, é moldada por um autor e apresentada como resultado de uma experiência prévia de criação.

Essa relação autoral e a interação do espectador nos acompanham até os dias de hoje em nossos processos de expressão. No entanto, a cultura multimídia contemporânea subverte o sentido de interação ao

associá-lo exclusivamente à alteração objetiva de um evento, geralmente associada à experiência permitida em profusão pelos sistemas computacionais.

A importância da reavaliação do sentido do termo interativo diz respeito à possibilidade de um juízo mais produtivo para avaliarmos toda uma cultura que se transforma a passos largos utilizando profusamente essa categoria. Se pudermos ver a febre da interação como um grande valor de mercado, vemos também ofuscada essas sutilezas ancestrais apontadas por Boorstin. Mas onde se escondem as corruptelas que modificaram o sentido original dado a esse termo pelo surgimento do espectador? Para isso temos que voltar às tensões já descritas no campo da história da arte.

A origem desse deslocamento de sentido encontra-se também na virada do século XIX para o XX, nos primórdios do que denomino aqui condição pós-moderna. A atenção deflagrada pelo Romantismo em relação à subjetividade (em oposição à visão de mundo oitocentista, que negligenciava essa dimensão) cria gradualmente o deslocamento – discutido de maneira extensa nos capítulos anteriores – da representação da realidade objetiva para os aspectos subjetivos encontrados nessa intenção. Assim, os movimentos artísticos, as ciências humanas e as reorganizações sociais vão-se posicionando em torno dessa atenção crescente, e o século XX pode ser visto, também, como uma trajetória de valorização do sujeito, incluindo o individualismo de suas duas últimas décadas.

Mas quanto ao uso do termo interação, se o problema se encontra embrionário em algumas obras modernistas, no Pós-Modernismo podemos ver claramente um desvio histórico nesse uso. Dois movimentos que são vistos como a transição do Modernismo para o Pós-Modernismo começam a propor esse foco no subjetivo colocado mais nitidamente na díade que este capítulo prega: o Minimalismo nos EUA e o Neoconcretismo no Brasil.

Esses dois movimentos artísticos começam a propor uma nova instância de representação, na qual o importante é valorizar o papel do

leitor na reorganização de uma obra. Eles deslocam, do suporte para o leitor, a possibilidade de evidenciar a dimensão subjetiva da arte. No Modernismo, a maior parte das vanguardas vai colocar na autonomia do suporte o lugar de expressão do sujeito/autor em toda sua potencialidade de libertação de ditames objetivistas. No Pós-Modernismo, porém, esse subjetivo emerge justo na relativização do suporte, o que tem um vínculo claro com a substituição dos paradigmas da Gestalt por uma fenomenologia da percepção.⁷⁶

Nesse deslocamento é que se inscrevem o Neoconcretismo e o Minimalismo, criando obras que começam a pleitear o inevitável espectador para que elas existam. E, como desdobramento desses movimentos, podemos enxergar no Pós-Modernismo dois movimentos de arte que continuam a estimular essas questões: a arte conceitual, que retira do suporte o poder de fruição, colocando no conceito o grande gesto artístico, e a arte dita interativa, que nos interessa sobremaneira aqui.

A arte interativa nasce desse triplo movimento de: denúncia do subjetivo forjado nos estertores do século XIX, oposição ao radicalismo *midiático* das vanguardas modernistas e continuidade à transição organizada pelo Neoconcretismo e pelo Minimalismo. Nela (arte interativa), a denúncia da participação do sujeito na concretização da obra de arte assume o aspecto mais óbvio dessa capacidade, a interação objetiva. Assim, ela se vale do resgate de um pressuposto ritualístico para expor a participação do leitor. É como se nesse movimento artístico, por uma questão contextual, se optasse por fazer uma revolução a partir da obviedade da interação objetiva, utilizando-a como prova da interação em um sentido mais amplo – o que incluiria a interação subjetiva também.

As obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica são exemplos típicos desse enfoque na arte e que só se constroem na manipulação do outro.

⁷⁶ Na Gestalt a leitura de uma imagem encontra-se com suas leis estabelecidas no suporte: um arco de círculo é uma boa forma e deflagra um gesto harmônico por regras implícitas em sua organização formal. A fenomenologia da percepção vê essas regras para além de uma verdade indissociável, construída na interface desse objeto com seu leitor, sua cultura e, portanto, suas especificidades, que certamente alterarão essa leitura.

