

A linhagem dos melancólicos se estende modernamente, desde os príncipes e cortesãos do teatro barroco, passa pelos poetas ultra-românticos, pelos dândis decadentistas, pelos aristocratas neo-barrocos sem poder, e continua até os *punks* góticos. A ênfase na melancolia contemporânea, a partir do Neo-Barroco, que tem suas raízes nos anos 50, deve ser entendida como uma espécie de acerto de contas geracional com a segunda metade dos anos 70 e início dos anos 80 deste século. Se não se trata de traçar uma gênese da melancolia, a preocupação com a busca de uma tradição melancólica é fundamental para redimensionar estes anos de dispersão e ceticismo, pós-utópicos, pós-*punks*, pós-vanguardistas, enfim, pós-modernos. O diálogo com a melancolia barroca vai além da simples reafirmação da desilusão, da constatação de perdas; ele visa dar uma espessura e estatura históricas a um período em geral subestimado quando contraposto aos anos 60.

ISBN 85-7388-145-3



9 788573 881455

Denilson Lopes

Nós os mortos

SETTE LETRAS

No ritmo textual do aforismo, do fragmento e da digressão, no ritmo do corre-salta-pára-descansa, o narrador de *Nós os mortos* sustenta que não se deve tomar distância do objeto de estudo (reparem no pronome *nós* do título). O narrador escreve para estar colado a ele, objeto, unha-e-carne, como se diz, e talvez seja por isso que ele, narrador, acredite que não precisa apresentar ao leitor, como convém, as obras de arte micro-interpretadas ou a bibliografia em que vai envolvê-las. Por isso, ainda, é que pode escrever que "um elemento periférico me interessa mais do que as teses centrais de um livro".

O narrador do livro é auto-referenciável, a narrativa é auto-referenciável. Sob o risco de causar decepção a cada linha, sob o risco de se adentrar por um diálogo de surdos, o leitor não tem opção: ele terá a sua palavra constantemente balizada pela auto-referencialidade do narrador. O pronome *nós* do título se traduz literalmente por *nós*, o substantivo, ambos rastros de uma geração. Não se abre espaço para o amadurecimento, para a interiorização do saber, é preciso saber "desmaturizar", para usar o neologismo de Bachelard. O narrador é um "eterno adolescente".

Dessa forma é que *nós leitores* iremos sendo empurrados, na pista de corrida da página (ou seja no silêncio pensante posterior a cada aforismo ou a cada fragmento ou a cada digressão) para a reflexão companheira, conivente. Nem herdeiros nem príncipes, somos herdeiros e príncipes, como o narrador, — seremos todos, ao final da leitura, da mesma estirpe.

NÓS OS MORTOS

Denilson Lopes

NÓS OS MORTOS

Melancolia e Neo-Barroco

SETTE LETRAS

Copyright©1999 Denilson Lopes

Capa:
Tatiana Brasil

Projeto gráfico / Editoração eletrônica:
Jorge Viveiros de Castro

Revisão:
Nana Vaz de Castro

Produção gráfica:
Flavio Estrella

Lopes, Denilson

Nós os mortos: Melancolia e Neo-Barroco / Denilson
Lopes – Rio de Janeiro : Sette Letras, 1999.

ISBN 85-7388-145-3

1. Literatura brasileira – ensaio. 2. Literatura comparada. 3. Arte e sociedade. 4. Cinema. I. Título.

CDD 809

1999
Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Visconde de Carandaí 6
Jardim Botânico – Rio de Janeiro – RJ
CEP 22460-020 – e-mail: sette@ism.com.br
Tel/Fax: (021) 540-0037 / 540-0130

Este livro é uma versão revisada e reduzida de minha tese de doutorado, Nós Os Mortos (Sensibilidades Melancólicas, Imagens Neo-Barrocas), defendida no Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, em março de 1997.

Agradeço a minha orientadora Angélica Madeira pelo diálogo e incentivo constantes, pela abertura que possibilitou esta experiência textual ter se constituído como tese, por compartilhar muitas das ansiedades e alegrias no decorrer do doutorado.

Agradeço a minha mãe Georgina e minha irmã Deise, apoio e paciência permanentes.

Agradeço a George Yúdice e Walter Moser, co-orientadores e primeiros leitores.

Agradeço aos membros da banca, que através de enfoques bem diferentes me colocaram questões, problemas, com que procurei me confrontar: Mariza Veloso, Silvano Santiago, Ismail Xavier e José Jorge de Carvalho.

Agradeço a Luciana Martins e Sérgio de Sá a revisão e leitura atenciosas.

Haveria muitos amigos, colegas, professores, funcionários e instituições a serem mencionados, mas agradeço, em especial, àqueles que compartilharam este percurso: Alexander Heinrich Thoele, Ana Maria Agra, Dañilo von Sperling e Saulo Ceolin.

Agradeço ao CNPq pela bolsa integral para o doutorado.

A melancolia é uma pérola, um cristal, uma senha, um abracadabra, mais que um enigma, um mistério. Sua suave, complexa, inefável e, de alguma forma, sagrada significação me dava a ilusão de poder responder tudo. Desde muito cedo, desde que me lembro de mim, fui impelido por esta força da morte, que mudou minhas próprias origens e meu rumo. Conhecia a melancolia antes do nome. O nome foi uma revelação.

*

A importância do Neo-Barroco deve ser ressaltada não só pela sua impregnação nas culturas brasileira e hispano-americana, o que resultou na produção de obras de altíssima qualidade, mas também pela possibilidade de contribuir para a melhor visualização da crise da arte moderna, nessa segunda metade do século XX. O Neo-Barroco é uma categoria operacional para compreender o mundo contemporâneo, marcado por jogos de máscaras e aparências, bem como um solo fundamental para a construção de um paradigma estético adequado “à criação e à composição de perceptos e afetos mutantes”, em detrimento de paradigmas cientificistas (GUATTARI, F.: 1992, 116).

*

Em cada fragmento, o que interessa são as fricções, as intersecções, os encontros, os trânsitos entre espaços diferentes, entre linguagens distintas. Fico em trânsito, no entre, na passagem, entre mídias e saberes, entre lugares e poderes. É possível nunca estar em lugar algum, num não-lugar? Eterno adolescente? Apenas um testemunho sobre o estado das coisas. Uma voz. Não-artista. Não-cientista. Transesteta. Cronista de cultura contemporânea. Crítico escritor. Colecionador de fragmentos, citações.

*

A imagem poética e sócio-histórica da casa articula os filmes e romances escolhidos, para, ao mesmo tempo, dar conta da singularidade das obras analisadas, bem como extrair um sentido cultural dessas produções. A imagem é um encaixe semiótico, observável em todas as linguagens, sobretudo nas que têm uma intencionalidade estética; também é uma categoria analítica central para uma eventual estética de interação entre as diferentes expressões artísticas, não para reduzi-las a uma gramática geral, a um sistema ou estrutura, mas para explicitar sua frágil especificidade num espaço de tensão contínua. Nessa perspectiva, os filmes e romances poderão ser analisados “em função do pertencimento a um tipo ou projeto de imagens que excede largamente o cinema” (AUMONT, J.: 1992, 167) ou a literatura, aqui se tratando do imaginário neo-barroco.

*

“O futuro do mundo não é o meu futuro” (Heiner Müller).

*

A escolha de três romances de decadência — *A Menina Morta* de Cornelio Penna (1954), *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso (1958) e *Ópera dos Mortos* de Autran Dourado (1968) — foi feita por estas obras serem constituídas, de forma contundente, por uma sensibilidade melancólica e um adensamento do imaginário neo-barroco. Isso possibilitou uma análise singular, tanto das obras em conjunto quanto isoladas, na delimitação de uma singularidade neo-barroca no Brasil, distinta da tradição hispano-americana, e até agora ainda não caracterizada.

A problemática do declínio das elites rurais não é exclusiva desses três romances que estudei na literatura brasileira. A obra de José Lins do Rego se constituiu em torno do confronto entre os antigos engenhos e as usinas, com especial destaque para sua obra-prima, *Fogo Morto* (1943). Também em *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, para citar uma outra obra maior, está presente a problemática do Nordeste frente à modernização e ao declínio de velhas elites. Mas, em geral, nos chamados romances da geração de 30, o molde básico é o Naturalismo, ainda que, em alguns casos, atualizado pelo Modernismo. Meu objetivo é ir além de uma visão documental da realidade ou de um estudo das elites agrárias brasileiras e de suas representações ficcionais, e penetrar numa sensibilidade

que ajuda a compreender nossa época e um imaginário que dilui uma perspectiva naturalista.

O centro-sul de Minas Gerais e o vale do Paraíba, cenário dos romances escolhidos, são mais um foco do imaginário barroco, e por extensão neo-barroco, do que uma simples região geo-econômica, caracterizada por uma sociedade rigidamente estratificada, onde a nostalgia e o mito de uma idade de ouro perdida assumem relevância. Idade de ouro representada pelo ciclo da mineração ou da cafeicultura. É nesse solo povoado de ruínas do patriarcalismo e do catolicismo que a sensibilidade melancólica se exacerba, não só possibilitando o deslocamento de uma perspectiva mais naturalista dos romances nordestinos da geração de 30, mas também, através da tensão entre o arcaico e o novo, encenando, simultaneamente, a emergência tardia de uma modernidade decorrente do enfraquecimento dos ideais de uma elite agrária, definitivamente em declínio só no século XX, a partir da Revolução de 30 e a crise de uma subjetividade moderna incipiente, individualista e burguesa.

Já entre os modernistas brasileiros, o Barroco aparece como “o vetor simbólico, operador totêmico em torno do qual determinado sistema simbólico — o patrimônio e a construção da nação — é articulado” (VELOSO, M.: 1992, 2), e o Neo-Barroco tem um papel não menos importante: cristalizar simbolicamente os impasses e especificidades do processo de modernização brasileira e latino-americana, ampliado consideravelmente após a Segunda Guerra Mundial, e mais, constituir-se como uma contraface crítica frente à implementação de um projeto moderno, totalizante e universalizante em filosofia, neo-liberal em economia e política. Isso foi possível pela leitura do Barroco colonial e ibérico, paralelamente ao caráter das formações culturais e sociais da América Latina, que propiciaram o surgimento de formas alternativas, descontínuas e híbridas, desafiando a hegemonia do “grand récit” da modernidade (ver YÚDICE, G.: 1991, 87).

As casas-grandes em ruínas ultrapassam significados regionais e tornam-se símbolos da modernização abortada em países periféricos, cuja violência é maior que a da modernização do século XIX, acontecida na Europa ocidental e nos Estados Unidos. Essa catástrofe, entendida não só como evento modificador, mas influxo na substância da história (HOCQUENGHEM, G. e SCHÉNER, R.: 1986, 84), tem um equivalente na longa guerra mundial, nas suas duas etapas (1914/18 e 1939/45), que culminam nos maiores genocídios da história humana e nas explosões atômicas de Hiroshima e Nagasaki, com a virtual possibilidade de explosão de todo planeta, fatos que enterram os ideais aristocráticos e simbolizam a emergência de uma sociedade de massas.

A possibilidade de se fazer arte depois dessa catástrofe definitiva da modernidade é um ponto de ligação entre romances e filmes. Sendo que tanto uns como outros insistem em trazer ao palco uma questão essencial para se compreender a atualidade, que é a do tempo, em especial no que se refere ao efêmero e à consciência da morte. “Morrer não está no futuro; a morte não está no passado. Morrer é” (PHELAN, P.: 1996, 305). Ou seja, morrer é um viver repleto de tempos presentes e “como um ato, um empreendimento performativo, consiste da — é — identificação e mapeamento da fronteira entre vida e morte” (idem, *ibidem*). Morte que se constitui até hoje em tabu, em medo. “Hoje, é menos o sexo que incomoda ou amedronta, mas a dor permanente, o cadáver potencial que nós somos. Quem quer olhá-lo de frente?” (KRISTEVA, J.: 1987b, 18).

Nesse quadro, a imagem da casa não se reduz a uma simples homologia formal em romances e filmes, mas traz a possibilidade de explicitar vínculos que ultrapassam identidades regionais, nacionais ou continentais e compõem uma linhagem de obras, no decorrer deste século; linhagem pouco visível, seja face aos monumentos da alta modernidade, seja diante do esquecimento contemporâneo de que essas obras, especialmente os romances, são vítimas.

*

Nas análises dos filmes, há uma tentação maior pela dispersão que nos romances. Lembrando Borges, fica mais forte o sentido ecumênico da arte — não ler uma obra de arte sem pensar em todas as outras, ou pelo menos, em muitas outras — que se traduz não só num jogo aberto de textos, de possibilidades comparativas que abrem novos caminhos, mas também constitui uma constelação de filmes que traz o Neo-Barroco de forma mais decisiva para uma reflexão sobre os rumos da narrativa de pós-vanguarda, como veremos mais à frente. Embora não haja, como em literatura, um *corpus* canônico de textos neo-barrocos, a escolha de três filmes de Luchino Visconti (“O Leopardo”, 1963; “Ludwig”, 1973; “Violência e Paixão”, 1974) e um de Satyajit Ray (“Salão de Música”, 1958), em que “Cidadão Kane” de Orson Welles (1941) e “O Ano Passado em Marienbad” de Alain Resnais (1961) funcionam como uma introdução para esta problemática, pode causar uma certa estranheza a uma análise que pretende intervir no debate contemporâneo. No decorrer das análises, a singularidade da revisitación do Barroco em Visconti e em Ray ficará mais visível, sem ter paralelo nem herdeiros em cineastas contemporâneos, como Peter Greenaway, Raul Ruiz e Derek Jarman, cujas obras barroquizantes esta-

riam, paradoxalmente, mais próximas dos cânones vanguardistas do que as obras dos velhos mestres com um pé no cinema clássico. Diante da perda do ânimo utópico e transgressivo de nomes expressivos do cinema moderno, já devidamente monumentalizados quando não assimilados, a anacronia de certos filmes de Visconti e Ray pode torná-los mais próximos da produção atual, pois, sem dúvida, suas ansiedades e questões parecem mais contemporâneas do que se poderia pensar, e, se não são, poderiam e podem, ao menos, servir de guias nesse momento de transição que vivemos.

