

A MALDIÇÃO DAS PALAVRAS E O SUJEITO DILACERADO DE MARCELO MIRISOLA

Márcio Scheel*

Resumo

Há uma vertente da literatura contemporânea brasileira que se articula em função de narradores em primeira pessoa que colocam em jogo a problemática do próprio gesto criador, da expressão de uma subjetividade conflitiva, cindida entre o mergulho vertiginoso em si mesma – o que implicaria em uma renúncia ao mundo e ao real, fazendo da obra sua única matéria – e a participação social, não como tomada de consciência, mas como o reconhecimento dos limites e impasses que a representação do real impõe à escritura. Nesse sentido, o presente artigo propõe uma leitura do romance *O Azul do Filho Morto* (2002), de Marcelo Mirisola, procurando situá-lo no interior da recente produção literária brasileira, bem como pensar sua narrativa a partir da complexa noção de autoria que seu romance põe em circulação, já que este produz uma intrincada imbricação entre o sujeito ficcional e a imagem empírica do próprio escritor, rompendo e confundindo os limites entre o discurso da ficção e a realidade extralinguística que ele evoca, manipula, distorce e instabiliza no processo representacional.

Palavras-chave

Autor; Ficção; Real; Representação; Romance; Sociedade.

Abstract

There is an area in the Brazilian Contemporary Literature which is articulated according to the first person narrator who presents the problematic of the own creational action, the expression of a conflictual subjectivity divided between the vertiginous dive into itself – what would imply in a renounce of the world and the reality, where the authors' work are their only matter – and the social participation - not as an awareness, but as the recognition of the limits and impasses which the real representation imposes on the creative writing. Therefore, this article proposes a reading on the novel *O Azul do Filho Morto* (2002) by Marcelo Mirisola, to try to situate him into the recent Brazilian literary production, as well as to reflect on his narrative the complex notion of authorship which is called into question on his novels, since they produce an intricate imbrication between the fictional subject and the empirical image of the writer himself, breaking and confusing the limits between the fictional discourse and the extralinguistic reality which is evoked, manipulated, distorted and made unstable on his representational process.

Keywords

Author; Fiction; Novel; Real; Representation; Society.

* Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Universidade Estadual de Londrina – UEL – 86051-990 – Cx. Postal 6001 – Londrina – PR. E-mail: marcioscheel@uol.com.br

A contemporaneidade, a literatura e o real

No artigo intitulado "Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária?" (2003), publicado na coluna "Rodapé", do caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo, Manuel da Costa Pinto comentava o encontro e a discussão estabelecida entre quatro dos mais representativos escritores brasileiros contemporâneos: Marçal Aquino, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum e Luiz Ruffato. Entre questões relacionadas às heranças da produção literária dos anos 70, ao mercado editorial brasileiro e à validade ou não de se pensar a literatura contemporânea do país a partir de uma noção geracional, destacou-se a polêmica suscitada por Bernardo Carvalho ao afirmar que, entre outros problemas, a literatura brasileira contemporânea sofre com uma profunda submissão à realidade. Enquanto Marçal Aquino e Luiz Ruffato defendem uma criação literária que parte do real para desvelar a diferença que se assinala no interior da linguagem e do processo representacional, Milton Hatoum, na esteira de Bernardo Carvalho, sugere que essa literatura não seria mais que um requeitado das narrativas produzidas por Rubem Fonseca nos anos 70, mas sem as novidades que este propôs ao tratamento da linguagem e do discurso literário. Ao comentar a polêmica, Manuel da Costa Pinto dá o tom do debate que se estabeleceu entre os escritores ao afirmar que

ficou a impressão de que havia ali duas posturas excludentes. De um lado, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum (autores dos romances "Nove Noites" e "Dois Irmãos", respectivamente) encarnando um tipo de criação indissociável dos "fantasmas de cada um", segundo expressão de Hatoum. No outro lado, Marçal Aquino ("Faroestes") e Luiz Ruffato ("Eles Eram Muito Cavalos"), representando um tipo de invenção que se desencadeia a partir de um confronto com o mundo ("A realidade sempre sufoca", declarou Ruffato no encontro). De um lado, portanto, literatura como expressão de um universo pessoal; de outro, uma literatura que "parte da realidade" (nas palavras de Aquino) (COSTA PINTO, 2003).

A constatação de Manuel da Costa Pinto permite pensar uma tendência da crítica, e não apenas dos escritores envolvidos no debate, em tomar a literatura a partir de uma perspectiva reducionista que opõe as narrativas de matriz subjetiva, interiorizada, àquelas que, de algum modo, tomam a realidade como instância problematizadora da representação ficcional, mesmo que, como sugere Costa Pinto, essa seja uma falsa dicotomia, já que

a literatura sempre é identidade e diferença, ou seja, parte do real e da linguagem pela qual ele se reproduz para atingir, por meio das mediações da palavra poética, uma verdade ficcional que o amplia, critica e relativiza. Tanto faz que esse "real" seja mais subjetivo ou mais objetivo, que esteja na memória familiar, nos fantasmas da infância ou na sujeira das ruas (COSTA PINTO, 2003).

Mas, ainda que falsa, essa dicotomia tem perseguido a literatura brasileira desde as tentativas de enquadrar os romances machadianos, de visada francamente psicológica, no painel do realismo literário de fins do século XIX, até as de situar algumas das narrativas excêntricas da década de 30, como *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, ou *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, tomados como romances intimistas, no interior do neorealismo e do neoregionalismo da segunda geração modernista. Num contexto literário como esse, notadamente politizado, crítico das instituições e dos modelos de pensamento e organização econômica tributários das antigas oligarquias latifundiárias, agravado pelo autoritarismo e pelas arbitrariedades políticas estadonovistas, o intimismo é condenado como um desvio do sujeito que, ao voltar-se para os dilemas e conflitos de sua própria condição interior, sub-roga as tensões e embates sócio-políticos pelos dramas de uma subjetividade autocentrada, individualista e alienada. Essa dicotomia tende, na história da literatura brasileira, a um movimento pendular que ora afirma e valoriza a subjetividade, o intimismo e as experiências profundas com a linguagem e as formas narrativas, subsumindo as relações entre o discurso ficcional e a realidade; ora concentra-se em autores que usam suas obras como o espaço no qual o mundo,

a sociedade e os indivíduos são flagrados em permanente conflito, fazendo com que as misérias humanas ou as mazelas sociais e políticas, por exemplo, aflorem de forma mais ou menos objetiva no centro da narrativa.