É preciso que vistamos um *Parangolé* para que ele se modifique em nosso corpo e se realize enquanto objeto expressivo. Mas é claro que sua interação objetiva, em que podemos de fato modificar seus aspectos físicos e sua factualidade, tem o propósito maior de apontar, nesse gesto mais evidente, para a interação do sujeito como um todo e não só sua atuação mais motora.

Mas essa denominação do movimento atinge o teatro, a comunicação de massa, e gradualmente sua laicização faz com que se substitua o sentido mais amplo de interação por esse gesto mais óbvio da revolução dos pós-modernistas. E, em pouco tempo, veremos um consenso em propalar a interação com um sentido redutor de interação objetiva.

A valorização dessa dimensão é apropriada pelo mercado e irá proliferar os sistemas 0900 nas mídias lineares, como a televisão e o rádio, como uma alternativa de lhes conceder mais interatividade – objetiva. A microinformática e os sistemas computacionais compõem outro segmento em que o uso do termo ajuda a divulgar sua dimensão objetiva. As embalagens de CD-ROMs não descrevem esses produtos como interativos pela capacidade de emocionar ou fomentar uma reflexão, mas sim pela possibilidade de interação objetiva, ou seja, mudar o curso factual do evento. E, em meio século, podemos averiguar na mídia, de uma forma geral, um novo valor agregado a qualquer ação de comunicação – a interação (objetiva).

Essa crescente valorização da interação objetiva em detrimento da subjetiva traz consequências profundas para a teoria da comunicação e fala também de aspectos mais complexos das relações humanas. Os sintomas de desvios culturais na continuidade intersubjetiva encontrados no final do século XX dialogam diretamente na tensão entre esses dois desdobramentos da interação – suas dimensões objetiva e subjetiva. Posso ver essa díade escondida por trás das propostas de virtualidade em algumas formas de relações (como os contatos *on-line*), dos movimentos burocraticamente solidários sem envolvimento afetivo, na valorização das comunicações impessoais em detrimento das que geram

circunstâncias de implicação, dos problemas de transmissão de experiência caracterizados por Benjamin, na questão do vínculo social analisado por Lyotard, nas alterações éticas dessa condição pós-moderna, na própria sexualidade como expressão de um contato mecânico sem intenções afetivas e finalmente em todos os gestos complexos rumo ao alteritário e que envolvem respeito, confiança, entrega ou afetos em um contexto cosmopolita.

As grandes metrópoles e a consolidação da cultura urbana acabam por afogar as relações intersubjetivas nessa tensão quando oferece pouco espaço de privacidade e força uma convivência de proximidade factual e, simultaneamente, como defesa, gera distanciamentos afetivos de subjetividades que se *encontram* e não se *encontram*. Podemos descer em elevadores próximos de indivíduos que não conhecemos e temos que lidar com residências que se aglomeram em pouco espaço e forçam uma proximidade física mas que negam uma intimidade de fato. As telecomunicações começam a oferecer novas formas de contato extremamente particulares. Assim, relações afetivas *on-line* geram interações textuais e uma intimidade de relatos baseada no não-contato físico, e podemos fazer sexo, penetrar o corpo de alguém sem saber seu nome e, em muitas situações, sequer sua fisionomia. Assim, criamos situações originais em que matizes dessas interações se distribuem de forma inusitada e complexa.

Assim, mas do que cindir ou dicotomizar, a dissecção do termo interação pretende dar visibilidade a esse vetor particular de exposição que, na condição Pós-Moderna, oscila entre tentar achar lugares para o físico, o material e o factual apartados daqueles do emocional, afetivo, identificado, e vislumbrar a falta de limites fixos entre eles.

A oposição entre essas polaridades serve então para visualizar uma inclinação social, que preserva paradoxalmente uma unidade redutora do termo (valorizando sua dimensão objetiva) e, nesse mesmo gesto de redução do sentido, cria o outro pólo – embora apartado e negligenciado – como uma categoria marginal tão presente na constituição do termo quanto seu sentido mais óbvio.