*

A linhagem dos melancólicos se estende modernamente, desde os príncipes e cortesãos do teatro barroco, passa pelos poetas ultra-românticos, pelos dândis decadentistas, pelos aristocratas neo-barrocos sem poder, e continua até os *punks* góticos. A ênfase na melancolia contemporânea, a partir do Neo-Barroco, que tem suas raízes nos anos 50, deve ser entendida como uma espécie de acerto de contas geracional com a segunda metade dos anos 70 e início dos anos 80 deste século. Se não se trata de traçar uma gênese da melancolia, a preocupação com a busca de uma tradição melancólica é fundamental para redimensionar estes anos de dispersão e ceticismo, pós-utópicos, pós-*punks*, pós-vanguardistas, enfim, pós-modernos. O diálogo com a melancolia barroca vai além da simples reafirmação da desilusão, da constatação de perdas; ele visa dar uma espessura e estatura históricas a um período em geral subestimado quando contraposto aos anos 60.

*

O Neo-Barroco é uma rede de relações em que o Barroco tem um papel de origem, no sentido benjaminiano, como “salto para fora da sucessão cronológica niveladora” (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 12), dentro de uma história que não é “simplesmente o teatro do vivo, como se fosse somente um palco vazio e indiferente aos acontecimentos”, mas “a dinâmica essencial e precária do vivo, sua pré e pós-história” (BENJAMIN, W.: 1984, 68). Diferentes redes de relações, diferentes imaginários fazem emergir a melancolia como objeto singular, uma constelação de momentos privilegiados, um arquipélago constituído por desejos e sonhos do presente. Sobre um oceano de esquecimentos e indistinções, plasmam-se passados presentes, tão fugazes, ou não, quanto as necessidades de cada época.

*

Ver em fragmentos deriva da impossibilidade de ver o todo, não de sua incapacidade, que entretanto não conduz a erigir um sistema disperso ou a dispersão como sistema, mas a encenar a fragmentação do que nunca pré-existiu (real ou idealmente) como conjunto, nem poderá reunir-se num futuro, qualquer que ele seja (BLANCHOT, M.: 1980, 99). Considerados como fragmentos, os objetos perdem sua identidade de coisas ou de obras acabadas, reconhecíveis (MATOS, O.: 1993, 13). Portanto, este texto não se constitui como unidade, completude ou continuidade. Os fragmentos têm uma autonomia relativa que faz com que possam ser lidos isolada e aleatoriamente. Um fragmento enriquece o outro, menos enquanto soma do que em multiplicidade de direções, compondo um quadro, feito por um emaranhado de linhas de dispersão e pontos de concentração.

*

O papel da imagem está em conjugar o fascínio com a historicidade. A imagem não faz aparecer as coisas como elas são, mas um traço, um deslocamento de experiência (ABBAS, A.: 1989, 54). A imagem é uma resposta teórica a um mundo simulacral, pós-representacional, pós-sígnico, e representa um desejo de constituir sua história e sua geografia.

*

“Nós somos alegres, Lelena. Muito atormentados, porém, muito alegres” (CARDOZO, M.H.: 1973, 378). Essa talvez seja uma sina das consciências trágicas. Tristes e ternos, uma divisa melhor para nós melancólicos.

*

O romance *A Menina Morta* de Cornélio Penna está bem localizado espacialmente, no vale do Paraíba, apresentado como misterioso, fechado (p. 887)¹, e temporalmente, no Segundo Império. A narrativa toda se passa na rica fazenda do Grotão, onde o autor focaliza seu momento de apogeu e de decadência. O evento inicial propulsor da trama está na morte da filha mais nova dos donos da fazenda. Uma atmosfera de tensão crescente, sutil mas asfixiante indica que algo está acontecendo, que a pesada estrutura patriarcal está ruindo. Mesmo fora da fazenda, há um sentimento de insegurança, decorrente tanto de uma crise política e econômica iminente quanto de um sentimento de vazio dos personagens, de medo da liberdade, tanto por parte dos escravos quanto dos senhores, diante da queda dos elos fortes do

patriarcalismo, de origem colonial. O que será melhor compreendido a partir do vislumbre da espacialidade.

A espacialidade tem um peso tão decisivo que até a divisão da família entre uma linhagem masculina e uma linhagem feminina encontra uma definição por espaços. “Em seu primeiro desdobramento simbólico o espaço se bifurca em caminho masculino (caminho da corte) e caminho feminino (o da clareira)” (COSTA LIMA, L.: 1976, 101), em que a casa justamente se torna uma bifurcação entre os dois caminhos (idem, 107).

A entrada é composta como um quadro extremamente sugestivo da estranheza do Grotão, onde a própria natureza parece artificial (idem, 107). Um túnel de árvores-colunas, como abóbadas de um claustro sem fim, sob uma luz particularmente funérea, apesar de ser o amanhecer, em que se misturam o roxo e o amarelo (p. 744). O túnel verde na entrada é apenas um exemplo das imagens de passagem, do qual ainda fazem parte os corredores na casa e as estradas que ligam o Grotão ao mundo exterior. O corredor, representado como estrada², amplia o próprio espaço da casa, como um mundo, do qual por mais que se ande não se escapa. A opção de ficar (Carlota) ou não (Pedro, irmão de Carlota) deixa de ter sentido, pois o Grotão acompanhará seus herdeiros onde eles estiverem. E se a casa é o mundo, seus aposentos são cidades, continentes, pelos quais um leitor poderia caminhar toda uma vida. Uma atitude do leitor é construir corredores no espaço e no tempo, entre os cômodos, imagens, capítulos, lembranças.

“Interpretar os signos arquitetônicos significa, para a personagem, ler o seu íntimo e desvendar o mistério de seu passado ancestral” (SIMÕES, I.: 1990, 39), pois “a personagem corneliana vê o mundo, *descreve-o, transforma-o em imagem*, mas não se detém para explicar o processo” (idem, 86). Após a morte da menina, a casa aparece como uma “prisão perdida entre as árvores” (p. 762), torna-se cada vez mais insustentável o clima de opressão e isolamento generalizados, tanto para os senhores e seus parentes, como para os escravos. Fora dado o “aviso definitivo” (p. 823).

A volta de Carlota, a filha mais velha, à fazenda acentua o movimento de implosão do Grotão. Figura feminina que se contrapõe à figura paterna e sua linhagem (ver COSTA LIMA, L.: 1976), vencendo-a a custo de uma solidão paralisante. Nesse confronto, a recusa do casamento por Carlota pode ser compreendida como “o corpo físico rejeitado — esterilidade e ausência da sexualidade manifesta — [que] busca negar o corpo político social, isto é, impedir que as tensões inerentes a ambos venham à tona” (MIRANDA, W.: 1982, 129). Carlota também liberta os escravos, mas isso não significa uma ruína completa, apenas a de uma estrutura imponente.

“Ela não é *mais* o corpo vivo, mas não é *ainda* o corpo totalmente destruído” (idem, 129). A fazenda continua a produzir, mas os parentes agregados acabam por partir quase todos. Por fim, restam alguns ex-escravos, Mariana, que é a mãe adoentada de Carlota, o velho primo Manuel Procópio, que cuida dos negócios, e Carlota, morta em vida, isolada do mundo, suspensa no tempo.

*

De uma forma grosseira, a imagem-movimento se identifica com o cinema clássico, cujo regime de imagens é orgânico, procedendo por cortes racionais e encadeamentos, projetando sobre si um modelo de verdade. Enquanto a imagem-tempo se identifica com o cinema moderno, que se consolida após a Segunda Guerra Mundial, identificado por um regime de imagens cristalino, feito por cortes irracionais e reencadeamentos, substituindo o modelo do verdadeiro pela potência do falso como devir (DELEUZE, G.: 1986, 44/5). O cinema moderno é um “cinema do tempo”, onde “a forma do tempo como devir põe em questão todo modelo formal de verdade” (DELEUZE, G.: 1992, 85), o movimento se subordina ao tempo (idem, 84), os personagens andam pelo plano e o espaço é apresentado antes do personagem aparecer e persiste depois de sua saída de cena. A simples tomada dos lugares nunca é simplesmente descritiva, mas reveladora da narrativa e dos personagens.

Na passagem para esse cinema moderno é que podemos fazer um recorte neo-barroco, aglutinando filmes de Welles, Resnais, Visconti e Satyajit Ray, em que o tempo, na sua espessura histórica, se torna central. A estratégia neo-barroca procura evitar isolamentos entre o cinema moderno e o pós-moderno, que poderiam levar este último a uma postura regressiva pré-moderna, pré-vanguardista. Sem contudo ser monumentalizado academicamente, o cinema moderno pode ser revisitado por leituras diferenciadoras, menos interessadas em obras, filmes do passado, e mais em provocações para o presente e perspectivas para o futuro. A leitura neo-barroca dos quatro cineastas citados pode ser atual ainda que sem se defrontar diretamente com o desafio do terceiro momento do cinema, a relação com o vídeo e as imagens eletrônicas (idem, 98), mas certamente aponta para questões importantes na constituição de uma narrativa de pós-vanguarda. Como no limiar da alta modernidade, quando a fotografia e o cinema surgem, o impacto de novas linguagens pôde ser melhor percebido enquanto crise, em expressões artísticas já existentes, como a literatura e a pintura, talvez agora o cinema cumpra melhor este papel de identificar as

tensões que nos levam para além da modernidade, se não como arte do fim da nossa civilização, nos termos do diretor Victor Erice, arte do fim do mundo como nós conhecemos, pelo menos como expressão dessa sensação de fim, para além de estarmos no fim ou não.

Uma constelação neo-barroca contribui para emoldurar a tradição de um cinema moderno que ainda denuncia a ilusão da cena, mas quer resgatar o fascínio do cinema clássico, sem reproduzir a máquina de alienação hollywoodiana. Se “o cinema ‘clássico’ é hoje um modelo vazio e uma vaga nostalgia [enquanto] o cinema ‘moderno’ [é] uma provocação sem objeto e um luto sem fim” (DANEY, S.: 1983, 177/8), talvez seja precisamente no limite entre o clássico e o moderno que devam ser buscadas forças para a conciliação entre o encantamento da estória, da imagem e sua capacidade de conhecimento, entre espetáculo e História, especialmente dos anos 30 à década de 50, do realismo poético aos filmes *noir*, apesar da incessante revisitação desses últimos, especialmente a partir dos anos 80; dos melodramas e musicais hollywoodianos a Sternberg, Ophuls; a fim de superar a pobreza imagética e intelectual de um cinema alternativo, grunge, afirmador da banalidade, que ainda pensa ser possível uma simples adesão às coisas, idealização das coisas simples, “estética da finitude” (ISHAGHPOUR, Y.: 1995, 66) sem fronteiras, do neo neo-realismo de “O Balão Branco” de Jafar Panahi ao nostálgico “Caro Diário” de Nanni Moretti.

Um manifesto para um cinema futuro? Leveza e artificialidade. Ambiência e afetividade, para fugir de um cinema ocamente esteticista; da mera reprodução de lugares-comuns dos filmes de gênero ou da afirmação populista de um cinema voltado para a realidade, mas que só reedita uma visão documental do papel da arte, quando não simples nostalgia conservadora do Neo-Realismo.

*

A melancolia não é simplesmente uma vaga tristeza ou prostração, fruto de uma desilusão amorosa, de um problema psicológico qualquer. Sua suave força nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O melancólico se sabe infinitamente ínfimo e a morte está sempre próxima. Mas o que é essa atração por imagens da morte? É uma atração baseada na sensação de que a morte está se aproximando não importa o que façamos? Então por que não irmos mais rápido já que nos exaurimos na espera? (WOJNAROWICZ, D.: 1991, 235) Porque a melhor morte é a morte cotidiana, pouco a pouco, dia após

dia. A pedagogia da morte resgata a consciência da mortalidade na subjetividade contemporânea. No exemplo de uma sensibilidade melancólica haveria uma alternativa frente ao intenso e constante fluxo de imagens, uma possibilidade de se manter singular em meio à massificação, uma via de formação numa sociedade plural, sem deuses nem grandes ideais, um aprendizado visando à inclusão da morte como categoria de reflexão e parâmetro existencial. “Felizes aqueles para quem ver o que serão quando não forem mais é um prazer, e que vivem de sua própria morte” (MONTAIGNE, M. de: 1987, 109). “Pensa que cada dia é teu último dia, e aceitarás com gratidão aquele que não mais esperava” (HORÁCIO apud MONTAIGNE, M. de: 1987, 161). “Não sabemos onde a morte nos aguarda, esperemo-la em toda parte. Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir; nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal; saber morrer nos exime de toda sujeição e constrangimento” (MONTAIGNE, M. de: 1987, 161). “Quem ensinasse os homens a morrer os ensinaria a viver” (idem, 164). Mas “se nunca aprendemos a morrer, não nos resta senão descobrir formas de convivência com sua espera” (COSTA LIMA, L.: 1997, 5), como a escrita. Escrever enquanto os outros vivem. Escrever por um pouco de vida.