O risco de assumir uma perspectiva dicotômica como esta é evidente: impõe-se ao fenômeno literário determinados nichos classificatórios, submete-se a literatura a princípios judicativos elementares e empobrecedores, reduz-se a criação ao seu núcleo temático mais evidente e ao ponto de vista ou enfoque a partir do qual este se desenvolve, ou seja, perde-se a visão de conjunto da obra, seus modos de articulação, os subtextos que ela põe em jogo e, sobretudo, sua capacidade de transgredir modelos, normas, valores ou classificações, oferecendo-se como um desafio conceitual, como uma mônada que, por sua própria existência, torna incerto e problemático o mundo seguro das definições que a cerca. Assim, criticar “a tendência da prosa contemporânea de captar as fraturas do tecido social como sendo algo próximo da não-literatura” (COSTA PINTO, 2003), como sugerem Bernardo Carvalho e Milton Hatoum, implica um juízo de valor que simplifica demasiadamente a noção de realismo em literatura, opondo à percepção do real a idéia de um discurso ficcional puramente imaginativo (ou, se preferirmos, que faz da imaginação um valor em si mesmo), deslocado do mundo, ao mesmo tempo em que perde de vista tanto o caráter fundante da palavra poética – que, mesmo tomando a realidade extralinguística como ponto de partida ou *leitmotiv* da obra, não reproduz o mundo simplesmente, mas funda-o nos limites extremos da ficcionalidade – quanto a multiplicidade de formas, temas, motivos e perspectivas que caracterizam a contemporaneidade literária brasileira.

O tom condenatório da afirmação de Bernardo Carvalho – segundo o qual se o escritor “for submisso à realidade não precisa nem escrever. Quando se escreve é por que se acredita em algo. Acho que há uma espécie de volta ao naturalismo na literatura brasileira que é uma submissão a essa idéia de que a realidade determina o que a realidade é” (MACHADO, 2003) – faz supor que as relações entre a literatura e a realidade são mais evidentes ou diretas do que se supõe e, o que é pior, reduz a produção literária contemporânea a um denominador comum inocente e, por que não dizer, infantil: o discurso ficcional não seria mais do que o reflexo translúcido de um real que se dá à escritura sem maiores entraves ou desafios, quando, na verdade, muitos escritores contemporâneos¹, entre eles o próprio Bernardo Carvalho, tem consciência – e a deixam entrever em suas obras – de que “o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente”, mas sim

aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 09 - 10).

Em vez de se submeterem à realidade, alguns dos mais significativos escritores contemporâneos a utilizam como um elemento tensional, que marca o sujeito ficcional na mesma medida em que este resiste a se deixar definir ou determinar por ela, ou seja, produzem narrativas nas quais predomina um profundo sentimento de inadequação, de dúvida radical, de completo deslocamento em relação ao mundo, à sociedade e ao tempo

1 Manuel da Costa Pinto afirma: “De fato, existe hoje uma grande coesão temática entre escritores como Fernando Bonassi, Marcelo Mirisola, Marcelino Freire, Ivana Arruda Leite, Ronaldo Bressane e o próprio Marçal Aquino: todos partem de um mundo degradado, habitado por marginais ou por personagens acuados, submetidos a massacres cotidianos. Isso não chega a caracterizar um movimento, como os debatedores foram unânimes em apontar, já que não há uma proposta estética, e sim uma afinidade de preocupações. Mas, justamente por causa dessa diversidade de vozes, é difícil afirmar, como faz Milton Hatoum, que “temos hoje uma espécie de requentado do primeiro Rubem Fonseca” (COSTA PINTO, 2003).

nos quais se encontram submersos. Desse modo, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10), o que significa a construção de narrativas e personagens nos quais as fraturas, incompreensões, desejos, frustrações, recalques e violências que constituem a percepção do real e do presente, reverberam no interior do sujeito ficcional e desarranjam as formas de representação das quais ele lança mão ao narrativizar a experiência de um inequívoco desencantamento – de si mesmo e do mundo. Portanto, narra-se com urgência um mundo de experiências vazias e, contraditoriamente, cada vez mais urgentes, já que

a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou captada diretamente. Daí perceberem na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura. Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11).

A demanda de realismo que se insinua na literatura brasileira contemporânea assume diferentes matizes assim como se manifesta por meio de formas expressivas cuja dimensão mais singular desvela-se, justamente, nos modos como tornam problemático o jogo da representação: narradores em primeira pessoa, que filtram o real a partir de uma interioridade conturbada e obsessiva; registros memorialísticos nos quais passado e presente, vivências sociais e experiências subjetivas se entrecrocaram em relatos fragmentários, desarticulados e labirínticos, fazendo com que os mesmos temas e motivos se repitam incessantemente, promovendo uma amálgama desiludida entre os horrores, dramas e imposturas do real e as incertezas e melancolias que dão o tom às impressões mais íntimas que se fiam como o tecido da escritura; metanarrativas que, não raro, colocam em cena a figura do escritor às voltas com os impasses da criação, vivenciando um conflito permanente – e insolúvel – entre os chamados do mundo, as tentações do real, e a adesão plena à palavra poética, que precipita o escritor numa solidão abissal, a solidão da obra, como a denominou Maurice Blanchot (1987), que faz com que ele nunca saiba o momento em que a obra está concluída, irrevogavelmente acabada, dispensando-o para sempre dessas tensões e entraves.

Entre os escritores contemporâneos cujas narrativas se articulam a partir dessas mesmas tensões e entraves, Marcelo Mirisola aparece como uma das vozes mais significativas desse embate entre a percepção do real, de um lado, e a condição dilacerada do escritor, do sujeito da escritura, de outro. Assim, ele concebe uma literatura do agravo, cuja principal característica talvez seja justamente a capacidade de viver constantemente sob tensão, de se colocar no limite entre a amargura e a ironia, entre a raiva e o histrionismo, entre o desespero e o cinismo. Marcelo Mirisola é, também, um dos escritores contemporâneos mais regulares – tanto em termos de publicação quanto de fidelidade temática, estilística e formal – pois suas narrativas estão, desde o início, carregadas sobremaneira desse conflito cego, dessa tendência em pôr a nu as misérias, os excessos e os desesperos do indivíduo moderno, condenado a uma experiência, a um tipo de experiência que nada oferece ou deixa a não ser o vazio espantoso de qualquer motivo, de qualquer finalidade que, ontológica, política ou sociologicamente, possa ser atribuída à existência humana – percebida sempre a partir de sua condição patética, comezinha e ordinária. O mundo contemporâneo vai se transformando, cada vez mais, numa espécie de vácuo atormentado, num sistema de erros, falácias, enganos e, nesse sentido, Marcelo Mirisola pode ser considerado um autor da denúncia, que procura demonstrar certas imposturas da sociedade e da vida, sobretudo da vida burguesa, que permanecem encobertas graças a um tipo de ideologia

da dissimulação e do falseamento que impera desde as estruturas mais elementares da sociedade até os limites mais fundos da consciência individual.