Essa díade ajuda a problematizar um termo pleno de significações para a experiência de narrar e que, no contexto particular da Aids apresenta desdobramentos muito significativos. E, representada essa tensão no próprio desvio histórico do uso do termo, podemos olhar para essa categoria que praticamente resume o conceito de narrativa que aqui desenvolvo e que encontra inúmeros ecos na obra de Cyril e nas oficinas.

V.IV.III

Noites Interativas

Já na primeira díade, pude apontar no último aspecto da continuidade a questão da continuidade intersubjetiva, que praticamente se revela numa primeira elaboração para interação e que situa também diversas questões para a análise da dualidade realidade/ficção e quanto à presença da mídia. Quando pude discutir nesse tópico a continuidade apontada no alteritário consegui verificar vários exemplos em que Cyril coloca o contato como lugar desta noção, interação.

Reconheço esta última díade, por exemplo, na tensão que ele coloca entre corpo e alma, na necessidade de ser atingido em sua dimensão subjetiva pela facticidade da penetração sexual. Vejo-a também no contato físico da pele de seu falo como um lugar privilegiado – que coloca em xeque até mesmo a preservação de sua imunidade e da contaminação do outro, ou seja, uma constante tensão entre o objetivo e o subjetivo da interação.

O que surge nesse embate é uma mixórdia em que as pulsões de satisfação, gozo, medo e risco não conseguem mais enxergar limites claros, buscando de forma confusa, na tensão entre ambas (interação subjetiva e objetiva), esse outro tão complexo na condição pós-moderna.

1) O contato sexual esvaziado de dimensões afetivas e o afeto esvaziado de contato sexual – Essa dualidade nada mais é do que a tradução da díade para o contexto específico da vida de Cyril. O que a obra de Cyril traz de recorrente é a vivência da Aids em relação às

exposições tão caras a esse jovem que amadurece no final do século XX. É possível identificar agora, em suas noites felinas, a busca desse alteritário, desse intercâmbio de experiência que em sua trajetória de vida se divide entre:

- a compulsão autoral que o faz escrever, produzir filmes, compor músicas, cantar, etc.;
- a compulsão sexual;
- e uma solidão permanente, um muro que ele mesmo utiliza como metáfora de uma certa impossibilidade, apesar de todos esses movimentos de interagir.

Tento dizer algumas palavras ternas, mas elas não conseguem sair de minha boca. Meus lábios mal se mexem, se chocam contra um muro liso e vertical, levantado há muito tempo para que a infelicidade de Laura consiga destruí-lo. (p.93)

Esse muro é muitas vezes traduzido em um estilo de vida urbana que parece propiciar sua construção. A visualização desse padrão de organização social devolve um reincidente esquema de isolamento:

A grade do prédio está aberta e vou de carro até a portaria. Arrasto Laura na direção dos elevadores. Ela se encosta, chorosa, no espelho do fundo da cabine. As pessoas fingem que não estão vendo nada e falam com os seus filhos como se não existíssemos. (p.222)

Mas o que as noites felinas de Cyril trazem de particular é uma expressão desse muro em um movimento explícito de colocar no sexo um paliativo simbólico. Toda sua significação de exposição, contato e relação forjada no sexo parece substituir outras formas de entrega, tornando-se uma compulsão, como já descrito em vários tópicos anteriores.

Rapidamente as masturbações deixaram de me satisfazer. (p.14)

Essa compulsão, entretanto, revela constantemente uma frustração, ao não se ver construída com as outras entregas, que

constantemente deflagram o fato de não ser o sexo uma condição *sine qua non* de sua consolidação.

É possível observar então uma trajetória de compulsão em que novos elementos são adicionados ao sexo para torná-lo mais capaz nesse intento interativo – o sexo grupal, o escatológico, o proibido, o violento e, simultaneamente, um constante retorno à condição solitária.

O contato físico é sofisticado em sua organização, enquanto a possibilidade de uma interação menos física é veementemente negligenciada. Em diversos textos sobre o sadomasoquismo e até mesmo em sua origem na obra de Sade, pode-se verificar um discurso referente a romper com um distanciamento (geralmente atribuído à intelectualidade) por meio de um mecanismo físico de gerar dor e, a partir dessa dor, liberar o corpo para outras entregas e gozos. Independente das consequências dessas prerrogativas, o que me interessa nesta diáde é a representação pós-moderna desse sexo que às vezes pode sugerir uma ausência de contato pessoal, como no mencionado elevador do condomínio, espaço em que podemos nos aproximar fisicamente sem nos implicar.