* :

O Neo-Barroco não só repõe o impasse moderno mas oferece também uma alternativa, sem se constituir em uma nova idade, nos termos de Omar Calabrese (1988); também não se trata de simples modismo para substituir o desgaste midiático do pós-moderno. A reciclagem do Barroco não é uma escolha entre tantas outras no museu das tradições, mas “ela se afirmaria na base de uma analogia estrutural de época para época, segundo a qual nosso pertencimento melancólico a uma Spätzeit, isto é, ‘a face sombria’ da modernidade, se juntaria a nosso trabalho histórico de pós-modernos que consiste em se despedir da modernidade utópica” (MOSER, W.: 1993, 18).

Quanto à perspectiva de Omar Calabrese, vale a pena insistir um pouco mais. Se ele peca por uma generalidade na medida em que considera o Neo-Barroco como ar do tempo (1988, 10); um horizonte comum do gosto de nossa época (1988, 9); ele tem o mérito de tentar conectar objetos culturais heteróclitos (idem, 9), de estar mais interessado em processos, fluxos, do que em trabalhos isolados (ECO, U.: 1992, IX). O que muito me estimula, não na identificação de uma sensibilidade melancólica e um

imaginário neo-barroco em romances e filmes, pertencentes a culturas nacionais distintas, recontextualizados em uma constelação transnacional, no sentido de “procurar as conexões (frequentemente escondidas) entre objetos que nasceram como diferentes entre si, e não já como pertencentes a uma série cultural. O progresso das idéias nasce quase sempre da descoberta de relações impensadas, de ligações inauditas, de redes imaginadas. [...] Claro, atuar deste modo significa correr riscos. Significa, por exemplo, fazer que as coisas analisadas digam mais do que dizem. Mas trata-se de um risco fascinante e produtivo, e acima de tudo não infundado” (CALABRESE, O.: 1988, 21).

Se na escolha e estudo dos romances está evidente meu desinteresse por uma leitura detalhista sobre a totalidade da obra de um autor ou em considerar cada romance individualmente como unidade analítica, os filmes ampliam a possibilidade articuladora da sensibilidade e do imaginário, à medida que incluem obras de diferentes culturas nacionais, fugindo de uma estrutura binária, puramente analógica entre duas culturas nacionais, ou ternária, em que o terceiro elemento apareceria como síntese ou ponto de equilíbrio. Cada filme, cada romance pertence a uma sensibilidade melancólica, a um imaginário neo-barroco, e na sua singularidade abre outras possibilidades de conexão e análise.

*

O fragmento não é o todo, nem um caminho para o todo, nem se define positiva ou negativamente face ao todo. Talvez esse seja um aspecto que é mais visível no uso do fragmento na contemporaneidade do que na modernidade, em especial, no Romantismo. O desafio do fragmento na pós-modernidade é o de pensar a dispersão sob a égide de verdades regionais, fora de totalidades orgânicas, e sobretudo como um pensar da escritura. Já “o fragmento romântico, bem longe de colocar em jogo a dispersão ou o estilhaçamento da obra, inscreve sua pluralidade como um outro lado, o reverso da medalha da obra total, infinita” (LABARTHES, P.L. e NANCY, J.-L.: 1978, 69). A sutil estratégia do fragmento contemporâneo “parece portanto comandada pela escolha da ‘deriva’: o que será o instrumento perfeito para corrôer a ‘arrogância’ do texto, a supremacia do Logos, totalmente operando no seu registro” (DOUBROVSKY, S.: 1981, 338), que implica mesmo uma diversidade de estilos como possibilidade. Fragmento, figura não da diferença, mas das diferenças, pluralidades que fogem da institucionalização. “O texto fragmentado é um texto migrador, texto móvel que se compõe e se decompõe sem cessar” (GAILLARD, F.: 1974, 23).

*

O caráter intervalar e polissêmico da imagem, entre o conceito e um imaginário social, ou ainda, entre o sensível e o inteligível, o inconstante e o permanente, exige uma estratégia de interpretação adequada. Como então tornar legíveis as imagens, sem simplificar em demasia suas possibilidades face ao mundo dos conceitos? Para compor imagens sócio-históricas e poéticas é preciso apreendê-las num vislumbre, na sua aparição e na sua aparência, como fragmentos autônomos mas não independentes entre si, cuja concisão cria ambigüidade. Ao mesmo tempo, é o próprio mundo percebido em fragmentos uma condição para sua apreensão por imagens, embora não seja uma necessidade, pois a fragmentação do mundo não requer necessariamente uma forma cognitiva fragmentada, o que seria uma relação puramente imitativa entre texto e mundo. Apesar de muito conhecido, não é demais lembrar que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, W.: 1985b, 224), numa iluminação profana, mas ainda assim uma revelação de mistério no mundo das experiências, sensações e emoções. Dessa forma, a história se desagrega em imagens e não só em histórias (idem: 1989, 494), compondo imaginários sociais em que a imagem construída a partir da sensibilidade melancólica é, desde o início, uma “lembrança de imagens” (GLUCKSMANN, C.B.-: 1992, 34). Mesmo sabendo do risco de que “a lembrança é o túmulo imortal do melancólico” (idem, 75), o escritor cria um palimpsesto, em que um texto é lido através de outro texto, uma imagem lida através de outra imagem, numa memória intertextual e visual. A escritura fragmentária se torna, portanto, um instrumento capaz de encenar uma história de dispersões que incorpora os acidentes, os menores desvios, na análise, no texto, na vida. A escritura é uma forma constituidora de teoria, uma “metaficção historiográfica” (ver HUTCHEON, L.: 1991) que neste caso se serve de imagem para reconstruir a história, no limiar entre a literatura e a atividade crítica, ao mesmo tempo comenta e se faz texto, faz dramas com conceitos, teorias com imagens e lê a ciência como ficção.

*

O fascínio cada vez maior, mesmo com períodos de tédio, pelas obras de arte na sua concretude, na sua singularidade, nos seus embates com outras obras e saberes, no que há de comum e incomum na sua experiência. Se

não houvesse arte, não teria escrito uma só linha. É a arte que me conduz para dentro de mim e para o mundo, para a ciência e para a religião, para o pensar e para o sentir, minha teoria e minha prática, possibilidade frágil, desesperada de alguma beleza. É por esse pouco de beleza que vivo. É na e pela arte que aparece o melhor deste texto.

*

Desde o princípio, a presença da morte se abate sobre a casa, “um grande e monstruoso animal adormecido junto das palmeiras imperiais”, cuja fachada é uma muralha espectral (p. 788), uma máquina sendo paralisada (p. 1012). No fim, restam quase ruínas, quando os parentes agregados e os escravos libertos abandonam a fazenda.

“O Grotão parecia ter deixado de existir, e suas numerosas e irregulares construções tomaram logo o aspecto sonolento e soturno de ruínas, misteriosamente apodrecidas, resignadas a viverem em surdina, enquanto o tempo e a usura dos elementos as permitiam sobreviver ao calor dos homens que as tinham abandonado.”(p. 1280/1)

Mesmo a aparente volta final a uma normalidade parece mais uma pausa, uma breve suspensão diante da inevitabilidade da morte. Ainda que o trabalho tenha se restabelecido, tudo parece se congelar num último quadro. A rigor, as ruínas estão presentes desde o início, onde “tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento que todos suspeitavam” (p. 823/4), cada vez mais visível com a passagem das gerações. A avó do Comendador era “rio caudaloso que tudo fertilizava em seu caminho tranqüilo, pois levava em suas águas majestosas a fecundidade e a paz” (p. 862). Carlota, a filha mais velha do Comendador, acaba por ser “rio de sombra, rápido e profundo, a deslizar invencível por entre margens crepusculares” (p. 1295). Carlota é ela mesma a casa (p. 1232), que submerge e se mescla no rio do tempo. Sempre pelo rio do tempo, os personagens caminham para a noite do esquecimento, pois “nada mais se pode fazer” (p. 1262). A casa é “um navio submerso por altas ondas negras sem espumas, sem a luz das estrelas, tapadas por nuvens opacas e lentas” (p. 870), em meio ao “grande mar profundo de águas traiçoeiras, sobre as quais a fazenda flutuava vacilante e abandonada, sem retorno certo” (p. 1260). O Comendador é a “estátua de proa” (p. 1058), que põe o navio à deriva, quando de sua ausência na corte e com sua subsequente morte (p. 1150).

O espaço cornelianiano é o espaço da morte, inquestionado e transubstanciado em *A Menina Morta* (ALBERGARIA, M.: 1982, 164). Espaço em que os objetos, “mais do que simples ornamentos, (...) integram as personagens em um tempo histórico, servindo muitas vezes como ponto de fusão entre um presente vazio e empobrecido e um passado pleno de poder e de riquezas. (...) Decadentes, as personagens vagueiam pelos sombrios casarões, sentindo-se aprisionadas pelos pesados objetos e pelas paredes que encerram histórias de seus antigos habitantes. Tudo lhes fala do passado: a disposição dos móveis, os objetos pessoais e as figuras dos retratos parecem vigiar as personagens que se movem no cenário à procura de si mesmas” (SIMÕES, I.: 1990, 65).

O Grotão, a fazenda toda, reduplica o espaço infernal, como um mundo às avessas, indiciado por vários elementos sobrenaturais mas onde o contato com os mortos se faz onipresente e os personagens são sombras nas sombras (ALBERGARIA, M.: 1982, 254). O fato de se situar num lugar mais elevado, ainda que num vale, e as dificuldades crescentes de acesso só acentuam o isolamento do Grotão, sua excepcionalidade, onde o céu encontra o inferno, mortos e vivos convivem.

*

“Se uma das coisas que nós lamentamos é o fim significado pela morte, um cinema para os mortos revela que tal fim mantém-se movendo e não termina” (PHELAN, P.: 1996, 284). O morto não cessa de morrer após sua morte. O movimento das imagens revela, especialmente em certos filmes de Visconti, a agonia do protagonista. Talvez no desejo de reter um pouco mais as imagens da perda, querer-lhes dar espessura, dar tempo para que possamos nos ater a cada detalhe é que surgem os *close*s de rostos em Visconti e mesmo em Ray. Momentos que parecem fotos ou retratos, tentando quebrar a fluidez da narrativa, a fluidez do tempo, a presença da morte, reter o presente, sempre em vão. O rosto traduz a própria ruína dos personagens. A possibilidade de conhecer um rosto é a possibilidade de conhecer a morte. “O que se procura sobre o rosto é o tempo, enquanto tempo da morte. A perda do rosto, se há perda, acaba por destruir esse sentido: ela é a morte perdida, a privação da morte” (AUMONT, J.: 1992, 197). Mas a morte, nos filmes de Visconti, diz respeito não só a personagens à margem da história ou a uma classe em declínio, mas especialmente à desagregação da modernidade. Uma morte prenhe de sentidos e aprendizados, que não se esgota em pura morbidez ou em banalização.

O rosto-máscara mal oculta o oco das identidades em dispersão. O que importa é sua relação com o tempo, o que fica desse instante de contemplação em que o espectador é jogado diante de um *close* em Visconti. Apesar de a imagem ocupar toda a tela, ela nunca é ameaçadora. Os *close*s em Visconti seduzem e ao mesmo afastam o espectador, por se apresentarem como imagens a serem olhadas mas que também olham, não simplesmente objetos brutos. O *close* amplia a fragilidade dos personagens, não os heroiciza olímpicamente, podendo até glamourizá-los, mas se os atores são divas, os personagens viscontianos são homens caídos. O fato dos rostos em Visconti não aparecerem fragmentados não implica uma visão orgânica ou mesmo idealizadora do ser humano. O rosto se transmuta não só no decorrer do filme mas a apreensão de cada momento revela um pertencimento ao tempo. E, mais ainda, o que esses *close*s colocam como questão é o valor do momento, do instante como experiência estética e gnosiológica, entre o desejo de fixar e sua imprevisibilidade, e, por consequência, o valor da imagem e do fragmento bem como o valor de toda arte que se funda sobre a fragilidade do performativo, da experiência irrecuperável, irreconstituível.

*

Numa época como a atual, que valoriza o otimismo, o “pensar positivo” a qualquer preço, em que o hedonismo ressurgiu associado à centralidade da juventude como categoria transestária de consumo e de valor, a melancolia não deve ser reduzida à fraqueza, impotência ou a um conformismo apocalíptico. Ao contrário, a melancolia se constitui em elemento fundamental dos sistemas atuais de simulação, “qualidade inerente ao modo da desaparecimento do sentido, ao modo da volatilização do sentido nos sistemas operacionais (...), desafeção brutal dos sistemas saturados” (BAUDRILLARD, J.: 1981, 232/3). Para além de todo pessimismo, niilismo, hedonismo ou otimismo, para além de toda dor ou toda alegria, a melancolia se constitui como perspectiva, experiência, sensibilidade centrada na morte, como categoria existencial, e na catástrofe, como categoria social.