De 1998 a 2009, Marcelo Mirisola publicou nove livros: *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (contos, 1998); *O herói devolvido* (contos, 2000); *O azul do filho morto* (romance, 2002); *Bangalô* (romance, 2003); *O banquete* (contos para ilustrações de figuras femininas feitas por Caco Galhardo, 2005); *Notas da arrebenção* (contos, uma novela e uma peça de teatro, 2005); *Joana a contragosto* (romance, 2005); *O homem da quitinete de marfim* (crônicas, 2007), *Animais em extinção* (romance, 2008) e *Proibidão* (crônicas, 2008), além de ter participado de diversas antologias de novos escritores brasileiros. Ao longo de uma década, Mirisola produziu uma obra que pode ser considerada o resultado de uma decantada experiência estético-literária: com uma sintaxe entrecortada, fundamentada sobretudo no anacoluto, que rompe a construção lógica da frase deixando os sentidos em suspenso, suas narrativas elaboram um intrincado jogo entre a memória pessoal, a história sociocultural dos anos 70 e 80 do séc. XX e a própria tecedura labiríntica do estilo, radicalizando o processo perceptivo, instabilizando a representação do real e engendrando uma descontinuidade absoluta que se estende do mundo narrativizado, passa pela história individual e coletiva que o relato encena, e atinge o próprio cerne do discurso ficcional, evidenciando a impossibilidade de se atribuir sentidos a uma obra em que memória individual, história, cultura e sociedade parecem se confundir num mesmo nível de estranhamento e indeterminação.

As descontinuidades e rupturas de sentido provocadas por essas narrativas tornam-se ainda mais problemáticas se pensarmos que a desagregação do discurso ficcional, sua natureza fragmentária e dispersiva, tem origem numa escritura que estabelece, de forma consciente, a imagem de um sujeito dilacerado – o escritor – que se deixa assinalar na obra como o próprio autor, produzindo uma narrativa autorreferencial cuja marca mais singular se constitui no esgarçamento das fronteiras entre o sujeito empírico e a voz dissonante que se grafa nos interstícios da representação. Assim, ao mesmo tempo em que suas narrativas se apresentam como a novidade de uma prosa espasmódica, nas palavras de Manuel da Costa Pinto, como um “maciço verbal de puro horror, que reverbera a asfixia da vida de classe média” (COSTA PINTO, 2003), também colocam em primeiro plano a imagem de um narrador virulento – ácido, mordaz e, sob muitos aspectos, de uma irascibilidade que tende ao preconceito de classe, sexo ou gênero, não importa, e às incorreções morais mais pueris – que se associa à imagem do próprio autor, assumindo os riscos de uma indistinção que fratura os limites fundamentais da realidade referencial, extralinguística, e da verdade imanente, possível, do universo narrativo, condição primeira da ficcionalidade. Desse modo, um romance como *O azul do filho morto* aponta para a difícil relação do sujeito da escritura com o mundo, a obra e a maldição das palavras, imagem recorrente na literatura de Mirisola, que impõem ao escritor a terrível certeza de que “ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela”, pois “esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende” (BLANCHOT, 1987, p. 14). Daí a alteridade radical que se dissemina, nesta narrativa, a partir da imagem de um autor que luta para vencer o seu próprio e inevitável apagamento.

O sujeito dilacerado e o jogo da autoria em *O azul do filho morto*

Roland Barthes, no ensaio “A morte do autor”, interroga-se acerca da voz que descreve com tanta propriedade a alma feminina de um castrado travestido de mulher na novela *Sarrasine*, de Balzac. Sugerindo uma profunda surpresa diante da segurança com a qual essa voz afirma os impulsos, contradições e ardis do espírito feminino, Barthes põe em dúvida se essa voz seria a do “herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher?”, a do “indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher?”, a do “autor Balzac, professando

idéias “literárias” sobre a feminilidade?” ou até mesmo da “sabedoria universal” ou da “psicologia romântica?” (BARTHES, 2004, p. 57). E o mesmo Barthes conclui que “jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). A escritura, então, assume essa condição paradoxal: para que ela fale e, sobretudo, para que ela se faça entender, deve desembaraçar-se de toda autoria, oferecendo-se como “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

Em *O azul do filho morto* temos o mesmo paradoxo insinuado: o sujeito ficcional narrativiza, de forma fragmentária, os episódios singulares de sua vida desde a infância até o momento em que se faz escritor. Filho de uma família de classe média paulistana, nascido na década de 60, todas as referências culturais, políticas e sociais do narrador remetem ao seu momento de formação: os anos 70 e 80, que servem, juntamente com as neuroses familiares, como pano de fundo para o desenvolvimento de uma narrativa caleidoscópica que se dá como um acerto de contas contra as infelicidades, desafetos, absurdos e imposturas da vida doméstica, espécie de microcosmo a fixar, num painel cáustico, desiludido e mordaz, a psicologia superficial e o comportamento padronizado e sem sentido da vida burguesa contemporânea e, mais do que isso, como aponta Ricardo Lísias, na orelha do livro, “essa prosa violenta, composta de cortes abruptos, frases secas, entrecortadas por alguns momentos de humor ácido e por outros de raro lirismo [acaba por denunciar] a banalidade da vida burguesa, o ridículo das questões familiares, o tédio do culto ao corpo e o patético – que aqui nunca será matéria de poesia – de todo tipo de relacionamento afetivo” (LÍSIAS, 2004 – colchetes nossos). Da infância à juventude e, depois, à vida adulta, a narrativa constitui-se como um dinâmico móvel de lembranças e memórias que descortinam a imagem de um sujeito dilacerado, neurótico e, em larga medida, caricatural, que, por mais que tente se afastar dos valores familiares sob os quais se formou, termina por se deixar esmagar por eles:

Em 1972 eu passava horas grudado num muro de rododendros que envolviam a tubulação engasgada de água. Os jatos subiam tossindo e antecipavam uma lilipute e desenhos animados ameaçadores, desde então – embora eu não soubesse, e fosse refém dos adultos – resolvi que ajambraria as coisas do meu jeito; dispensei, portanto, os cubos de encaixar e os métodos desencanados da “Escola Experimental” e troquei tudo pelo *Almoço com as Estrelas*; e foi assim, aos sábados, que me excluí num autismo trivial e generoso: vibrava com Airton e Lolita Rodrigues com a mesma intensidade com que mais tarde eu me entregaria ao racismo. Ou com a mesma volúpia com que eu me entregava ao cheiro do piche, à tubulação envolvida pelos rododendros e aos jatos d’água ou qualquer coisa tossida – os desenhos de Hanna & Barbera, por exemplo – que pudesse me ameaçar... eu mesmo engasgado em 1972.

Um tarado, sobretudo. É o que eu era.

Um infeliz. Quase um adulto aos seis anos de idade, transido de ódio, impotência, imobilidade e palarmice não sabidos. Isso se não sopesarmos devidamente – bem... eu não teria gás para tanto – os métodos desencanados de Maria Montessori em razão dos programas de auditório dos 70’s. Todo encanto tem seu limite. Eu creio que o programa do Flávio Cavalcanti é uma nostalgia desnecessária. Eles, os adultos, acreditavam – eu imagino... – que era tudo “para meu bem”. A dona da “Escola Experimental”, Janete dos Relógios enchia o cu de dinheiro (MIRISOLA, 2002, p. 25).