O sexo de *Noites Felinas* parece um manifesto expressivo dessa angústia de implicar-se com algo que acaba por gerar, comodamente, na Pós-Modernidade, a valorização da interação objetiva.

Em sua prática sexual e em outras circunstâncias mais burocráticas de convívio, Cyril descreve esse sentimento como uma burocratização do contato interpessoal:

Cada vez eu era menos capaz de me comunicar, de ter outras relações que não as do trabalho ou do sexo. (p.16)

Essa angústia diante de seu isolamento mostra um sujeito capaz de vários atos de contato, mas todos de alguma forma insuficientes. Uma certa exaustão advém dessa angústia, e ele facilmente vê esses gestos pervertidos em interações superficiais:

Estava com medo de mim mesmo. Eis que eu somente servia para isso: trabalhar e, à noite, surrupiar trechos de diálogos nas mesas

vizinhas. Sentia vontade de rir, precisava de coisas ligeiras, não essa gravidade que me invadira, nem o torpor que me submergia diante da idéia de que devia fazer um esforço para conversar com alguém. (p.28)

Essa perplexidade faz com que muitas vezes, no próprio sexo promíscuo, ele visse impostos os limites simbólicos de uma entrega, a recusa da implicação. Desvio que poderia ser representado pela não-troca de fluidos corporais, o mínimo que se pressupõe de exposição no sexo:

Percorria a cidade à procura de meus semelhantes: aqueles que não queiram gozar no interior de um corpo, mas cujo esperma, esguichando de dentro deles caía na poeira dos subsolos. (p.14)

E essa frustração o conduz às vezes ao tal retorno, a um isolamento factual:

De vez em quando não tenho necessidade de sair, pois as Noites Felinas vêm até mim...Faço comigo mesmo aquilo que fazem os homens nos subterrâneos da cidade. (p.190)

E, de certa forma, o personagem biográfico parece concluir um ciclo que o conduz repetidamente da masturbação ao sexo grupal e deste à aquela, passando pelas diversas instâncias de contato físico.

No início de sua vida sexual já é pontuada naturalmente a consolidação desse padrão, partindo da realização masturbatória para as primeiras exposições em uma recordação *sui generis*:

No colégio, quando eu tinha treze anos, entrava nos vestiários desertos e procurava calções esquecidos ou jogados pelos cantos por garotos mais jovens ou mais magros que eu. Eu os pegava e os levava para casa. Ficava diante do espelho do banheiro e os vestia. O gozo de ver meu pau moldado pelo tecido precedia o orgasmo. Quando eu conseguia superar o medo vestia um daqueles calções usados nas aulas de ginástica; aguardava, febril, que o olhar de algum garoto se dirigisse para aquilo que eu tinha entre as pernas... A essas obsessões adolescentes eu acrescentara o couro, as tiras que me amarravam e a dor. No sofrimento e no gozo que ela me proporcionava, as tensões e o terror da doença se acalmavam. (p.15)

Esse movimento em direção ao outro e de volta ao isolamento na satisfação sexual é um deslocamento permanente em sua obra, tanto para falar de si mesmo

Do dia para a noite mudei minhas práticas sexuais. (p.14)

como no discurso de outros personagens, como Laura:

...vou refazer minha vida como era antes, sair com qualquer um, não terei mais nada na cabeça, não esperarei nada de ninguém... porque quando você pensa que alguém é capaz de te dar alguma coisa, você espera e se o cara não te dá nada... então você tem a noção de que é porque você não merece... daí a gente se torna uma chata, pergunta a si mesma porque... é sempre assim, em vez de ir na direção certa, a gente recua... recua e em seguida cai. (p.128)

Nas oficinas essas experiências emergem com relatos que dialogam com as de Cyril trazendo elementos da observação do cotidiano:

TC 00:36:57

A: *Eu fui num show domingo ali na praia de Botafogo, tinha uma menina com a saia curtinha, passava um, olhava pra cara dela “vem cá”, e beijo na boca, aí lá embora, daqui a pouco vinha outro, o pessoal batendo palma, cada um que passava era um beijo, devem disputar quem beija mais.*

O aspecto da crise em relação às polaridades de interação pode então recolocar o problema da promiscuidade de maneira menos preconceituosa e, de certa forma, em diálogo com o intercâmbio de experiência ao qual se propõe a narrativa. Ela, a promiscuidade, se revela mais uma reverberação desse eterno movimento de exílio do sujeito em direção ao outro e sua volta, inevitavelmente modificado.