*

O homem barroco, imerso num mundo permeado por valores permanentemente em crise, no alvorecer de uma cultura massiva e urbana (ver MARAVALL, J.: 1990), parece cada dia mais próximo. O homem barroco

se configura como sujeito anônimo e solitário, cindido e cético. Tudo no fim se resume a pó e nada. A história é o domínio da catástrofe, da ruína e do sem sentido. Resta um profundo lamento do passado, “que não é uma valorização mistificada, mas simplesmente a lembrança dolorosa de momentos vividos, que não são mais e que não serão nunca mais” (PITIOT, P.: 1972, 32). O homem barroco, como o homem contemporâneo, teria sua consciência dilacerada por estar, ou se sentir, entre dois mundos. Trata-se menos da persistência de uma consciência cindida, marca de todo o processo de constituição do sujeito moderno, não só específico ao Barroco e ao presente, e mais da construção de um sujeito sobre um intervalo, entre-mundos, sem uma percepção clara do que está acontecendo ou expectativas do que virá, em que estruturas anacrônicas bem podem ser o futuro. A procura do homem barroco, diferente da procura do utopista, “está em não fazer o que se quer (ou o que se deve idealmente), mas conseguir querer o que se impõe como melhor ou menos pior”, a fim de compor um pensar indeterminado, em trânsito, sem objeto irrevogavelmente definido. “O homem barroco não é um sujeito no sentido que a filosofia moderna atribui a esse termo. A sua emotividade não provém de dentro, de uma interioridade espiritual, mas de fora, de forças em confronto entre as quais ele é passivo” (PERNIOLA, M.: 1990, 110). Talvez fosse melhor dizer espectador, *voyeur*, ao invés de passivo, que sempre pode ser contraposto negativamente a ativo. De qualquer forma, o indivíduo como valor desenvolveu a premissa da autonomia do sujeito, mas diante de sua crise, o homem barroco serve como guia do sujeito contemporâneo, em função de seu caráter performativo e instável. Se nos anos 60 a marca foi o triunfalismo, a dos anos 70 foi o desencanto, enquanto os anos 80 seriam marcados por um efeito barroco de “solenização”, em que mesmo a religião, o humanismo e a ciência entram definitivamente no horizonte do simulacro (idem, 117). Simulacro que não exclui o horizonte da catástrofe. Não se trata simplesmente de comparar fatos como a peste no século XVII ou a Guerra dos Trinta Anos com o temor da AIDS e o risco de uma hecatombe ecológico-nuclear hoje em dia, mas de se perguntar como a catástrofe se constitui num dado da subjetividade contemporânea.

A recuperação do Barroco traz ainda à tona valores como espetacularização e ludicidade nas relações sociais, num século em que são postos em cheque o homem enquanto valor e suas representações, como o humanismo e a democracia formal, sustentados por valores universais e totalizantes. A mediação da política se complementa com as sociabilidades descentradas e proliferantes em espaços como shopping centers, discotecas, shows etc., mas que se desdobram numa politização do micro, do co-

tidiano, desenvolvida por movimentos alternativos e minoritários, o que caminha para uma dissolução, senão apagamento, de dualidades como casa/rua e público/privado. Tanto em relação ao Estado quanto à sociedade, o Barroco tem hoje, para a compreensão do presente, mais interesse do que uma perspectiva utópica e emancipadora da racionalidade moderna, à medida que violência e teatralidade se conjugam, compondo “um saber estratégico, não formulado em princípios, mas pelas circunstâncias e ocasiões” (PERNIOLA, M.: 1990, 109). Essa época que critica os valores universais anuncia o desafio das trocas globais e do multiculturalismo. O que também nos aproxima do Barroco, primeiro momento moderno a incorporar criativamente o outro, o não-ocidental e recuperado como alegoria de nossa história ocidental agonizante, talvez origem despercebida de nosso futuro.

*

“Viver com um autor não quer dizer forçosamente terminar na nossa vida o programa traçado nos livros por este autor (...). Trata-se de falar o texto, não de agir sobre ele, deixando-o na distância de uma citação, a força da irrupção de uma palavra marcante, de uma verdade da linguagem” (BARTHES, R.: 1971, 12). Não desejo refazer a trajetória da constituição de um pensamento, seja ele qual for, mas extrair núcleos problemáticos e explorá-los, desdobrá-los, o que eventualmente pode desautomatizar hábitos de leitura recorrentes, cristalizados, apesar deste não ser um objetivo procurado. O importante é que o retirado, citado, se desenvolva num novo texto, numa outra constelação de desejos e medos. O critério do uso das citações não está na representatividade das idéias do autor, ou mesmo na sua autoridade e conseqüente procura de compreender e reproduzir melhor o lido, mas na sua produtividade para o que está sendo criado. Mais do que colagem, justaposição, sobrecarregar o texto de citações é um fator de fragmentação teórica, de destruição e reconstrução textual. As citações se torcem entre si, se ocultam, se chocam, se perdem na história, como história, modulando o próprio ritmo do novo texto que se cria, não necessariamente com derrisão do que é citado, mas para tornar indistinta e desimportante a diferença entre o que é e o que não é citação. Se “escrever a história significa citar a história”, “o conceito de citação implica que qualquer objeto histórico dado deve ser retirado de seu contexto” (Walter Benjamin apud ABBAS, A.: 1989, 58).

*

As imagens não são simples metáforas, estas imagens tornadas clichês, ou qualquer figura de linguagem, caso particular de signos lingüísticos, nem símbolos convencionais, mas vestígios que não cessam de se desdobrar temporalmente, exigindo mesmo um método alegórico, suplementar ao texto, para serem construídas, na incompletude de sua fugacidade, em contraponto à “palavra direta, que sem delongas, hesitação e reflexão diz as coisas na cara do interlocutor”, com a forma e o timbre do comando (ADORNO, T.: 1992, 35). As imagens não são abstratas nem isoladas umas das outras, revelando-se em permanente instabilidade, em permanente jogo; mas mesmo fragmentadas enquanto objetos, o mistério persiste, um mistério em fragmentos. As imagens estão num limiar, como as imagens dialéticas benjaminianas, não entre o sono e a vigília, entre o mito e o despertar, mas imagens crepusculares, evanescentes no momento anterior à morte do sol, à noite escura. Sua significação está no entre-mundos, no intervalo. Essas imagens, capturadas do tempo pelo presente, marcadas por uma interdiscursividade e por uma intersemiotividade, transitam entre diferentes linguagens artísticas, são construídas por fragmentos, sendo “no movimento da escritura, no jogo da leitura que (elas) emergem em tensão” (PERRET, C.: 1992, 166). Como conectar imagens presentes mas saturadas de passado, imagens intensas, apreendidas num vislumbre mas enraizadas no tempo? Pela leitura de um *flâneur* melancólico, em que a obstinação da intenção é corroída pelo tempo e desviada pela intensidade da atenção. O obsessivo se esfacela em fragmentos hesitantes. A escritura fragmentária se justifica uma vez mais como uma condição para que as imagens emergjam do texto para o imaginário. O fragmento é a única forma possível. Um texto feito por adições, que se estende no tempo, à medida em que seu fio da meada vai se transformando e se perdendo na constituição de sua incompletude permanente, mergulhando cada vez mais numa profunda inconsciência, no mais profundo auto-esquecimento.

*

“Eu ficarei no Grotão até morrer — afirmou serenamente Carlota e até mesmo as paredes, ao repetirem o eco de suas palavras, pareciam com ela se identificarem. Era toda a enorme mansão, as terras sem fim em derredor, as matas ainda intocadas, os campos lavrados, os morros cobertos pelos cafezais a falarem por sua boca. — Mas não se se a minha permanência nele será para a vida ou para a morte do trabalho de nosso pai e de nossos avós... Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas seremos sempre os mesmos aqui...” (p. 1276)

*

A casa, na sua centralidade e isolamento, com suas janelas fechadas e quartos-refúgios, apresenta o quarto dos senhores como um espaço do limiar, do qual os parentes são excluídos (ALBERGARIA, M.: 1982, 224) e mesmo o leitor, como de uma revelação que nunca acontece, de um labirinto onde não se chega ao centro, talvez ele tenha dois centros. O centro temporal é o quarto de Dadade, não marcado por uma proibição, mas pelo esquecimento. A velha ama do senhor é uma espécie de depositária da memória do Grotão, mesclada com sonho, mito e idealização. O centro espacial é o quarto dos senhores, tanto sede do poder, representado pelo Comendador, como de sua destruição, representada por sua esposa Mariana. Mariana é monstruosa (p. 741) por abandonar a menina aos cuidados de outrem, assim como depois abandona Carlota. Se Mariana é minotauro, Carlota percebe conscientemente, no fim, sua herança e seu papel de anjo exterminador: “Entretanto, ergueu a cabeça e todo o seu corpo virou com surda e irremovível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela a encheu de sinistro orgulho” (p. 1287).

Trata-se de um “espaço labiríntico, sombrio, iluminado por fugazes fachoços de luz” (SIMÕES, I.: 1990, 31/2), em que a articulação entre as artes plásticas e a literatura se faz fundamental para desvendar a “nebulosidade” de Cornelio Penna (idem, 15), desde os jogos de luz e sombra até o uso da cor, tons e semitons, a variação sobre o mesmo motivo até a construção da figura e do espaço (idem, 14). Labirinto para o leitor, pois nunca vemos a totalidade da casa, apenas seus cômodos, apresentados tão isolados como seus habitantes. Labirinto para seus personagens, mas em sentido diverso, dependendo da condição do personagem (COSTA LIMA, L.: 1976, 101). Para os empregados de fora da casa, como para sr. Justino, o administrador, a casa é um labirinto de fato, nos seus múltiplos aposentos, na “confusão de salas e corredores daquela casa que lhe parecera sempre um palácio encantado e proibido” (p. 758). Já para os empregados de dentro da casa, como para os senhores, o caráter labiríntico da casa é mais simbólico. Por exemplo, para Ângela, mucama de Mariana, o Grotão é “habitação imensa, cheia de alcovas sombrias, cortada pelos corredores escuros e sonoros onde passavam fantasmas em pleno dia...” (p. 890), ou para Carlota, “obscuros precipícios, tristes armadilhas, ausências inexplicáveis” (p. 1019). Apesar de significações distintas, o labirinto formado pela descontinuidade do espaço e pela impossibilidade de livre circulação converge dos espaços de maior amplitude, maior mobilidade, como a Corte, Porto Novo, passando pela fazenda, casa, sala, até chegar aos quartos,

(MIRANDA, W.: 1979, 22), num constante entrecruzar de caminhos (idem, 32), na forma de círculos concêntricos interrompidos em certos pontos (idem, 33).

*

Mais do que exclusivamente um cinema do tempo, o que busco no mapeamento de um Neo-Barroco menor é a possibilidade da manutenção de um espaço onde a delicadeza e a fragilidade tenham um lugar, elementos que constituem a base para se pensar a melancolia contemporânea, já fora do limiar em que se encontram os romances brasileiros e os filmes de Visconti escolhidos, decisivamente na pós-catástrofe, na constituição de uma estética da leveza, em distinção a toda estética da desmesura, seja ela trágica, abjeta, sublime, grotesca, *trash* ou *camp*. A obra de Welles configura um frágil equilíbrio entre esses dois momentos, “extrema tensão entre o pintor do real e o visionário” (MESNIL, M.: 1963a, 31), mas decisivamente marcada pelo exagero, incorporando mesmo o grotesco e a paródia, constituintes do Neo-Barroco hiperbólico: “estética da desmesura, que pode facilmente recorrer à economia de meios, (...) às vezes uma estética da simplicidade, ou seja, da intimidade” (idem: 1963a, 32). A presença de um Neo-Barroco menor em Welles pode dar conta da dificuldade de se identificar nos seus filmes um rigor clássico de construção e, ao mesmo tempo, elementos barrocos. Embora sua obra possa abrir um caminho que levaria para um outro rumo que não estou explorando, o Neo-Barroco hiperbólico, que iria desde Glauber Rocha (“Terra em Transe”) até Peter Greenaway (“Afogando em Números”). Ainda, a ambivalência de Welles face ao Barroco também pode remeter à obra de Stroheim, na sua tensão entre o melodrama hollywoodiano, cuja encenação elegante do mundo dos Habsburgos mal esconde o grotesco dos seus personagens, e a violência do desejo, que encontra em “Greedy” sua maior exarcebação, onde o impacto da paisagem social e da natureza norte-americanas substituem o artificialismo dos cenários de seus outros filmes. Nessa genealogia, seria ainda importante mencionar Sternberg, onde a ordem de causa e consequência do melodrama é corroída por uma série de elementos periféricos. A presença de pequenos objetos, a glamourização do feminino encarnado por Marlene Dietrich, o fascínio pela cenografia se não pervertem a linearidade da narrativa, tornam-na mais lenta, mais sinuosa.