O paradoxo da escritura, insinuado aqui, reside nessa voz narrativa profundamente subjetiva, pessoal, individualizada, que, mais do que se identificar com a matéria narrada ou, melhor dizendo, mais do que se constituir como a própria razão de ser do narrador, assinala insistentemente sua condição autoral, produzindo um poderoso jogo de espelhos no qual é impossível distinguir se o sujeito ficcional é o reflexo em negativo do escritor ou se este projeta sua própria imagem como a extensão dissimulada dessa voz ficcional sem origens para além da escritura com a qual se entretece:

Foi por capricho, durante a maior parte da minha pré-adolescência, que escondi – ou teria sido por bondade?! – meu talento dissimulador, um paradoxo. O único que me serviu pra eu me livrar de mim mesmo. Pra eu deixar de ser um carola e agir – ainda que por imobilidade – no sentido de aumentar o tamanho dos meus buracos. Eu não acredito em lembranças. Mas em fingimentos, isto sim (MIRISOLA, 2002, p. 54).

Dissimulação, lembranças e fingimentos – não é por acaso, então, que o narrador, ao caracterizar o fim da infância e o início da adolescência já o faz em função de um repertório que lança mão de um conjunto de signos que, operando simbolicamente, remetem à própria condição do discurso ficcional, da criação literária, da natureza da escritura, num jogo autorreferencial que torna ainda mais complexo o jogo de espelhos que a narrativa insinua. Com isso, o romance de Marcelo Mirisola encena a dicotomia expressa por Barthes entre a imagem tradicional do *Autor* e a figura que ele denomina como o *escriptor* moderno:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o *escriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p. 61).

Trata-se, então, de pensar que o romance, ao amplificar a dicotomia entre o sujeito ficcional, que se inscreve e assinala no interior da obra, e a figura empírica do autor, sempre aquém e além da escritura, faz com que esta se dê a partir de uma relação pautada no permanente exercício de desvelamento e de ocultação de si mesmo. Isso faz com que os combustíveis de sua narrativa – o tédio, o desarranjo familiar, a imagem desencantada da classe média e da vida burguesa contemporânea, bem como sua trajetória pessoal, ou seja, os conteúdos narrativizados – tornem-se elementos ainda mais dramáticos, patéticos ou amargurados, já que a vivência do sujeito com a escritura não se oferece como uma salvaguarda para as neuroses cotidianas, históricas ou culturais, mas sim como uma maldição que o acompanha desde a infância e que se transformou nas dissimulações, lembranças e fingimentos que ele infalivelmente associa à natureza elementar da própria ficcionalidade. É como se a condição de escritor não fosse mais do que o resultado direto de um caráter duvidoso, mesquinho e manipulador, que aprendeu a mentir – ou a ficcionalizar – sobre si mesmo desde muito cedo ou, se preferirmos, é como se a condição de escritor fosse anterior à própria consciência do trabalho escritural. Não é por acaso que o sujeito ficcional deixa clara a idéia de que sempre teve um repertório no lugar do caráter. Nesse processo em que a personagem que escreve suas memórias confunde-se com o autor, a voz que se propõe à escritura, que toma para si as palavras, se impõe como o reflexo em negativo do escritor, os limites da representação se distendem e a própria demanda de realidade – assimilada por meio das mais diversas referências ao mundo da classe média e da cultura nacional dos anos 70 e 80 – acaba fraturada.

O azul do filho morto configura-se, nessa fratura do real, como um romance do excesso, em que a mordacidade, a ironia, o descontentamento e a solidão desse narrador-personagem – que transparece, sempre, como sujeito da enunciação, confundindo-se completamente com a matéria narrada, com os descaminhos de suas experiências particulares e intransferíveis, com a narrativa que engendra como uma vingança, um grito de fúria e alerta contra o estado de coisas sob o qual constituiu seu próprio caráter – afirmam-se a cada parágrafo numa crítica feroz e descontrolada contra tudo e contra todos, uma crítica que não prescinde nunca de uma boa dose de cinismo e indiferença. Um narrador-personagem que anuncia a falência e o naufrágio tanto da própria vida doméstica, familiar e monstruosa, quanto de um modelo inteiro de sociedade, ao mesmo tempo em que afunda, lentamente, nos mesmos excessos, na mesma falta de limites, na mesma impostura que denuncia e que condena.

O romance é feito do tecido volátil da memória em dissipação, uma tentativa, por parte do narrador, de resgatar ou de encontrar o momento exato em que se perdeu, em que se viu enganado pela realidade abrupta e insofismável que nos cerca diariamente

do nascimento à morte, o instante em que percebeu um destino como escritor, a possibilidade de gerar uma obra alimentada pelo tédio, o desconforto, a raiva e o desajuste em relação ao mundo, que o acompanham desde a infância e que o obrigam a se reconhecer como parte de uma família que despreza e como sujeito de uma existência arruinada, marcada pelos vícios de classe – uma classe média amesquinhada, estúpida, cuja formação cultural é o resultado da exposição corrosiva às influências da TV, da mídia e dos valores associados aos ídolos e celebridades de barro da indústria cultural, da moda e do mercado:

Outros bichinhos. Um urso com nariz de palhaço numa lata de talco enferrujada. O cachorro vira-latas que me traiu com o filho da manicure, cabritos assados pro natal. Em 1972 eu já era uma criança triste. Um dia, por incompatibilidade comigo mesmo, aprendi a olhar pra baixo. Eu tinha tesão... como toda criança... e lambia azulejos impossíveis (por desforra, decerto) e em silêncio.

Improvisei meu primeiro caleidoscópio, numa caixinha de fósforos. Viajei pra Itu e Pirapora, tive dois filhos mortos, cresci transido de medo e deslumbramento... quer dizer, isso até ontem de manhã. Quando descobri que me enganaram.

Antes de qualquer meleca sempre fui um escritor. As reações diante das coisas, desde minha primeira lembrança do prepúcio até hoje, são as mesmas da gaiola capotada. Só que eu não sabia escrever. Aí me mandaram prumas "seções" de psicomotricidade, fonoaudiologia, hormônios... (Mirisola, 2002, p. 15).

A descoberta dos enganos, fortuitos e casuais ou premeditados e deliberados, não importa, vai acompanhar esse narrador ao longo de toda a narrativa, que se articula, desde o início, a partir do desencantamento e da renúncia: desencantamento com um mundo, doméstico ou social, falido, de sentimentos, ações, comportamentos e atitudes igualmente falidos; renúncia a esse mesmo mundo baixo, minúsculo, vergonhoso, que já não permite qualquer aspiração consoladora, felicidade, em suma, como afirma o narrador de Mirisola. Renúncia a tomar parte nessa realidade, mas uma renúncia que se constitui de um conflito insolúvel: abandonar esse universo sensorial, em que o sexo é um dos *leitmotiv* de tantos traumas, de tantas fraturas, de tantos excessos, exige, paradoxalmente, que se afunde completamente nele, que se entregue aos delírios mais espantosos apenas para descobrir, ainda mais desencantado, a ausência de sentidos que preenche todos os espaços da vida contemporânea:

Um dia tive a felicidade de encontrar um dedo boiando no canal do José Menino, em Santos. Em 1974 quase fui enrabado. Toquei punhetas pra Denise Bandeira e pra Louise Cardoso. Tava apaixonado por uma garota que parecia a Beth Faria em *Água Viva*. Seguia a mina e perguntava as horas na esquina da Simão Álvares com a Teodoro. Uma curiosidade. Eu nunca entrei na loja da Kopenhagen que ficava – até hoje – de frente da mina que parecia a Beth Faria, naquela esquina. Taí um negócio que me deixa intrigado (MIRISOLA, 2002, p. 62).