Esses movimentos no campo das práticas sexuais também são algumas vezes permeados pela afetividade romântica, que parece querer fornecer a esse sexo algo de implicação, mas que não impede o duplo fluxo de afastar-se e aproximar-se:

No entanto, eu estava por demais ocupado aguardando o momento em que me afastaria para saber o quanto era ligado a ele. No início

o sexo exaltava nosso amor; na seqüência se confundiu com ele.
(p.21)

Nesse contexto de práticas compulsivas, porém, o afeto romântico pode também não conceder alternativas e obliterar o contato sexual. E, assim, é possível observar um segundo deslocamento. Além do sexo sem implicações que migra do comportamento grupal ao isolamento, a dimensão afetiva também varia entre uma impossibilidade angustiante e um retorno que não soluciona:

Carol e Kader eram os últimos vestígios de minha vida amorosa.
(p.20)

Ele se vai e meus soluços explodem. Jamel não sabe o que fez comigo. Ele me devolveu as lágrimas. É o seu mais belo presente.
(p.212)



No filme, no aniversário de Laura, Jean monta um encontro romântico (com direito a bolo e velas) e simulam um diálogo que lembra um namoro adolescente. Mas, logo depois, ele volta às cenas de pegação noturna ratificando esse movimento de oscilação. Chegando ainda, em outra cena, a levar Laura para o lugar de pegação tentando conciliar esses dois universos.



E dessas oscilações em que se evidencia aos poucos a tensão da díade, surge um dado novo, a desconfiança com esse outro tão ineficaz em satisfazer seu desejo de entrega enxergando no outro, finalmente, a mesma premissa de cisão na entrega que o permeia – a constante cisão que coloca o ato físico atrelado a uma *dimensão objetiva* e descolado de uma implicação mais ampla, de uma *dimensão subjetiva*. O outro surge, então, como risco de fraude a essa entrega romântica,

A exemplo de um cão que percebe quando alguém sente medo e então o morde, os amantes astutos reconhecem aquele que não está com eles de corpo e alma, agarrado a seu mundo por meio de um gesto, uma palavra, um olhar, um traje, uma certa rigidez do corpo. (p.43)

Essa desconfiança desdobra-se em vários conflitos éticos que, na história de Cyril, emergem na verdade em um contexto muito anterior aos de seus parceiros sexuais. Cyril já identifica essa questão física como questão que permeia a entrega desde a relação com a mãe, que (mais explicitamente no filme) aparece como um vácuo de contato físico e de demonstrações de afeto, acusação que a própria mãe acata, relatando a dificuldade de estabelecer esse contato físico com o filho.

No entanto, é a mesma mãe que, no filme, o provoca com a ‘profecia’: *quem sabe esse vírus não vai te ensinar a amar*. Amar, palavra que embora apareça nos discursos de sua mãe e de Laura, é usada com parcimônia excessiva por Cyril. Não obstante a resistência do autor, esse ‘amar’ aparece em profusão nas oficinas, como a dimensão mais

completa da entrega, que está ameaçada pela condição pós-moderna e, em um sentido mais específico, pela Aids, agora atravessado definitivamente pela questão da contaminação também:

Depois surgiu a ameaça da doença. Nada revelei a Kader sobre os terrores que me obcecavam, mas, sem explicação, me entregava cada vez menos a ele. Sentia medo de contaminá-lo, medo de que ele me contaminasse, se é que isso já não tinha acontecido. (p.21)

TC 00:41:43

P: *Eu acho que o filme fala muito mais da questão amorosa do que da Aids, a Aids se tornou tão importante não é porque ela é uma doença, ou chegou a nós como uma doença mortal, ela se tornou tão importante porque ela atravessou completamente a questão amorosa, e ela passou a revelar coisas, aspectos, situações de diversos tipos de relação amorosa que estavam todas debaixo do tapete até então.*

A Aids se torna importante porque ela atinge em cheio a questão da relação entre uma pessoa e outra pessoa, em critérios tais como confiança. O amor é uma coisa que envolve algum grau de confiança para a entrega, tudo isso é detonado pela Aids. Então, o filme começa, na hora que a Laura entra, e foi por isso que eu me lembrei...