*

As ambivalências em torno da melancolia não são recentes, atravessam a história ocidental. A melancolia é freqüentemente desvalorizada, quando não temida: como caráter, no sistema dos quatro humores na medicina clássica, caracterizado pela disfunção da bile negra, de onde a etimologia da palavra; como doença mental, caracterizada por crises de angústia, abatimento profundo e fadiga intensa, conceito médico que se desagregou modernamente, sendo substituído pelo de depressão; condenada pela igreja católica, confundida, às vezes, com a preguiça, tornando-se um dos sete pecados capitais; e, ainda, como mal social, causada, segundo marxistas, pela incapacidade da inteligência burguesa em remediar, de uma forma positiva, a contradição entre o reino das possibilidades e a dura realidade histórica, não passando de um sinal claro de decadência burguesa. Porém, há também os defensores da melancolia, desde a tradição astrológica que a associa com os nascidos sob o signo de Saturno, a saber, os filósofos, os pensadores e os artistas (mas também, os estropiados e ladrões...), até, por exemplo, Kant, para quem a melancolia era uma virtude, ou Kierkegaard, que a considerava a condição existencial mais profunda do homem (KLIBANSKY, R. et al.: 1990, 7/19). Não pretendo rever a história da melancolia, já traçada, pelo menos, dos gregos até o vislumar do corte processado no Barroco, no clássico *Saturne et la Mélancolie*, nem aceitar o desafio de Klibansky para que se continue o percurso da melancolia desde o século XVII até hoje. De certa forma, essa história foi feita, ainda que de maneira dispersa e incompleta, mas com bastante incisão, por trabalhos como *Origem do Drama Barroco Alemão* de Walter Benjamin, no que se refere ao Barroco; *Histoire du Traitement de la Mélancolie* de Jean Starobinski, que vai até o nascimento da psicanálise; *Melancholy and Society*, de Wolf Lepenies, que enfoca com especial interesse os séculos XVIII e XIX; e *Soleil Noir, Dépression et Mélancolie* de Julia Kristeva, que percorre a literatura moderna. No entanto, parece haver uma falta de trabalhos que desenvolvam com mais atenção a presença da melancolia hoje em dia. Portanto, o horizonte desta aventura é estudar a melancolia na segunda metade deste século, em particular diante da crise, talvez definitiva, da modernidade. E em meio a tantas noções de melancolia, defesas e ataques, o ponto de partida é simples: considero-a como uma sensibilidade entre outras, que se constitui como uma lente para ver o mundo e uma possibilidade de uma nova formação (*Bildung*), um guia para articular os fragmentos contemporâneos, sem homogeneizá-los em totalidades.

*

Os dois caminhos de aproximação com o Barroco, no seu sentido histórico restrito ou no seu uso disseminado no presente, emolduram, frequentemente, a forma de analisar a pertinência do termo Neo-Barroco, desde pelo menos o Colóquio de Cérisy de 1976 (PELLEGRIN, B.: 1983, 25), pela desconfiança em relação à excessiva generalização do termo Barroco (ROUSSET, J.: 1968, 234). Generalização concebida como uma frutuosa hipótese heurística, da qual convinha todavia reprimir abusos, na defesa de um retorno reflexivo e prudente ao Barroco (Jean Rousset apud PELLEGRIN, B.: 1983, 30), como uma espécie de espelho para a contemporaneidade, semelhante ao que fora a Idade Média para um certo Romantismo ou a Antiguidade para o Classicismo (PELLEGRIN, B.: 1983, 38), restando saber se não criamos um Barroco à medida de nossas inquietudes e nossos desejos, como se criássemos um espelho complacente ou tranquilizador (GUÉRIN, J.: 1983, 341). Esse colóquio reaviva a desconfiança francesa face ao Barroco, cujos estudiosos entraram tardiamente no debate³ e foram os primeiros a se mostrar enfadados, temerosos da sua banalidade, ainda no final dos anos 60 (CHARPENTRAT, P.: 1967), quando paralelamente, na América Latina, a ofensiva neo-barroca ganhava fôlego.

Esta polêmica se atualiza, mais recentemente, na publicação conjunta de textos de Irlomar Chiampi e João Adolfo Hansen (1994). No momento não é meu foco central entrar num debate sobre a validade do termo Barroco para as produções do século XVII, mas como ele foi apropriado pela contemporaneidade, sua atualidade. Diferente de uma perspectiva como a de Hansen, que parece se preocupar mais com o anacronismo das recuperações do Barroco, seja pelos românticos, seja pelos modernos e pós-modernos. Ele não concebe a especificidade retórica e teológico-política das práticas de representação do século XVII como barrocas, qualificação que não passaria de uma homogeneização (1994, 28/9). Se Hansen tem razão em criticar a diluição do termo, parece pairar sobre sua crítica ao anacronismo a busca de um Barroco virgem do olhar do presente, como se o mesmo estivesse morto e claramente localizável, sem deformação (idem, 33), como se os seus resíduos e ruínas não se constituíssem no próprio ato de interlocução teórico-estética com o presente.

O anacronismo aparece, para Hansen, de forma bem tradicional, como um pesadelo histórico, um pecado capital contra o método, ao se tornar bloqueador dos riscos e possibilidades que envolvem o diálogo comparativo entre passado e presente (ver LORAUX, N.: 1992, 57). E "por que fazer o elogio do anacronismo quando se é historiador, senão para sugerir que, no tempo cronológico da história, conviria prestar atenção ou, pelo menos, conceder um lugar a todos os fenômenos de repetição, sem

garantia de nenhuma lição ou de nenhuma experiência?" (idem, 67). O anacrônico se apresenta como categoria de percepção e avaliação (LICHTENSTEIN, J.: 1992a, 6), que por sua dimensão voluntariamente atípica, singular na ordem temporal, pode assumir um caráter de necessidade, nos fazendo aceder a um tempo descentrado e fragmentado, não para alimentar qualquer nostalgia de um passado terminado, mas simplesmente para encontrar todas as dimensões de nosso presente (idem, 9). O anacronismo é um ato hermenêutico de apropriação, um tipo de profecia ao inverso (COMPAGNON, A.: 1992, 13), feita sobre um passado desconhecido. Levado às últimas conseqüências, o anacronismo não é sequer o passado (quem poderia dizer o que é o passado?), mas um esquecimento, um erro grosseiro da estratégia de renovação, a marginalidade que não figura em nenhum registro, o exotismo no tempo (DESANTI, D.: 1992, 87).

Se o medo de Hansen é explicável, mas não justificável, nem explicável é sua decisiva redução do contemporâneo a um processo de desistoricização, marcado pelo discurso do fim da história, por citações ou estilemas de temporalidades disparatadas, inclusive do século XVII (1994, 29), quando se trata definitivamente de uma nova historicização, não marcada pela linearidade progressiva e bem distinta entre passado-presente-futuro, mas por um diálogo constante com passados atualizados (ver MORICONI, I.: 1994 e HUTCHEON, L.: 1991). Ou seja, se é compreensível o projeto de Hansen de nuançar as generalizações em torno do Barroco histórico, de nada nos serve sua posição para compreender a afinidade estabelecida do Barroco com o presente, pois em última instância ela não passa, para ele, de um equívoco, em que o Barroco aparece como "essência (...), uma síntese imaginária, um anacronismo, nada" (1994, 55). Não se trata de fetichizar nem o Neo-Barroco, nem o Pós-Moderno, mas de usá-los estrategicamente, não como bandeiras, mas como recursos de melhor compreensão das especificidades e desafios do presente. Quem sabe o Neo-Barroco como estratégia teórica não possa ser a ruptura da dualidade discursiva construída entre Modernidade e Pós-Modernidade?

O Neo-Barroco, a contrapelo de um ideário burguês e iluminista da Modernidade, radicaliza o Barroco por romper seu logocentrismo periclitante, imagem de um universo móvel e descentrado, mas ainda harmônico, em que simultaneamente o artifício assegura e corrói o *status quo*, instabilizando toda verdade. Se para os barrocos o mundo é um teatro, para os neo-barrocos o mundo é mais uma ópera de vozes esmagadas, solidões monumentais, homens caídos em espaços claustrais, de onde se escapa pela fuga, desenraizamento, morte ou loucura, sem nenhuma possibilidade de reconciliação com Deus, diferentemente da alegorização barroca. Como a

casa em ruínas, o caráter transcendental do Barroco é estilizado em desespero, desengano, catástrofe. As figuras de Deus e de sua metáfora terrestre, o rei, quando aparecem, não são mais que máscaras, em oposição ao ressurgimento de uma posição simplista que considera o Neo-Barroco como uma ideologia conservadora, na medida em que o Barroco histórico se reduziria a uma ideologia da Contra-Reforma. Ao contrário, o Neo-Barroco torna-se, por seu caráter lúdico e plural, até uma estética de transgressão e o Barroco seria melhor compreendido como “arte da contraconquista, de contracatequese” (José Lezama Lima apud CHIAMPI, I.: 1994, 11/12). O Neo-Barroco escapa tanto a uma monumentalização academicizante do Barroco quanto ao epigônico exercício de repetir o já dito.

Ainda mais, na perspectiva de Calabrese, o Neo-Barroco é “uma particular ‘excitação’ no interior do sistema cultural que ameaça ultrapassar e transgredir os fundamentos epistemológicos da modernidade, embora sempre catalisada no contraste produtivo e reflexivo para com esta mesma modernidade” (SCHÖLLHAMMER, K.E.: 1993, 2). Não se trata, portanto, de um maneirismo retrô sob o prefixo neo, mas de uma recriação histórica (CHIAMPI, I.: 1993, 6) importante para a abertura propiciada pela dispersão pós-moderna.

Como o Barroco se enraizou na América, no século XVII, incorporando, pela primeira vez na arte do Ocidente, o não-ocidental, por meio do índio e do negro, o Neo-Barroco, num mundo de fluxos intercontinentais, contribui para evitar que o ex-centro se torne um centro (idem, 6), ao valorizar a heterogeneidade, os múltiplos *crossovers* no presente e com os passados, na moldura de uma estetização do cotidiano, perfeitamente adequada a uma valorização do ornamental, do superficial, em que a sedução, a realidade hiper-real e uma estética erotizada e extática se conjugam (ver SCHÖLLHAMMER, K.E.: 1993, 1). Nós (não só latino-americanos) que nunca fomos modernos, rumamos do Barroco ao Pós-Moderno, da cidade do México no século XVI, em construção e em ruínas, caldeirão explosivo de brancos, negros e índios, ao caos pancultural de Los Angeles, seja dos levantes de 1992 ou do futurismo pós-moderno de “Blade Runner” (ver GRUZINSKI, S.: 1993).

Além de hiperbolizar as possibilidades do Barroco, o Neo-Barroco recria o Barroco nas dimensões do/para o presente. De modo que a relação entre os dois Barrocos seria decorrência de uma causalidade acrônica, uma simultaneidade no descontínuo, em que “dois objetos distantes e sem comunicação ou interferência podem revelar-se análogos; um pode funcionar como duplo — a palavra tomada no sentido teatral do termo — do outro: não há nenhuma hierarquia de valores entre modelo e cópia”

(SARDUY, S.: 1987, 35): “leitura ao inverso da história caduca: narrativa sem datas: dispersão da história sancionada” (idem, 147). O esforço é afastar na conexão entre os dois Barrocos qualquer debate infundável sobre influência ou até que ponto o Neo-Barroco é “autenticamente” Barroco ou não. Como no debate do Pós-Moderno (MORICONI, I.: 1994, 13/4), a compreensão do Neo-Barroco só tem sentido como estratégia discursiva para a compreensão do presente por aproximações e não por definições unívocas, por uma opção político-teórica fechada, tanto na vertente que chamo hiperbólica quanto na menor. Ambas estão numa contracorrente burguesa, só que a primeira parece se situar numa ruptura radical do logocentrismo, podendo por isso ser chamada mais apropriadamente de Barroco da revolução (SARDUY, S.: 1987, 212), enquanto a segunda, ao invés de parodiá-la violentamente a economia burguesa pela superabundância e pelo desperdício, desconstruindo o moralismo da ideologia do consumo e da acumulação (idem, 209), situa-se num espaço intermediário em que, ao invés do confronto direto, joga até com o mundo burguês, esvaziando-o por dentro, num ato sutilmente aristocrático: um Barroco da corrosão, um Barroco menor.

* -

O fragmento é um instrumento de construção de uma crítica-escritura, entre a ciência e a arte, o conceito e a imagem, “o último passo da crítica em direção à escritura, não ainda o passo decisivo e auto-anulador, mas aquele momento ambíguo em que duas práticas se superpõem” (MOISÉS, L.P.: 1978, 56), ao problematizar, se não eliminar, a separação de disciplinas, sem se constituir em uma redução à ciência ou à arte ou em uma síntese das duas. Talvez a maior implicação em considerar a crítica como paraliteratura, no horizonte de uma “pós-crítica”, ou seja, “como um híbrido de literatura e crítica (...), é que o conhecimento de um objeto de estudo pode ser obtido sem conceitualização ou explicação” (ULMER, G.: 1983, 94), seguindo uma abertura barthesiana, ao conjugar combate crítico e prazer, submetendo os objetos de conhecimento e a discussão — como em qualquer arte — não mais a uma instância de verdade, mas à consideração de efeitos, em que a ciência se faz um pedaço de uma colagem e os conceitos, alegorias. A crítica se apresentaria como “a criação dentro de uma criação” (WILDE, O.: 1982, 365), que faria esse livro não só ter uma ótica transdisciplinar, mas também interdiscursiva, se não transdiscursiva. O fragmento dá ainda mais agilidade na apreensão de conexões entre diferentes manifestações, mas não o aprofundamento em um só objeto, por-

tanto, mais adequado a esse exercício diletante de *flânerie*, marcado pelo precário, pela digressão, ao invés da exaustividade do trabalho erudito, constituindo “um discurso em curto-circuito que a meio caminho interrompe a si mesmo a fim de renovar contato com seus objetos”. As constantes pausas são a essência mesma da contemplação (MATOS, O.: 1993, 10).