As paixões da adolescência sucumbem a uma sexualidade vacilante, tímida, recalçada, que se desdobra a partir dos símbolos televisivos que o narrador despreza, mas dos quais não pode se libertar. Descreve-se uma educação classe média cujos afetos familiares, que não existem, são ridicularizados e substituídos por modelos de conduta e comportamento cujas referências ficam a cargo da televisão, que determina os valores culturais, a psicologia coletiva, os códigos sócio-morais que circundam a vida do narrador e contra os quais ele resiste, mas, como a própria narrativa deixa entrever, não consegue vencer:

Um dia torci as bolas do saco. O seguinte. Se naquela época existisse o consultório urológico da MTV... eu teria me matado.

O doutor (pra mim, até o zelador-manicure era doutor) perguntou pra minha mãe – na minha frente! – qual a minha idade e como é que andava minha vida sexual. Eu devia ter uns quinze anos. O meu nome "esse aí".

- Esse aí é um Pernalonga que gosta dos bichos – "Esse aí" era eu. "O Pernalonga que gosta de bichos".

1983, por aí. A turminha da Julia Lemmertz fudia e engravidava em *Os Adolescentes*. Eu queria morrer de vergonha. Um dia fumaram maconha dentro da mesma televisão em que eu via meus desenhos animados. Me recusei a ler o livro do Marcelo Rubens

Paiva. Também não vi a peça, nem fui ao cinema. (MIRISOLA, 2002, p. 64)

O azul do filho morto é um pretensão romance de formação, mas, ao contrário do gênero inaugurado pela literatura alemã, o *Bildungsroman*, em que a matéria da narrativa é formada pelas experiências de uma determinada personagem ao longo de sua vida, o caminho estético, filosófico, artístico e cultural percorrido por ela até completar sua formação espiritual, no romance de Mirisola o processo de formação leva à descoberta de uma realidade desprezível, escondida sob camadas e camadas de impostura, de uma falsa civilidade, de um bom-mocismo sem caráter e sem nome, que nem toda a sensibilidade estética do mundo pode resgatar do limbo das aparências, dos falseamentos, das máscaras e das dissimulações. Assim como as personagens dos romances de formação viajam em busca da educação espiritual, conhecendo e vivenciando novas experiências e realidades, o narrador de *O azul do filho morto* também sai de casa, mas seu périplo tem sempre algo de insignificante e ridículo: cidades litorâneas, para onde se desloca a classe média paulistana em férias ou em finais de semana prolongados; capitais como Belém e Macapá; estados como Minas Gerais e Florianópolis; ou pequenas cidades do interior de São Paulo, como Espírito Santo do Pinhal, onde cursa a faculdade de agronomia mais como uma fuga do ambiente doméstico do que como uma posição diante da vida ou uma convicção profissional, já que a única coisa que de fato lhe interessa é escrever, e essas viagens constituem-se como a paródia da vida atribulada de Rimbaud, por exemplo, sendo que o narrador até cria para si mesmo a imagem do jovem escritor genial, incompreendido e inédito:

Eu explico. E. S. do Pinhal era – e é, continua do mesmo jeito – uma cidadezinha no interior de São Paulo que cheirava a bosta congelada e a torrefação de café. Eu tava lá, disfarçado de estudante de Agronomia e evidentemente de saco cheio dos velhinhos babacas que jogavam dominó na praça, defronte da igreja matriz etc. Aos sábados a família pinhalense ia comer bife à parmegiana no Clube Recreativo, aos sábados... O resto era novela das oito, Aguinaldo Silva. (MIRISOLA, 2002, p. 92)

Um cara decente, este Caubi. Além de guardar meu segredo, tinha uma casa de sucos na praça defronte do Teatro da Paz e eu acho que ele deve ter se matado e foi por indicação dele que me hospedei numa zona recém transformada em hotel de família. Bati umas punhetas esquisitas naquele hotel-recém e outras amazônicas à bordo do Rodrigues Alves, que me levou de Belém pra Macapá. Oh, meu Deus! O que é que eu fui fazer em Macapá?, de volta a Belém consegui – também por indicação do Caubi Proença –, pela primeira vez, publicar um texto em jornal. O nome do pasquim, PQP. Aí ganhei uma página inteira e depois de três edições fui censurado. Encheu o saco e eu quis voltar pra São Paulo. Antes, conheci e me apaixonei por uma médica carioca de Barra do Pirai mas não deu certo e eu fui dar umas bandas em Minas Gerais, tipo traficante de tucanos, animais silvestres e Rimbaud de Furnas e arrabaldes. Tentei me enforcar no banheiro da rodoviária de Teófilo Otoni e não consegui. Aí chamei o fiscal pra tomar providências e a gente acabou tomando uns tragos no lugar das providências (o que dava no mesmo) e eu não me matei e segui pro Rio de Janeiro. Onde telefonei pro autor de *Informação ao Crucificado* e lhe disse que eu era um grande escritor e que, se ele tivesse um pingo de imortalidade na alma, deveria pagar a conta do meu hotelzinho sórdido em Botafogo e encaminhar os originais de *Um Pouco de Mozart e Genitálias* pra imediata publicação em sua editora. Ele foi educado e me enrolou com um papo de “seu taco é pra bola oito” e eu tive que sair fugido do tal hotelzinho sórdido em Botafogo diretamente pros braços de um traveco muito mais sórdido que acabou me pagando a passagem de volta pra São Paulo. (MIRISOLA, 2002, p. 164)

A realidade que o discurso ficcional desse narrador concebe é a de uma vida baixa, em que os sentimentos foram se esgarçando lentamente até perder de todo a sua utilidade. No romance, as reminiscências mais antigas do narrador datam da Escola Experimental em que foi matriculado, quando criança, sob a suspeita de que não passasse de um retardado, e estas reminiscências se desenrolam até o final dos anos 80, início dos 90, quando ele se descobre um escritor original, marcado pela genialidade, mas inédito, recusado pelas editoras assim como fora negligenciado pelos pais, amigos e professores ao longo de toda a vida. Passado e presente, então, se sobrepõem, de modo que o registro memorialístico desvele uma temporalidade absurda, terrível, na qual as experiências passadas parecem se repetir de forma obstinada e desiludida. A

percepção fragmentada dos acontecimentos anula toda singularidade em nome de uma permanente sensação de esvaziamento de sentidos que os episódios determinantes de sua vida sugerem. Assim, a partir das primeiras lembranças, tomadas como seus primeiros enganos, o narrador-personagem vai revelar a impostura de uma vida familiar desarticulada, formada por uma mãe histérica, uma avó louca, um pai fracassado e um avô – a única figura com quem o narrador se identifica – truculento, grosseiro, dono de um açougue, que passa a vida entre as vísceras de animais mortos, jogos de futebol aos domingos e longos passeios de automóvel na companhia do neto. Nada mais justo que o narrador, nesse contexto, sofra desde a infância a estranha sensação de inadequação, de peça fora do lugar, de alguém abandonado a si próprio, no centro de um universo familiar complexo, desagregado, à beira de uma falência total e absoluta, que irá marcar decisivamente as impressões e as sensações de um indivíduo que, com o tempo, se percebe sozinho e desajustado em relação à realidade que o cerca:

Bem, desisti dos malditos cubinhos de encaixar e não passei da primeira fase da Fuvest, duas vezes. Em casa, muita gritaria e porrada, minha mãe ameaçava suicidar-se e maldizia o fruto do próprio ventre e do ventre de Maria, Jesus, os três Reis Magos, os coelhos especialmente e quem estivesse na frente dela, entrava na dança. Alguma coisa assim:

- o que eu fiz para merecer "isso".