E ela diz, ela vai pra janela, e de lá ela diz: "O amor é o cachorro lobo." A questão amorosa é colocada ali. A gente estava aqui discutindo isso, o amor tem muitas formas de expressão, a forma domesticada do cachorro e a forma selvagem do lobo. E esse filme fala de várias formas de amor, tanto do amor domesticado quanto, o amor domesticado ali do casal parental do Jean, aquele senhor caretésimo e a mãe, mais domesticado que aquilo é impossível, e vai até as porradas.

Isso me leva ao próximo tópico, no qual as questões relativas a Aids expõem esse processo de fragilização do ato de implicar-se em uma relação, associada ou não a 'amor'.

2) O risco de contágio e a confiança como outro entrave para uma interação mais plena – A revelação da doença é sem dúvida um limite explícito na Aids e na possibilidade de uma dimensão narrativa de intercâmbio. Como narrar com esse segredo? Como rompê-lo com tantos riscos que ele envolve? Essas questões já foram trabalhadas na segunda díade, quando a mentira surge como uma consequência inevitável de tantos tabus, especialmente o que envolve permanentemente esta tese, que é a morte.

O que essas mentiras acarretam, aqui, entretanto, é um desdobramento para a interação, mais uma vez polarizada, quando vemos diversas descrições de interações sexuais acompanhadas de silêncios comprometedores:

Cuspia nela o meu vírus e nada dizia. Esse silêncio me perseguia. Quando eu queria contar tudo a ela não conseguia. (p.75)

A dificuldade de representar a morte em nossa cultura e sua ameaça objetiva na Aids criam um impasse para o soropositivo com conseqüências muito amplas, mas que são insistentemente emolduradas pela culpa. O medo da exposição dessa particularidade (contaminação) reveste o sexo de uma culpa que pode chegar à noção de criminalidade, como no trecho a seguir, em que Cyril se sente mais atingido por ter contagiado alguém do que por seu próprio contágio:

Carrego um fardo mais pesado do que a minha própria morte. Pela primeira vez na vida um verdadeiro crime gruda na minha pele. (p.167)

E essa culpa poderá ser usada nas relações como forma de exhibir o problema maior da confiança. É o eterno risco de destruição que corremos ao nos entregar a alguém e que agora fica tão óbvio pelo vírus HIV. É possível ver em várias declarações das obras pesquisadas essa acusação que se direciona ao outro, recriando-o pela contaminação e nela vendo a impossibilidade de voltar a amar.

No entanto, se retirarmos o problema particular do HIV, são as mesmas sentenças que incorrem a alguns amantes quando colocam na dor gerada por um parceiro a mutilação dessa capacidade de se reorganizar afetivamente. Em *Noites Felinas* Laura incorpora essa postura de forma exemplar:

Vai assistir a ruína do seu corpo. Você arrasou a minha vida, me passou AIDS, nunca mais vou poder amar outra pessoa. Pois então vamos morrer juntos. Da última vez eu ameacei, mas não agi. Desta vez juro que será o contrário. (p.177)

Nessa arquetípica fala de Laura, vejo algo de *Romeu e Julieta*, *Tristão e Isolda*, e tantas outras tragédias que são produzidas nessa trajetória rumo ao outro. É óbvio que o *Nunca mais vou poder amar outra pessoa* já era possível em qualquer narrativa pré-Aids. Essa destruição da libido em relação ao outro que o próprio envolvimento e sua dor podem gerar é pertinente a qualquer entrega, mas a Aids ofusca os matizes mais subjetivos pela obviedade da contaminação pelo vírus. A destruição orgânica que se encerra nessa doença é a dimensão objetiva que deforma a leitura das relações afetivas e sexuais na Contemporaneidade. E essa objetivação do risco diante do outro pode freqüentemente conduzir a erros crassos, que talvez estejam presentes em vários fracassos de campanhas educativas de prevenção. Campanhas que se cristalizam em torno da destruição física que se pode revelar em uma entrega, esquecendo-se inadvertidamente de todas as outras que nela se encerram, acabam, portanto, obscurecendo a visão do fato como um todo.