*

A casa é todo espaço habitado (BACHELARD, G.: 1957, 24), sem ser uma casa primordial, em que “os valores de abrigo estão enraizados no inconsciente” (idem, 27), vinculados aos arquétipos da mãe e da noite (idem: 1986, 122), mas que é uma “grande potência de integração para os pensamentos, as lembranças, os sonhos dos homens” (idem: 1957, 26). As casas são corpos de imagens, com a ilusão de estabilidade, marcadas pela verticalidade e pela concentração (idem, 34/5) que se constroem em dois sentidos: elas estão em nós tanto quanto estamos nelas (idem, 19). Qual a história da casa? O que conta a casa?

*

A Viagem de Mariana

A fazenda do Grotão já estava longe na tarde. Procurava esquecer que fugia do marido, que abandonava, uma vez mais, uma filha, Carlota, que em breve chegaria. Queria pensar na viagem, não no seu pretexto, ir ao velório de Nina, casada com um Menezes, família amiga de Minas. Não, não queria pensar nem na partida, nem na chegada, nem no presente. Lembra-va de outros tempos, outras viagens. Quando ainda moça, fora também a Minas para uma festa na casa de Lucas Procópio. Que fim levava a família Honório Cota? Há muito não ouvia falar deles, há muito não ouvia falar de ninguém, há muito ninguém lhe interessava o suficiente. Antes, quando chegara trazida da Corte, recém-casada, ainda lia jornais, escrevia muitas cartas. Isso foi há muito tempo... Queria lembrar a festa, também longe no passado. Pouco lembrava. Festa de últimos faustos. Já então tudo parecia perdido, destinado a desaparecer. Como agora. A destruição vinha de longe. Só agora notava no seu rosto, nas suas mãos. Esquecer. Não conseguia parar de pensar. Na viagem, noite adentro não sabia mais onde estava. Permitiu-se chorar um pouco. Ficou até mais calma. Lembra-va então dos romances que lera. Tentava recontar as histórias, mas nem misturando as lembranças, os livros, conseguia seguir uma história até o fim. Não tem importância, os romances eram todos parecidos, tolos. Queria mais uma história

em que ela coubesse, que não tivesse de fugir, esconder-se até quando em casa. Olhava pela janela. Nada distinguiu. Nada importava tanto agora. Só a viagem. Pensava assim, para sempre caminhando. Perdida em alto-mar. Menos que só. Ainda elegante, mesmo bela, apenas uma mulher velha, imensamente velha. Quando começara a se sentir assim? Um trovão. Vai chover com certeza. Abriu a janela. Engano. Era só a noite.

*

A Menina Morta é um jogo de silêncios, medos e mistérios. A presença da morte afasta as personagens umas das outras, estátuas, efígies, imóveis e indiferentes, mas apesar disso, “não vivem unicamente seu drama individual, pois, olhadas no conjunto, apresentam questionamentos que pertencem também a um grupo. Afinal, são os derradeiros descendentes de um passado glorioso” (SIMÕES, I.: 1990, 38). Todo ato, por infimo que seja, é escondido e teatralizado, seja nos lugares mais públicos da casa, nas salas, seja nos espaços mais íntimos, nos quartos. Até o interior das personagens se torna um espetáculo. A imagem da menina morta é mais do que a metáfora do peso insustentável do patriarcalismo, é o núcleo vazio de uma espiral alegórica que engolfa não só a fazenda e seus habitantes, mas todo um mundo rural, pré-moderno. O corpo em decomposição da menina morta remete ao Grotão, “aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte” (p. 824). Ainda que se tente construir um tabu, um silenciamento em torno da morte da filha mais nova, simbolizado pela retirada de seu quadro da vista de todos e guardado por ordens do Comendador (p. 1067), esta morte explícita as opressões do cotidiano, o vazio existencial de todos, a dissolução de uma realidade social fechada, fortemente hierarquizada.

A metáfora da morte se desdobra no passado e no futuro, por uma linhagem feminina, que inclui, além da menina, sua mãe Mariana, “dama seca e altiva, sem a menor comunhão com os outros moradores” (p. 732), e Carlota, através da recorrência da metáfora especular (MIRANDA, W.: 1982, 132/3). Em meio a este labirinto da morte, um fio condutor possível é tecido pela alegorização do feminino, que no Ocidente sempre esteve próxima ao ambíguo (GLUCKSMANN, C.: 1984, 154), à teatralização, desagrega à experiência utópica e introduz o nada, o outro (idem, 189). Dentro dessa perspectiva, a linhagem feminina de *A Menina Morta* se espraia para compor um caudal de personagens sufocadas pelo luto permanente, pelo silêncio de morte. As tradições, as pompas, se tornam artificios de uma encenação permanente do cotidiano enquanto rito de morte, desde

as roupas, os gestos ao corpo, como na indumentária farfalhante, farta e pesada de Mariana, que lhe acentua o "porte de rainha", seu "olhar imperial" que nunca se digna de olhar para baixo (p. 731/2)⁴. Tudo que é vivo se petrifica, numa fachada, num quadro. As personagens dispõem de máscaras duras, artificiais, frias, diante umas das outras, "são apenas figuras impassíveis, vazias e estáticas, do que se pode deduzir que qualquer possível ação, gesto ou sentimento deles não passa de aparência e são ilusão histriônica de *vida*" (MIRANDA, W.: 1982, 133). Só no íntimo a dor se demonstra, também corrosiva. Não é à toa que as personagens preferem sair dos quartos para o corredor e salas, ao invés de ir uma ao quarto da outra, pois a interdição do contato, da intimidade junto com a rígida hierarquia não só conduz à incomunicabilidade como bloqueia a eclosão de uma violência generalizada e explícita (COSTA LIMA, L.: 1976, 114). O medo é constante, enfronhando não só a impossibilidade de se relacionar, mas o requinte das interdições e a necessidade de refinar a hierarquia familiar, a ponto de cada parente ocupar uma posição distinta no espaço simbólico (idem, 176). Mesmo "o zelo hierárquico, a busca de alcançar ou preservar a indivisa unicidade de seu lugar é menos produto da vontade de manter um privilégio do que da sensação de ameaça que a todos apavora" (COSTA LIMA, L.: 1989a, 249).

* .

"Em Welles há uma espessura do tempo, camadas de tempo coexistentes, que a profundidade de campo revelará num escalonamento propriamente temporal" (DELEUZE, G.: 1992, 78). É nesse sentido que deve ser compreendida a afirmação de Deleuze de que "Cidadão Kane" (1941) é o primeiro grande filme do tempo, em que coexistem passado e presente (1990, 122), onde a profundidade interioriza a montagem na cena, o plano-seqüência aparece como lençol do passado e os planos curtos remetem ao presente (idem, 136). Os procedimentos habituais do cinema (enquadramento, o ângulo das tomadas, os movimentos da câmara) ultrapassam um papel puramente funcional rumo a um êxtase técnico que coloca em segundo plano a economia narrativa (SCARPETTA, G.: 1988, 188), sem separar a técnica de seus fins, mas compreendendo-a dentro de novas formas de associação e composição, como no caso do plano-seqüência, que desnaturaliza a imagem-tempo como "resultado simplesmente do movimento" (DELEUZE, G.: 1992, 67). O uso do plano longo conjuga um realismo de princípio, na diminuição de cortes, com um irrealismo de fato, pois todo plano longo se torna um labirinto (AUMONT, J.: 1992, 157).

Essa construção se relaciona a novos tipos de personagens, que "não 'sabem' mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel" (idem, 78). Os personagens corrompem princípios humanistas que afloram com certa freqüência nas entrevistas de Welles e Visconti ou em seus comentaristas. Quanto a Welles, parece que o homem nunca está no centro do mundo e seu drama ocorre quando ele se julga dessa forma, não só como indivíduo mas como categoria de pensamento. Seu alvo é o herói fáustico da modernidade. "É impossível para um homem ser grande a não ser que admita que há qualquer coisa maior que ele. Talvez a lei, talvez Deus, talvez a Arte, não importa qual concepção, mas ela deve ser maior que o homem" (WELLES, O.: 1958, 9). "Incapaz de ser, reduzido a existir, o herói barroco usa máscaras, se fantasia, criando atitudes, forjando poses, buscando o alibi de um papel, mendigando a participação num rito, indo desesperadamente de procissões a desfiles militares, de festas públicas em lugares abertos a cafés, bailes. No tempo da festa, ele terá a ilusão de ser verdadeiramente. No entanto mais tarde, na existência que está condenado a viver, ele se verá na permanência de sua solidão reencontrada, esperando que de novo se transforme face a um universo volúvel do qual a água, o vento e a luz parecem simbolizar a constante mobilidade" (BORGIO, C.P. di: 1960, 67/8). As vidas desses personagens não podem ser contadas, pode-se no máximo dar a regra do jogo (DANEY, S.: 1986, 21). Suas identidades são sempre um problema, uma questão que nunca se formula ou se responde adequadamente.

Mas voltando ao tempo, ele se constitui como perda em uma verdadeira chave para a obra de Welles, não no sentido de um resgate nostálgico mas de historicização do mito e portanto sua destruição. "Eu estou realmente interessado no passado como mito. John Ford é um dos fazedores de mito" (WELLES, O. in BOGDANOVICH, P.: 1992, 101). Temporalizar é perder a inocência do mito. Tempo que, apesar do plano-seqüência, passa menos dentro do plano, como em Antonioni ou Visconti, do que na montagem ágil e fragmentadora. Desse modo, parece em Welles se confrontarem duas tradições: o cinema como ação, como narrativa, e o cinema como tempo, contemplação, como se o desafio fosse o da contemplação em meio ao mundo da ação, do movimento. E é a partir dessa moldura que se devem valorar os dois modelos arquiteturais que, segundo Pascal Bonitzer (1981, 59), conformam o universo de Welles: um movimento vertical de ascensão e queda, representado pelas intermináveis escadas e ângulos baixos ("Cidadão Kane", "Soberba"); e um movimento horizontal, presente na passagem por um emaranhado de corredores, salas, marcados por ângulos amplos e profundidade de campo ("A Dama de Xangai"). No mun-

do teatralizado de Welles, o movimento vertical constitui a ruína e o movimento horizontal, o labirinto, este tanto mais ilimitado quanto não visível como uma só estrutura espacial, mas que em geral se torna, ao mesmo tempo, a representação adequada da percepção do protagonista, do espaço do filme e do filme em si.

A fragmentação da narrativa em "Cidadão Kane" não impede que o tempo da narração se apresente como tempo de catástrofe, contudo diferente do tempo de Kane, rumo a um tempo idealizado, tempo da casa materna, tentativa de congelar e não reconhecer o tempo que passa para ele e ao redor dele. Apesar do tempo mítico nunca se realizar, Kane nada aprende da passagem do tempo, pois sempre é atingido por um fracasso impossibilitador de qualquer continuidade, completude, finalização, na carreira política, na ausência de herdeiros, na promoção de Susan Alexander como cantora, na construção de Xanadu, e finalmente na morte. Da desilusão do espetáculo político e da ópera não sobra nenhum sentido estético. Kane apenas compra.

Em "Cidadão Kane", a soma de recursos, da agilidade jornalística à iluminação expressionista, da farsa melodramática ao filme *noir*, tudo parece cristalizar-se na famosa palavra Rosebud, mas que o jornalista-intérprete já intui não como o final do mistério, mas uma parte dele, um fragmento de algo cuja verdade não pode ser vista na sua totalidade, como se depreende da queima de alguns dos objetos de Xanadu, num dos quais, no seu trenó de infância, está escrito, justamente, Rosebud. Rosebud é mais que o mistério da origem e a dor decorrente por não se poder atingi-la, mas sintetiza uma questão constante em Welles: "o que constitui uma vida?" (DANEY, S.: 1986, 21).

A procura do espectador não deve terminar junto com a do jornalista. Rosebud pode ser o caminho não do desvelamento do mistério, mas o fio para reconstruir este labirinto filmico de Orson Welles. A palavra Rosebud, que abre e encerra o filme, é a porta de entrada para a última e mais faustosa moradia de Kane, Xanadu, palácio de vastos salões, escadas e espelhos que multiplicam a imagem de Kane, mas também museu de objetos de arte, rodeado por jardins e um zoológico, uma sepultura em vida, um refúgio depois do fracasso da carreira lírica de sua segunda esposa, cenário do último ato da queda de um anti-mito americano, não um *self-made man*, mas um herdeiro aventureiro e egocêntrico, que é quase governador ou quase presidente, mas acaba se tornando um colecionador, um milionário excêntrico. Rosebud também se conecta com a casa, na bola de cristal, onde neva permanentemente, miniatura de sua casa materna. Quando a bola de cristal se quebra, Kane morre. Resta apenas Xanadu, ruína de um

sonho americano, museu e Disneylândia gótica. Ainda é a procura de Rosebud que constrói a procura do passado pelo jornalista, sobre o olhar ao qual se superpõe o do diretor. Rosebud, a conexão entre o início e o fim, nascimento e morte, uma vida em fragmentos. No meio, na estória, quase nada, um rosto impressionante, uma *éfigie*, só comparável à aparição final de Marlon Brando em "Apocalypse Now" de Coppola. O que há por trás daquela máscara, ou melhor, o que molda e move Kane? Não simplesmente o poder ou o dinheiro, mas um desejo estético-temporal que se materializa no acerto de contas com a casa materna feito pela construção de Xanadu, resposta que amplia seu passado, mas fracassa em reconstituir qualquer coisa. A volta à casa tal qual ela foi é impossível, e Kane acaba por construir seu próprio túmulo em vida. O sentido estético que leva Kane a este último esforço, ao construir Xanadu, é o seu maior fracasso, numa trajetória repleta de quases e fracassos. Fracassos tão mais preciosos quanto mais pretensiosos, mesmo impossíveis, são os objetivos. Ser um magnata das comunicações, governador ou presidente são feitos difíceis, mas não tanto como voltar no tempo. A fumaça dos móveis queimados em Xanadu reafirma a inexorabilidade do caráter destruidor do tempo. O fim, como na canção dos Doors. The End. Ou ainda o espetáculo, encenado desde o princípio quando o *travelling* ascendente põe o muro de Xanadu, como um abrir da cena, levantar das cortinas (ISHAGHPOUR, Y.: 1975, 180) até retornar ao mesmo limiar no final do filme, mas não da mesma forma. A obscuridade enevoadada, gótica, cede lugar a uma luz definitivamente crepuscular. Ainda, o fantasmagórico jardim de Xanadu, mostrado no início, se configura como um cenário em ruínas adequado à morte de Kane, desde o início sabida, em continuidade ao avolumar de objetos no final, mas não mais eivados de mistério, e sim apenas objetos de infância e obras de arte reduzidos a um valor em dinheiro ou à simples queima, destruição, fumaça pela chaminé. O fim do espetáculo é o fim da morte na vida, que impregna e constitui o núcleo do filme, como aliás de toda sua obra (ver ESTEVE, M.: 1963, 34/41). A função dramática da morte possibilita a ação, faz com que ela progrida. Sua função simbólico-profética representa a morte de uma família, de uma classe social ou de um mito. E, curiosamente, sua função ética constitui uma auto-consciência do personagem, um elemento revelador, uma reversão de valores, mas que sempre acontece quando já é tarde demais.