Até pode parecer exagero de escritor. Infidelidade, ou "um desgosto": termo muito usado por minha mãe para se referir aos filhos, ao longo de uma vida...

[...]

Ah, já sei. "Isso". Eu era o "isso" do meio, o filho do meio. E, a despeito dos meus "progressos", não saía do quartinho da empregada (Mirisola, 2002, p. 17).

Uma vida feita de pequenos traumas, de uma família desarticulada, de uma infância perdida, em que o sexo começa no "quartinho da empregada", que não passa de uma "negrinha desgraçada", e acompanha esse narrador, de forma obsessiva, por toda a vida. E o caráter dessas personagens se faz de preconceitos, racismos, vergonhas e humilhações atávicas que vão passando, hereditariamente, de pai para filho, que se atualizam de geração para geração, e que não significam, no interior da narrativa, mais do que uma vingança calculada do narrador contra a própria condição em se que encontra, contra si mesmo, sob a aparência de remorso, mal dissimulado pelo cinismo corrosivo que adota como um escudo:

Eu quero falar do meu avô. O velho trabalhava no mercadão. Eu o admirava por causa do cheiro de charque e por causa dos genocídios e das ternuras que ele ensinava ao chegar em casa do trabalho, ele, o "dessossador", não ligava pras miudezas e, além de ter uma cicatriz na panturrilha coberta por uma teia de varizes, sobretudo foi meu amigo. Aprendi com ele o segredo dos "vazios" (que sempre me encantaram pela mistura evidente de carne morta com absolutamente nada) e, com ele, aprendi os cortes e as respectivas divisões de uma paleta; virei um exímio fatiador de salaminhos e também, com meu avô, aprendi a ser um racista generoso e sentimental – embora eu levasse toda essa bandalha com muito pudor e constrangimento (Mirisola, 2002, p. 18).

A primeira parte do romance é dedicada à infância e à adolescência do narrador, seu primeiro momento de formação, sua primeira exposição mais direta, imediata e consciente a essa realidade claustrofóbica, sufocante, que irá, sob muitos aspectos, determinar suas perspectivas, seus pontos de vista, sua visão de mundo vida afora. E, no contexto do romance, passa a ser, também, sua primeira tentativa de expiação, o início de uma vingança que se articula impiedosamente contra a ordem familiar sob a qual cresceu e que, de diferentes modos, determinou profundamente seu caráter, obrigando-lhe à solidão e ao vazio existencial em que se encontra quando leva a efeito o resgate de uma existência que, irremediavelmente, talvez já esteja perdida, confinada nos domínios impenetráveis da ironia cáustica, do cinismo que se transforma num certo modo de ser e agir diante da vida, num certo modo de encarar e compreender o mundo e, até, por que não dizer, numa certa maneira de se situar diante dos seres e das coisas:

Ou por outra. Com o tempo, a canalhice vai tomando ares de cinismo e, talvez, por falta de opção – e muito romantismo, no meu caso – a gente deixa de ser canalha. Um livro de memórias serve pressas coisas. Um pouco pra retomar a canalhice perdida. Outro tanto para matar e enterrar com veemência aquilo ou aqueles que há muito já deveriam estar mortos, matados e enterrados. Senão por vingança, por compaixão (Mirisola, 2002, p. 18).

De uma infância perturbada, assombrada por uma família real e essencialmente assustadora, para uma juventude em que o narrador confirma uma tendência ao isolamento e à descrença, ao abandono e ao cinismo, ao assassinio lento de si mesmo, de tudo o que é ou veio a ser, de tudo o que se fez, ao longo dos anos, ou que lhe fizeram, temos a derrocada de todos os sentimentos, a descoberta de todos os enganos, e a perspectiva de uma vida que se confunde, a partir de agora, com uma condenação insustentável a não ser pelos gestos cínicos, desesperados, que dissimulam tudo, ou por uma certa fé besta, que nada tem a ver com inocência, mas, sim, com concessões, por meio de um lirismo duro, seco, direto, violento e perturbador, como a sua própria desilusão:

Ontem de manhã, descobri que me enganaram. Eu – quer dizer, até ontem de manhã – tinha a mania de repartir o cabelo pro lado esquerdo. Às vezes me apaixonava por donas de casa e vislumbrava um futuro de churrascarias caríssimas aos domingos. [...] Daí a importância do episódio do poço: joguei meu primeiro cadáver lá dentro: eu mesmo. Isso chega a ser óbvio. Do mesmo jeito – óbvio, como o desejo do suicídio – a gente também tem que saber morrer e tem que saber se matar e enterrar a si mesmo e, sobretudo, matar e enterrar a quem mais se amou (mesmo que esse amor tenha sido reconhecidamente um furioso equívoco): amor por demais; portanto vivido, enganado e matado, nunca morto demais (Mirisola, 2002, p. 76).

Estamos diante de um narrador ardiloso, uma voz forte, agressiva, violenta e desiludida, mas que ainda se permite um certo lirismo, uma certa maneira de olhar para si mesmo e para a vida evitando algumas arestas, embora se fira constantemente em outras: o sexo, por exemplo, que, com o tempo, se esvaziou junto com todas as outras experiências vividas ou ensaiadas, que prescindiu do amor e fez do corpo uma máquina de engrenagens gastas, enrustidas, de cansaços e frustrações acumuladas, que não goza ou sente prazer porque responde automaticamente aos instintos mais baixos da alma humana, que não se reconhece no outro, por isso explora as mulheres, por isso se envolve com profissionais que aceitam o jogo vazio das práticas sexuais mais indescritíveis, fazendo do sexo um simulacro de prazer, uma tentativa de reconhecimento e de afirmação que, como tantas outras – a literatura aí incluída –, também fracassa. A verdade é que, em todo o romance, o sexo vai ser sempre uma experiência atormentadora e vazia para esse narrador atormentado, confuso e sozinho: da infância com as empregadas à maturidade com manicures, cabeleireiras, balconistas, estudantes, psicólogas, mulheres da vida e afins, o sexo vai trazer em si uma componente patética, desumanizada, sem raízes mais fundas que não as de um prazer dilacerado, mecânico e angustiante.