E, se, por um lado, a angústia com essa dimensão mais objetiva do risco na interação pode nublar outras nuances subjetivas, por outro, a falta da evidência do afetivo pode corromper em um contrafluxo a própria capacidade da informação objetiva.

Não dávamos um para o outro, mais por falta de vontade do que pelo fato de eu ter revelado que era soropositivo e que era preciso tomar cuidado. Ele parecia não dar a menor importância ao fato. (p.65)

Trata-se portanto de uma certa perplexidade com a vida, que não é particular da Aids, mas a ela retorna, redimensionando-se. A afinidade com processos de auto-destruição não é inaugural; ela tem seus alicerces em dados muito mais complexos do que a falta de informação apenas, por exemplo. Cyril expõe no trecho acima que outras dimensões interagem com esse sexo que se objetivou diante do risco da contaminação pelo HIV. Na verdade, toda a sua obra se revela um diário de bordo de uma rede complexa de afetos que não podem suportar a objetivação das interações, sequer sob a justificativa científica da emergência da informação.

É o próprio amor, mencionado aqui como uma noção tão pouco científica, que pode atrapalhar o intento de uma hegemonia do saber denotativo ao tratar-se a prevenção a essa doença. Esse amor volta a surgir relacionado às duas personagens que o carregam de maneira mais reincidente e transmutando o valor denotativo da informação:

Contei para minha mãe que sou soropositivo e ela repetiu para o meu pai. Seu comentário: 'e daí? Não lhe acontecerá nada.' A mesma certeza de Laura. Trata-se de um amor absoluto? De uma fuga? De uma coragem assustadora? (p.123)

Depois que você me contou que é soropositivo, é por você que sinto medo! Não penso sequer em mim. (p.86)

Surge também, em indignação, numa oficina:

TC 00:44:08

P: *A grande questão que a gente está vivendo hoje, com Aids, sem Aids, é como é que a gente vive. Quais são os critérios, quais são as formas, quais são as leis, qual é a ética que rege as nossas relações amorosas, sejam elas de que escolha forem? Não importa, mas esse eu sinto como o grande drama que está atravessando, já vem desde sempre, quer dizer, tem umas intercorrências como a Aids e outras coisas que vem pra revirar esse lodo todo, mas a humanidade ainda não conseguiu chegar a conclusão a respeito do movimento amoroso, o que é isso.*

O positivismo de certos ramos das ciências não oferece, se isolado, recursos para a abordagem desse tema por conta de ele trafegar visceralmente entre o físico e o emocional, entre o objetivo e o subjetivo, entre o mediado e o sem mediação. Nesse aspecto é que se torna útil valorizar a expressão contemporânea desta última diáde com tantos desdobramentos para os eventos de comunicação, a fim de chegarmos mais perto desse *amor* tão pouco científico e que aparece em profusão nas oficinas como um termo para representar na entrega tudo o que resignifica sua dimensão mais objetiva; aquilo que foge ao controle da evidência lógica e que, nas oficinas, é representada por essa palavra tão rara para Cyril. Mas se essa palavra é usada comedidamente no filme, sua expressão é abundante nas oficinas, o que me permito ilustrar com uma sucessão de trechos em que grifo essa referência:

TC 00:27:48

A: *É, porque ela queria ser muito **amada**.*

TC 00:29:26

AC: *... e ele não estava sabendo **amar** as pessoas, por isso ele estava com problema*

TC 00:11:26

C: *Ele não se permite, ele não sabe. A mãe dele fala isso, a menina, a Laura, né, fala isso também, e ele é perdido no **amor**, mesmo. E com o vírus ele começa a se deparar muito com essa dificuldade dele, até no final, eu acho que ele amadurece, pelo próprio... por tudo que aconteceu, né, aí ele vai amadurecendo se sente uno com as coisas, quer dizer, tem que sentir essa relação com o outro.*