"Soberba" (1942) é quase um anti-clímax de "Cidadão Kane", no sentido de ser menos ambicioso nas pretensões, e até diria simplificador. Para a preocupação deste texto, o filme tem ainda interesse pelo movimento que se estabelece, da visualização da casa de forma inteira, visível ape-

nas no início, no momento do apogeu da família, até a progressiva interiorização da casa, numa multiplicação de janelas, portas e escadas, em meio a um claro-escuro, perfeitamente adequado ao declínio da família, em meio a uma cidade que cresce e se moderniza. Ao mesmo tempo que as sombras, desde o início presentes como a marca do declínio da família, tomam conta da casa que se esvazia, também o movimento de câmara cessa sua agilidade e leveza, como nas cenas do baile e do passeio durante o inverno, para ficarem mais e mais lentos. Tudo acentua um tom fantasmagórico, da voz de Welles como narrador à música, que faz da casa não mais o centro de atenções e orgulho da cidade, mas cada vez mais, face ao crescimento da cidade, um lugar menor, periférico, desimportante, esquecido, como seus moradores. O esforço de Welles, no entanto, fica bastante prejudicado por uma montagem que não cria suficientemente clima, pelas interpretações frágeis ou melodramaticamente exageradas, junto com o final falsamente conciliador. Ou seria um cruzamento *camp* entre o trágico e o melodramático que Welles almejava? Para entender a aproximação que Welles faz entre tragédia e melodrama (apud GOTTESMAN, R.: 1971, 8), uma via não estaria na consideração do melodrama como agente artificializador do que é arcaico no trágico? O que faria uma distinção entre o elemento trágico no mundo grego e a melancolia no mundo moderno. A melancolia não recebe o melodrama, o *kitsch*, o *camp*, e recusa toda origem, todo essencialismo.

*

A sensibilidade “ganha sua força a partir de um fato concreto, mas o transpõe e o metamorfoseia no domínio de uma afetividade” (DUBOIS, C.-G.: 1973, 68), podendo ser compreendida dentro de uma cadeia geral de categorias, que parte de elementos menos privilegiados neste texto até o que se procura atingir: fatos, conceitos, noções, sensações e imagens. A noção de sensibilidade é um esforço de buscar não só um instrumental sócio-histórico, mas, pelo menos, uma via de acesso específica, para operar com sentimentos que não chegam a se constituir em objetos privilegiados de discursos institucionalizados, de saberes, a não ser o da arte.

A sensibilidade se aproxima da categoria de estrutura do sentimento, que procura se deter em “tudo que escapa ou parece escapar do fixo, explícito e conhecido; considerado e definido como pessoal” (WILLIAMS, R.: 1977, 128), não como mero epifenômeno de instituições, formações e crenças ou simples evidências secundárias de relações econômicas e sociais alteradas entre e dentro de classes (idem, 131). Ao não reduzir o social puramente ao institucional, as estruturas de sentimento traduzem experiên-

cias sociais fundamentais, que não precisam aguardar definições, classificações ou racionalizações, antes que exerçam pressões palpáveis e estabeleçam limites efetivos na ação e na experiência (idem, 131/2). O interesse de uma categoria como estrutura de sentimento ou estrutura da experiência não é tanto o de constituí-la em um conceito distinto do de ideologia ou mundivisão, mas que vai além, ou sobretudo, aquém de crenças sistemática ou formalmente constituídas. Não se trata de excluir conceitos mais formais nem isolar pensamento e emoção, mas privilegiar sentidos e valores que são ativamente vividos e sentidos, ainda que não sejam reconhecidos como sociais, mas privados, idiossincráticos e mesmo isolados (idem, 132).

Mas para entender a melancolia nas suas ambigüidades é necessário ir além da categoria de estrutura de sentimento. É nesse sentido que a sensibilidade é mais eficiente, pelo fato da melancolia não se constituir como uma estrutura, ou seja, como “um conjunto com relações internas específicas, ao mesmo tempo ligadas e em tensão” (idem, 132), mas uma categoria mais indefinida. A sensibilidade é mais que um sentimento, um olhar ou uma “emoção social” (DAVIS, F.: 1979, VII), é um solo a partir do qual imaginários emergem em diferentes momentos históricos, de forma recorrente, ou não; talvez mais precisamente, “uma disposição coletiva em direção a certas práticas culturais” (OLALQUIAGA, C.: 1992, XIX), um fluxo de percepções cujas significações se cristalizam e ampliam em diversos imaginários, um espaço de dispersão que não se reduz a estruturas binárias ou ternárias. “Uma sensibilidade é quase, mas não completamente, inefável. Qualquer sensibilidade que pode ser colocada no molde de um sistema ou lida com as rudes ferramentas da prova não é mais absolutamente uma sensibilidade. Ela se endureceu numa idéia...” (SONTAG, S.: 1967, 276).

Na sua fragilidade, a sensibilidade é uma noção e não conceito. A noção é flexível, suave e polissêmica (MAFFESOLI, M.: 1988, 59). É justamente esta fluidez que a sensibilidade possui, como o imaginário, diferente de estruturas de sentimento e discurso, que os faz (sensibilidade e imaginário) liberadores para outras realidades, outras percepções. Eles são “noções com as quais só se pode flertar: tratá-las sem aderir fortemente a suas conotações, nem aos sistemas que elas são supostas veicularem. De uma certa forma, jogar a desenvoltura contra o espírito de sistema” (SCARPETTA, G.: 1985, 18). E se ainda uso definições, elas são apenas pontos de partida rumo a um mundo de indefinições, de imagens, nunca uma síntese cristalizadora do apreendido, uma determinação de posições.

A consideração da melancolia como sensibilidade e não estrutura de sentimento também se distingue desta última por não estar interessada em experiências que são posteriormente formalizadas e classificadas em instituições e formações, ainda que eu reconheça junto com Williams que isto muito freqüentemente acontece (1977, 132). A singularidade da melancolia como sensibilidade depende da compreensão da instabilidade enquanto algo que não se destina necessariamente à estabilidade ou formalização, mas que mantém seu caráter corrosivo do institucional. A melancolia no horizonte da pós-modernidade pode ser entendida como institucionalizada apenas como uma redução, uma banalização dentro de um discurso midiático da catástrofe ou cinismo/cepticismo intelectual. A escolha da arte de qualidade estética⁵ tem o mérito de apresentar a melancolia com toda sua ambivalência, que talvez ficasse comprometida se a considerasse apenas como um discurso em circulação em diversos saberes, na filosofia, na medicina, na psicanálise ou na astrologia.

De qualquer forma, estruturas de sentimento ou sensibilidades são “experiências sociais em *solução*, como distintas de outras formações sociais semânticas que foram *precipitadas*” (idem, 134), “maneiras de definição de formas e convenções em arte e literatura como elementos inalienáveis de um processo material social: não por derivações de formas e pré-formas sociais mas como formações sociais específicas” (idem, 133). Esse caráter de estar no limiar de uma cristalização semântica serve perfeitamente para entender a melancolia dos herdeiros e príncipes nas obras que estou analisando, no século XX. Sem reproduzir a ideologia de uma classe em declínio, trata-se da situação em que “uma formação chega a romper com suas normas de classe, embora ela retenha uma afiliação substancial e a tensão simultaneamente vivida e articulada em figuras semânticas radicalmente novas” (idem, 134/5).

Por fim, a sensibilidade é uma categoria de construção de subjetividades que transpassa outras categorias mais enfatizadas no debate da política de identidades, mais socialmente visíveis, ou melhor sociologicamente estruturadas, como classe, gênero, opção sexual, raça/etnia, nacionalidade etc. A sensibilidade desnaturaliza tais categorias e abre possibilidades teóricas não só para a compreensão de identidades interseccionais, híbridas, mas sobretudo das que estão além do horizonte estabelecido pelo multiculturalismo. A sensibilidade é uma categoria trans, para um mundo de identidades frágeis, fugazes, multiplamente simultâneas, mesmo aparentemente incongruentes, ou de fato contraditórias, desprezadas como ecletismo ou pura heterogeneização decorrente do consumo. A sensibilidade é uma categoria para lidar com o simples fato de as pessoas serem

diferentes, retomando uma provocação de Eve Sedgwick (1990, 22), sem a reificação nem a guetização dessa diferença, para lidar com o que há de mais frágil, escorregadio, fugaz, nebuloso numa existência.

E para além, no quadro de micropolíticas, a melancolia teria um impacto, não na busca de conteúdos políticos claros, alvos fáceis da diluição e do autoritarismo, mas para compor um sujeito político plural, em constante mobilidade por tempos e espaços distintos, em contraponto a projetos revolucionários, por ora em descrédito, ou reformismos graduais, medíocres e mediocrizantes. Politizar o tempo bem como o espaço e a subjetividade é lançar pontes entre o existencial e o institucional, sem que o primeiro se veja domesticado nas suas especificidades. “Como uma forma de ver, a melancolia é mais do que um modo subjetivo de apreensão e conceitualização, mais do que um esquematismo improdutivo, mas ao mesmo tempo algo sobre o qual só podemos falar ‘sob o signo do sujeito’” (PENSKY, M.: 1993, 15/6).

*

Identificar uma sensibilidade não significa negar tensões dinâmicas de uma época, que sempre possui sensibilidades em confronto. Estas não são estruturas mentais bem visíveis de grupos sociais, mundivisões bem delimitadas e fechadas sobre si, nem mesmo mentalidades ou idéias demasiado estáticas no tempo. Justamente por sua pouca ou vaga explicitação, as sensibilidades se expressam melhor por imagens do que por conceitos. Dessa forma, justifico o privilégio central da arte, neste trabalho, na medida da centralidade das imagens e não dos conceitos no seu domínio. Sensibilidades e imaginários têm um caráter regional nas sociedades e tempos, ou seja, pelo menos da forma como os estou empregando, eles não têm pretensão totalizante, especialmente quando construídos a partir da arte, vinculam “formas e temas vindos de um passado que não é forçosamente aquele da consciência coletiva” (LE GOFF, J.: 1988, 76), ainda que eles possam ser um gesto inaugural rumo a uma maior disseminação social, no decorrer do tempo. É o próprio Le Goff que defende as obras artísticas como objetos privilegiados para os estudos do imaginário, não sem lamentar a dificuldade do historiador em lidar com elas, na sua especificidade de realidades históricas, e não como simples fornecedoras de informações históricas, no sentido tradicional, como os fatos, as instituições, os grandes personagens, e, com um certo avanço, as mentalidades (idem: 1991, IV). O imaginário como categoria de análise abre possibilidades de articular textos com um tempo que não é necessariamente seu contemporâneo, fora de

uma historicidade cronológica e causal, ou com um espaço não-limitado geograficamente por critérios de cultura nacional ou regional, ao mesmo tempo que pluraliza o tempo presente. Especialmente no que se refere ao contexto nacional, há uma tal reificação do seu uso, que muitas obras que não se encaixam numa perspectiva estética que se tornou mais visível em determinado país passam despercebidas ou não são tão analisadas. Ao se considerar a tradicional problemática do contexto em que um texto emerge, se acrescentaria(m) a(s) rede(s) imaginária(s) à(s) qual(is) ele pertence, para se ter uma visão mais complexa de como se dar a constituição sócio-histórica desse texto. De modo que quando se falar ou falarmos nosso passado, nosso presente, possamos entender quem é o sujeito da fala, de que passado e de que presente se trata, pois não só o presente é plural, mas os passados transitam e emergem quando e onde menos se espera. E no que se refere às obras artísticas, sua inserção social pode revelar não só uma visão mais plural do presente, mas, muito comumente, um outro passado; ou seja, seu pertencimento ao presente se daria na exata medida em que nós revelaria um passado (ver JENNINGS, M.: 1987, 205/6). A história que então se visualiza nunca pode ser apenas uma ingênua soma de diferentes pontos de vista, mas uma luta de versões que se excluem. O papel de um pluralizador seria o de fazer aparecer certos aspectos pouco evidenciados, ainda que por pouco tempo, antes de um novo esquecimento ou do esquecimento. Apesar e por causa do esquecimento, “esta reintegração do passado no campo do presente é uma das tarefas essenciais da crítica” (GENETTE, G.: 1966, 48). Nessa perspectiva, os objetos artísticos são documentos fundamentais, implicando deslocamentos e ênfases, na configuração particular de cada sociedade e época. Para tanto, é imprescindível localizar mediações eficientes, que façam a ponte entre sensibilidades, imaginários e obras de arte, como o personagem alegórico e o cronotopo, constituídos a partir da subjetividade, do espaço e do tempo.