A literatura, por sua vez, não é percebida a partir de uma ótica muito diferente da dessa sexualidade atormentada e esquizofrênica, sem qualquer gozo ou prazer anunciado. Por isso a narrativa constitui-se não necessariamente como a retomada de um conjunto profundo de experiências que evidenciem a busca do narrador por algum prazer ou afeto, ao contrário, ela aponta para “a repetição obsessiva de um vocabulário que, se arranjado de outro modo, constituiria uma possível intenção pornográfica” (LÍSIAS, 2005, p. 108-109), mas que, na verdade, “do jeito como as peças estão dispostas, porém, temos apenas a enumeração inconclusa de genitálias e alguns dados que transformam o que se anunciava como sexo em uma espécie de negociação falha e mesquinha entre dois corpos” (LÍSIAS, 2005, p. 108-109). Assim, o que poderia ser tomado como um excesso de naturalismo que determinaria a prosa de Marcelo Mirisola não passa de mais um ardil de que seus narradores se valem para sugerir um efeito de

real que tem, em seus fundamentos, o propósito de desarticular justamente a noção de realidade e de realismo: tanto o mundo no qual se desloca quanto as impressões, sentimentos e sensações que constituem a subjetividade mais íntima do narrador são manipulados de modo a conceber um discurso ficcional em que a apreensão da realidade engendra um jogo representacional disjuntivo: a história coletiva – cultural, política e social – da classe média brasileira dos últimos trinta anos e as memórias pessoais do narrador, sempre excessivas – se sobrepõem de modo a tornar indistintos os limites e contornos mais objetivos do real evocado pela representação.

Considerações finais: o horror da identificação

O romance de Marcelo Mirisola cria, no interior do discurso, uma espécie de *double bind*: o narrador-personagem é mesmo a extensão do autor ou os preconceitos, inseguranças, amarguras, melancolias e frustrações que constituem a marca singular de sua voz só tem origem e razão de ser nos limites da própria escritura? A realidade familiar e social vivenciada pelo narrador e refletida por ele ao longo de toda a narrativa é mesmo a imagem referencial de um mundo asfixiante e de uma história claustrofóbica ou as impressões subjetivas contaminam a realidade referencial com toda a carga de desencanto e desilusão que lhes é profundamente típica? Esse *double bind*, então, é o resultado de um consciente trabalho estético no qual a dimensão metaficcional do relato solapa todas as certezas críticas e recusa o estabelecimento de um sentido preciso, inequívoco, objetivo e causal, isso porque

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor (BARTHES, 2004, p. 63).

A narrativa metaficcional de Marcelo Mirisola atenta, então, contra as tensas relações estabelecidas entre o sujeito ficcional e a figura do autor e, na esteira dessas tensões, instabiliza o próprio jogo da representação, criando um relato multirreferencial, especular, no qual as imagens se refletem indefinidamente sem que se possa afirmar a verdade substancial, concreta, hipostática, de qualquer uma delas:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia quando se escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004, p. 63).

Essa condição escritural que a literatura de Mirisola assume torna impossível mapear até mesmo as influências ou filiações das quais seu texto é tributário. Talvez seja por isso que, no prefácio ao primeiro livro de contos de Marcelo Mirisola, Maria Rita Kehl (1998), procurando uma filiação possível para o escritor, irá afirmar que o narrador de Mirisola tem o talento para o insulto e a força da voz do narrador celiniano, mas que o texto de Ferdinand Céline é ainda mais duro, pois lhe falta os rápidos instantes de enternecimento que encontramos em algumas passagens – seja dos contos que compõem o livro, seja de *O azul do filho morto* – de Mirisola. E Maria Rita continua, concluindo que falta ao texto de Céline os mergulhos também rapidíssimos no contentamento ou, o que é

mais raro, em se tratando de escritores malditos, falta a Céline uma certa bobeira de esperança, que às vezes o narrador-personagem de Mirisola se permite para quebrar o rumo da prosa. O autor de *O azul do filho morto* seria, então, segundo Kehl, um Céline mais moleque, um pouco menos raivoso, gostando muito de sexo, mas sabendo o tempo todo o quanto é impossível gozar e, portanto, escrevendo como um tarado, em nome disto que não se pode alcançar. Na verdade, todos os esforços de Maria Rita Kehl em encontrar uma filiação estética para Mirisola acabam por falhar. O motivo é justo: nem Ferdinand Céline, nem Henry Miller, nem Charles Bukóvski, nem John Fante, em resumo, nenhum destes autores cujos textos aparecem incidentalmente nas narrativas do escritor paulistano, é Marcelo Mirisola. Nenhum deles nasceu no Brasil, na década de 60, nenhum deles surgiu para a literatura em uma época de esgotamento cultural, político, econômico, intelectual e artístico tão grande quanto o da contemporaneidade, herdeira direta do fim da utopia libertária da contracultura e do vácuo ideológico dos anos 80. Nenhum deles experimentou tão de perto a falência das ideologias como Marcelo Mirisola.

Difícil, então, estabelecer uma filiação que explique a escritura de Marcelo Mirisola, essa literatura enfurecida, que encarna em si o universo asfixiante da sociedade contemporânea, com seus ídolos da hora, com seus produtos de consumo fácil, com suas referências televisivas. Nesse sentido, Mirisola não faz nada que não seja ridicularizar uma classe média subserviente, idiotizada e patética, asfixiada pelos subprodutos oferecidos pela mídia, pela sociedade de consumo, fundamentada sobre a égide da publicidade e da propaganda, esfregando na cara dela o lixo cultural que nos cerca diariamente, há mais de vinte anos: a cozinheira Ofélia Anunciato, os apresentadores Flávio Cavalcanti, Bolinha, Blota Jr., Amauri Jr., Xuxa, Uma Thurman, Carla Carmurati, Trio Parada Dura, todos personagens incidentais de uma literatura que se faz como o espaço de uma cisão, de uma fratura em que sujeito ficcional e autor, mundo da obra, do discurso, da linguagem e realidade histórica, social e política fundem-se até promoverem um total e mútuo apagamento. Uma literatura violenta e agressiva, em que o sexo transparece como o componente mais patético e frustrante de nossa alma minúscula, amesquinhada, servindo como combustível de nossos enganos pessoais e intransferíveis.

É preciso compreender que Marcelo Mirisola faz uma literatura do mal-estar, em que a tônica é a sensação de vertigem que sofremos ao mergulharmos de cabeça num mundo de frustrações, desesperos e misérias, em que a vítima constante, além do próprio narrador, é essa classe média esvaziada de sentidos ou valores, subproduto da indústria cultural, da mídia, do *shopping center* e da publicidade, refém de ícones midiáticos aos quais devota sua atenção e seu assombro, seu louvor e seus desejos. Pode-se pensar que a literatura de Marcelo Mirisola teria em Nelson Rodrigues sua filiação estética mais certa. O problema é que no teatro de Nelson Rodrigues, um teatro tão violento e desagradável quanto a prosa de Mirisola, ou nos contos de *A Vida Como Ela É...*, o drama concentrado, a tragédia diária, o conflito amargo de valores, posturas e atitudes, explodem na revelação iluminadora das grandes chagas morais que violam a consciência das personagens, que afloram aos sentidos e imprimem a todos uma inelutável dimensão trágica, um inexorável sentimento de culpa, desespero e humilhação diante da própria condição. Em Mirisola, os dramas humanos surgem dosados de cinismo, são expostos pela lente devassadora de uma ironia esgarçada, louca, patética e histriônica. Em ambos os autores não há saídas viáveis ou anunciadas, embora em Nelson, a culpa, o sentimento trágico inerente à consciência de suas personagens acabe sempre por acenar para uma redenção possível, ainda que, para isso, o caminho seja a morte, a extinção do corpo e das misérias que este impõe ao espírito. Em Mirisola, a culpa ou o sentimento trágico não são dados do caráter, ao contrário, são elementos motivadores de novos enganos, de outros traumas.