TC 00:12:06

C cont.: *Talvez por isso ele não estivesse nem um pouco preocupado também em passar ou não, isso eu acho que amadureceu ele, essa relação com o outro, no final ele mostra que se sente uno com a natureza, esse sentimento é o amadurecimento do **amor** verdadeiro, isso que eu acho, que **amar** de verdade ajuda, ajuda a ver o próximo, ajuda a não querer passar pro outro aquele vírus.*

TC 00:27:09

L: *Mas isso é até uma discussão interessante (...), tem um casal, eles estão há pouco tempo juntos, só que ela descobre que ele tem Aids, aí o que fazer? Se eu continuo com ele ou eu me separo... deve ter passado isso na cabeça dela. Ele só falou depois que eles já tinham transado pela primeira vez, aí deve ter suscitado um pensamento de raiva, “pô, ele não me falou. Ele me **ama** tanto que ele não me falou, agora ele falou, será que ele me **ama**?”. O que fazer com essa pessoa, se eu faço o que é melhor pra mim ou se eu faço o que é melhor pra ele? Eu acho que você tem um sentimento do outro, porque você vai ter uma responsabilidade se você tiver relação sexual com uma outra pessoa, você não deixa de ter essa responsabilidade.*

TC 00:26:32

SH: *A gente escreveu aqui “apoio” porque ela procurou a mãe, foi atrás da mãe dela e deu **amor** a ela, houve uma esperança, só que mesmo assim ela entrou em depressão que ela teve que entrar numa clínica.*

TC 00:29:13

M: *E o apoio, como você falou, não tem que ter só o colo mas também o apoio tem que ter algum conhecimento. Um apoio que essa pessoa que está em dificuldade sente que vale por muita coisa. Só de estar perto, é igual aquela colega dela quando falou assim: “E não conta mais a questão do **amor**, a questão de estar perto, não tem mais valor?” ela falou que agora o mais importante era só ele, só pensava nele, “você agora não pensa mais em mim?” foi um apoio, também. É uma questão de saber exatamente o que fazer. A presença já é um apoio.*

TC 00:27:22

P: *A sensação que eu tenho com essa mãe, eu não tive menor sensação de que ela tenha apoiado a menina, nenhuma. Eu acho que a menina procurava muito a mãe, procurava insistentemente, mas eu vi uma mãe que tem o mesmo problema que a filha na questão do **amor**, quer dizer, é uma mãe sozinha, é uma mãe que está sem parceiro, sem parceria, é uma mãe que tem a questão **amorosa** tão em xeque quanto que filha está com a questão **amorosa** em xeque e eu acho que a mãe se embola na coisa também, isso não faz dela uma mãe ruim, eu estou dizendo assim que pra mim o filme chamou muita atenção que fala o tempo todo...*

TC 00:28:19

P: *Porque como não existe solução pro **amor** mesmo, nem pra mãe, nem pra filha e nem pra ele, eu acho que o filme não fala de Aids, é igual o (...) não se fala de Aids nesse filme, só se fala de **amor**. Então eu vi uma mãe tão desesperada quanto a filha, mas viver o desespero junto também é uma forma de dar apoio, de estar junto, discutir a coisa, sofrer junto, ela não jogou a filha na rua, ela se desesperou e arrancou os cabelos junto com a filha. Não que isso seja tão bom quanto esse apoio, porque a gente fala em apoio aí pensa apoio, colo, isso não é necessariamente apoio, né.*

Vislumbro no uso desse termo o movimento sugerido para esta última díade e um resumo de todas as questões apresentadas até então, que colocam a AIDS, a morte, a narrativa e a obra de Cyril essencialmente perpassados por esse confronto com o alteriário no final do século XX.

Poderíamos tentar traduzir todas essas citações de amor utilizando a linguagem de Cyril em *Noites Felinas*. E com essa tradução recoloco entre o amor dos trechos acima e essa última citação o eixo que tento dar obviedade a este último capítulo. Faço-o, porém, não por de um trecho retirado da obra diretamente, mas, sim, por outra fala de um integrante das oficinas na interação com sua obra. Uma fala que parece ter aprendido verdadeiramente a reverberar os sentimentos do autor e, assim, as possibilidades de interagir:

TC 00:35:07

V: *Mas é um negócio de carne, cara.*