Marcelo Mirisola, com *O azul do filho morto*, foi acusado de potencializar uma série de preconceitos que já serviam de base para suas histórias desde *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. Na verdade, os preconceitos de Mirisola, de seu

narrador-personagem em busca de si mesmo, de sua compreensão mais funda, são os mesmos preconceitos que nos servem como tecido e justificativa. A diferença é que Mirisola não aceita impunemente as máscaras de uma impostura vulgar, que finge, mente ou disfarça qualquer vilania diante do mundo e da vida. Ao contrário, é dos sentimentos e das sensações exacerbadas de seu narrador que surge a possibilidade do reconhecimento, da revelação, da descoberta terrível e espantosa de que todos nós temos uma dimensão obscura na qual cultivamos frustrações, infelicidades, angústias e preconceitos irreconciliáveis. Todos nós, no fim das contas, procuramos uma saída e evitamos encarar, de chofre, nossos filhos mortos.

Em "Carta para Gombro", conto que abre o livro de Marcelo Mirisola, *Notas da arrebentação*, o narrador-personagem – a voz inconfundível, violenta e dissonante que se transformou em uma das mais singulares figuras da literatura contemporânea – afirma que "de nada vale o escritor ajambrar espelhos, duplicá-los e enfeitar-se com o próprio cérebro, se o gênio criador/criatura não for uma fraude e a fantasia... ou, em última análise, o desastre de si mesmo" (MIRISOLA, 2005, p. 14 - 15). Sob muitos aspectos, a afirmação dá o tom do que a literatura de Mirisola pretende ser: o espaço de um desastre, de uma cisão, de uma fratura que nunca, nunca cicatriza. Em suma, um horror e uma provocação, um gesto deliberado e cínico, frustrado e infeliz, de autoviolação. Por isso o escritor faz de cada um de seus livros o lugar a partir do qual a vida, a sociedade contemporânea, o indivíduo e a própria escritura – esse gesto solitário e secreto – naufraguem. As narrativas de Marcelo Mirisola acabam compondo, portanto, um quadro coerente de formas e temas que se fiam na fragmentação discursiva, estrutural e ideológica para conceber o cenário de uma série de obsessões, traumas e frustrações que orientam a escritura dilacerada que seus narradores encenam. Trata-se de conceber o panorama angustiado de uma existência que, esvaziada de dentro, reconhece nas palavras o último recurso de uma voz condenada aos limites do grito, do ódio, da afronta e da solidão. É como se o narrador soubesse que já não tem par nisto tudo nesse mundo e que a literatura é uma maldição que principia nos subterrâneos do espírito para terminar esfregada na cara do primeiro leitor mais pudico ou desavisado que se defrontar com o próprio e inelutável dilaceramento.

Mas não se pode deixar confundir com as personagens, as situações e a tragédia cotidiana, calcada nos excessos de uma sexualidade automatizada, imperfeita ou sem sentido, e em uma voz tomada por preconceitos dos mais diferentes matizes, que a literatura de Mirisola evidencia. Não há lugar para catarse, porque esta pressupõe o reconhecimento e deixar-se reconhecer na figura arbitrária do narrador significa pactuar com seu narcisismo autoirônico, desencantado, que desconhece quaisquer limites éticos ou morais que não aqueles que denunciam, a contrapelo de seu tom agressivo e contundente, uma fragilidade interior e uma solidão fundamental, amargurada, que o acompanha desde a infância e que se transformou na razão motivadora de sua obra. É sempre perigoso reconhecer-se nessa voz que faz da literatura o simulacro perfeito de um confessor em que fantasia e confissão, imaginário e verdade, fundem-se numa amálgama indistinguível, tornando as próprias obsessões – o sexo, a raiva, o prazer difícil e pungente, a melancolia, a revolta e o cinismo – o motor para tantos e inevitáveis desenganos. É como se o narrador anunciasse, a cada frase, que escrever é descobrir nossa falta mesma de saídas, que estamos e estaremos sempre condenados, que não há forma de redenção capaz de transubstanciar uma alma esmagada sob o peso do mundo.

Rejeitada por uma parte da crítica que condena a coisificação da mulher – sujeita ao desejo indiferente e cruel do narrador, preocupado unicamente com a própria satisfação – e do Outro – ironizado e aviltado em cada comentário sarcástico –, a literatura de Marcelo Mirisola capta, justamente, esse universo social sórdido, hipócrita e vazio que acredita na precedência do corpo, na vulgarização das imagens, na ausência de sentidos e na afirmação incondicional da individualidade no que ela tem de mais abjeto e alienado – a total inconsciência de si. Toda escritura deve trazer em si seus próprios interditos. A obstinação em rasurar a linguagem com as marcas do sexo, do esperma,

das estrias e do desejo consumista de satisfação pessoal que a classe média busca de forma inalcançável na televisão, nos shoppings, nas “gôndolas do Carrefour”, nas estrelas das telenovelas, e etc., essa obstinação é a antípoda de tudo o que o narrador de Marcelo Mirisola verdadeiramente deseja, busca ou vivencia. Ricardo Lísias, no posfácio a *Notas da arrebentação*, afirma que “a grande arte dos livros que culminam em *Notas da Arrebentação* é a engenhosidade de um narrador que astutamente existe para nos dar uma lição de força e depois nos frustra com uma apoteótica capitulação” (LÍSIAS, 2005, p. 107 - 108). O problema, nesse caso, está justamente nessa ideia de capitulação – sempre ensaiada, sempre sugerida, mas que nunca se confirma como a rendição dos que, prostrados, se entregam. Na verdade, o narrador de Mirisola vive no limiar entre a revolta e a transigência, mas acreditar que ele capitula é negar a mesma “lição de força” que Lísias reconhece nas obras do autor, é rejeitar os interditos que essa escritura dilacerada jamais evidencia de forma clara, translúcida. Pactuar com o cinismo e a canalhice das pessoas e do universo social que o cercam é uma forma de o narrador preservar aquilo que sua voz tem de mais original e mais exasperada: a sedição das coisas, do mundo e de si mesmo sob aparência de remorso.

SCHEEL, M. The words curse and the lacerated subject on Marcelo Mirisola. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v.1, n.2, p. 59 - 73, 2009.

Referências

BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 55 – 63.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

COSTA PINTO, M. Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02/ 08/ 2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200312.htm>>.

KEHL, M. R. Prefácio. In: MIRISOLA, M. *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 05 – 06.

LÍSIAS, R. Outras Arrebentações. In: MIRISOLA, M. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MACHADO, C. E. Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26/07/2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml>>.

MIRISOLA, M. *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

_____. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Bangalô*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.