*

Um medo maior é o de um método desfigurador, a ponto de me perguntar se não ter nenhum método seria o mais aconselhável. Considerar a melancolia como uma sensibilidade apta a intervir no debate contemporâneo, ao menos, é um exercício de “introduzir e elaborar hipóteses que não se ajustam a teorias firmadas ou a fatos bem estabelecidos” (FEYERABEND, P.: 1985, 39), buscando a fecundidade daqueles pensamentos que não compreendem a si mesmos e “tornam forte o argumento fraco” (idem, 41). A melancolia pode ser um argumento fraco, mas busco torná-lo forte, não

para torná-lo hegemônico, excludente, e sim para aumentar a pluralidade confusional contemporânea, em sintonia com o anarquismo no conhecimento. “Um anarquista é como um agente secreto que participa do jogo da Razão para solapar a autoridade da Razão (Verdade, Honestidade, Justiça e assim por diante)” (idem, 43/4). Ou, se escapar de longe de tal tarefa, sempre resta o consolo de Tristan Tzara: “A ausência de sistemas ainda é um sistema, mas é o melhor dos sistemas”. Anarquia que sob a sombra da melancolia nunca se aventura numa utopia da transgressão, nos corpos em êxtase, desejos em desmesura, textos de gozo, economia do dispêndio. No horizonte após utopias políticas, cognitivas ou da linguagem, a melancolia germina o prazer do texto, entre o ceticismo e a indistinção.

*

Ao considerar a imagem da casa como um eixo para os textos estudados, considero-a dolorosa, problemática, mais um pesadelo do que um aprazível devaneio, distanciando-me da topofilia de Bachelard, que se centra, ao estudar a casa, no quadro das imagens felizes (BACHELARD, G.: 1957, 17), que perigam se afirmar como nostalgia idealizante. São casas que se destacam da natureza e do mundo circundantes, isoladas, solitárias, mesmo nas cidades, desdobrando-se como labirinto, ruína e teatro do mundo. As casas são mundos interiores, sobretudo quando se aprofunda a grande solidão do homem, mas em tensão em maior ou menor grau com o exterior. “Contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (idem, s.d., 48). Mas que habitar é esse que se dá em meio à destruição da casa, onde a casa se faz estranha, estrangeira, que mal se deixa ocupar, quanto mais habitar? Este, um desafio.

*

É até certo ponto uma imagem feliz pensar que se tem um mundo de escolhas pela frente e que basta querer para mudar de rumo, de opção, mas cada vez fica mais difícil escapar das repetições que se sucedem. “A partir de certo ponto não há qualquer possibilidade de retorno. É exatamente esse o ponto que devemos alcançar” (KAFKA, F.: 1985, 148). Não há mais liberdade. O que há é desistir ou persistir.

*

Um elemento fundamental do Neo-Barroco é o artifício que conduz à radical separação entre homem e natureza, a uma estetização da auto-cons-

ciência em que a hiperteatralização, a sedução e o jogo, a proliferação dos ornamentos e a monstruosidade do Barroco (SCARPETTA, G.: 1988, 24/5) são relidos. Nesse sentido, as palavras espetáculo, cerimônia e máscara repetidas tantas vezes, em contraponto a um mundo de revelações íntimas, de confidências, da confissão, só enfatizam o espaço teatral de *A Menina Morta*, em que “Carlota será a atriz cujo lugar em cena já está de antemão demarcado. Jogo sutil, no qual as posições se tornam reversíveis: os personagens-atores passam a personagens-espectadores e vice-versa” (MIRANDA, W.: 1982, 134). O Grotão é um teatro que lembra uma corte, em especial a espanhola no Século de Ouro, marcado pela contenção, adequação, por um luxo sóbrio, e não pelo exagero, pela ostentação. A casa é monumental, rústica por fora e nos seus móveis (p. 856), com um ritual rígido, desde as refeições, velórios, casamentos, visitas às mais simples conversas, com um fausto severo, opressivo, em que os objetos têm peso (COSTA LIMA, L.: 1976, 102/3). É um lugar de soberanos melancólicos e cortesãos dissimulados, cobertos por véus e máscaras, unidos numa “rede impalpável de cinzas” (p. 830), um inferno, lugar da tristeza eterna (BENJAMIN, W.: 1984, 155). Nesse teatro de medos ocultos, a compreensão que Carlota adquire da casa e dos objetos lhe serve para dar a consciência de seu lugar no quadro, na encenação do Grotão, consciência de sua imagem entre outras imagens. “Ela conseguira fazer de tudo um movimento, um instante eterno” (p. 1295), o que tem seu equivalente espacial no caminho até o quarto dos senhores. Talvez seja esta a suma do aprendizado de Carlota pelo tempo. Em meio à imobilidade espacial, a seu olhar tudo tem a mobilidade permanente do tempo. Sempre à espera, ela aprende a se perder, andando no labirinto do Grotão, tal como a ouvir as narrativas de Libânia, “cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes e de digressões inúteis” (p. 1186), sendo pelas narrativas das escravas Joviana, Libânia e Dadade que o passado é reconquistado por Carlota, pouco a pouco, no que há de oculto, arcaico. Carlota conquista ainda uma consciência de representar e não fugir ou usar seu papel com cinismo leviano (como Virgínia, Inacinha e Maria Violante). O que está em jogo não é uma verdade oculta, mas um conhecimento que se constrói na procura. Se Carlota atinge o centro espacial da casa, o quarto dos senhores, ela só se avizinha do outro centro, o quarto de Dadade, seria melhor dizer do outro foco de uma elipse. Não há verdadeira identidade a se encontrar, nem máscara para retirar (para posição contrária, ver MIRANDA, W.: 1979, 35), trata-se de aprender a jogar. Cabe a Carlota dominar a solidão na casa, com alguma dignidade. Cabe a Carlota estar só, num mundo que não é mais o de sua infância. Ou

melhor, depois da partida de seu irmão, de Celestina, de Inacinha e Rôla, dos escravos, ela “já não está só” (p. 1283), pois ninguém está mais preso a ela, como era de seu desejo. A Carlota é “dada a liberdade, com a sua angústia, que será a (sua) força” (p. 1296). Depois da catástrofe, no seu recolhimento, Carlota vive momento a momento, vivendo apenas (p. 1284/5) consciente de ser marcada pela melancolia, “na impossível reconciliação consigo mesma, na transposição de seu eu diante da eternidade de Deus, protegida por sua vontade que aceitara as suas próprias dimensões”. Não me parece que o renascer de Carlota esteja ligado a sua impossibilidade de contracenar, como defende Wander Miranda (1982, 134/5). O teatro persiste até o fim e ultrapassa o simples significado de fingimento, de obrigação, do uso de palavras convencionais. Em meio a hierarquias e interditos, há ainda espaço para a ludicidade. A arte de encenar desestabiliza a autenticidade desde o início do romance (ver Virgínia na p. 750), fazendo dos personagens máscaras nos seus corpos e rostos, além da verdade e da mentira, não se tratando simplesmente de “preencher um vazio e de restaurar a harmonia no Grotão” (MIRANDA, W.: 1979, 9/10), mas de redimensionar uma vida sem grandes sentidos. O *strip-tease* da alma dos personagens revela o vazio da morte ao leitor-espectador. Teatro onde “a morte é comemorada, a vida, perseguida”. Aos mortos, luxo e luzes. Aos vivos, frio interdito (COSTA LIMA, L.: 1989a, 246). Carlota mata simbolicamente sua irmã, não ao esquecê-la, mas ao devorá-la. Ela também abandona a máscara de sua mãe, que a fez em poucos meses, recém-saída do colégio, “com atitude de senhora de muitos anos” (p. 1163 e 1174), estrangeira na própria casa (p. 1206). Ela não devaneia em ser simplesmente outra, feliz, autêntica (p. 1147). “Senti ser seu dever caminhar para a frente, era necessário padecer e receber golpes de armas alheias, sem se deixar dominar pela dor ou abater pelo desastre até que...” (p. 1182). Além do ver e do ouvir (p. 1259), fica um último quadro, congelado na sua estaticidade, mas lentamente corroído pelo tempo. Carlota parece sorrir, diante do retrato da menina morta, numa casa de corredores vazios, à espera de uma tempestade, em meio a uma noite infinda (p. 1296). Se a música não consegue liberar a dor (pags. 832 e 1036), a pintura o faz. Carlota vira um quadro, um poema. Contudo, seria um exagero falar em um renascer do Grotão e de Carlota (como MIRANDA, W.: 1979, 121), afinal o romance não termina no encontro luminoso entre Mariana e Carlota (cap. CXXIV). No capítulo seguinte, justamente o marcado pela ameaça de uma tempestade que não tarda, em meio à noite, ainda brilha uma “luminosidade flutuante em farapos” (p. 1296), menos de uma alvorada do que de um crepúsculo quase

mergulhado plenamente na noite, “luz pobre [...] [que] dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre...” (idem).

*

A maior parte dos romances e filmes estudados é mais marcada pelo espaço interno. O espaço exterior se constrói de forma dependente ou secundária em relação à casa. Se pegarmos, por exemplo, cronologicamente, os filmes escolhidos de Visconti, fica claro que quanto mais tardio é o filme, mais ele se volta para a interioridade. Em “O Leopardo”, no palácio em Palermo, ainda há uma tensão entre a magnitude do exterior e as cenas internas, mas a primeira seqüência já dá o tom, o lento aproximar da casa, de fora para dentro. Também é mostrada a viagem a Donnafugata, mas o palácio interessa mais na sua interioridade. E quanto ao último baile, basicamente só são feitas tomadas internas. O movimento rumo à morte também é o do recolhimento. Em “Ludwig”, a progressiva fuga do protagonista de suas obrigações como rei implica um predomínio de cenas internas, mesmo no tratamento de questões públicas, visível na cena preparatória do coroamento ou nas entrevistas. O rei parece viver menos num cenário de ópera do que numa caixinha de música. Parece ser uma sombra como as que vê pela lanterna mágica no seu quarto enquanto seu exército é derrotado. Já todo “Violência e Paixão” se passa no interior da casa, mesmo com poucas tomadas de janelas. No caso de “Cidadão Kane”, ocorre algo diferente: o espaço exterior está muito mais presente⁶. “Parece bastante evidente que uma das linhas de força do ‘Cidadão Kane’ reside na oposição entre lugares privados e públicos, dentro dos quais evolui o herói enigmático” (GARDIES, A.: 1993, 82). A tentação do personagem por poder e dinheiro, por ação ao invés de contemplação, se torna uma busca do espaço exterior. O isolamento em Xanadu equivale à retirada da cena pública e à retomada da imagem da casa materna, sem contudo reconstituí-la, sem seu caráter protetor. Trata-se mais da liquidação da casa como mito, como paraíso perdido (ver idem, 137). No entanto, a retirada para o espaço privado não diminui, ao contrário, amplia a teatralidade do filme. Xanadu é um impossível teatro do mundo, impossível na tentativa de ser um microcosmo, acaba por se tornar um museu de objetos, mortos, ruína inacabada, construída com pedras de outros castelos, numa mescla de estilos de tempo diferentes, erguida sobre uma montanha artificial. Os ecos e os espelhos não podem esconder a solidão de Kane.

*

A compreensão da emergência do imaginário neo-barroco menor exige a retomada da sensibilidade melancólica como um eixo que se torna névoa, leve e sem centro, como uma idéia proustiana, misteriosa, que se multiplica em imagens, prolifera seus pontos de vista e se constitui por e através dos afetos (GLUCKSMANN, C.: 1992, 28). “Esta dor que pode matar, pode também se metamorfosear neste estranho poder de suscitar idéias. As idéias não são ‘substitutas das dores quando elas já perderam sua acuidade, sua nocividade?’” (idem, 29). Mas aqui o tornar-se sensibilidade não prescindido do afeto, incorpora-o e o redimensiona. “Não há alegoria, ruína ou fragmento sem afeto, e especialmente sem esse afeto fundador do moderno, a melancolia, este teatro do luto e da aflição” (idem, 33). “Entre o passado esperado e o futuro lembrado, a dialética melancólica envia imagens, como velas para os mortos” (PENSKY, M.: 1993, 247), mas também luzes cuja fragilidade possa guiar os vivos para casa. A melancolia não é só um objeto a ser estudado mas condição da gênese de formas, sendo ela mesma uma “força musical e plástica” (idem, 169).

*

O imaginário é uma constelação de imagens recorrentes, com uma cristalização maior que a sensibilidade. A existência singular dos textos não é perdida, mas o foco está num conjunto. Eles são ordenados, não como simples acúmulo, mas rearranjo do ato crítico, tanto num sentido diacrônico quanto sincrônico, transpassados por imagens contemporâneas ou de tempos distintos.

Distancio o termo imaginário de qualquer caracterização originária, fundadora, próxima à idéia de um magma presente nos trabalhos de Castoriadis (1991), como um imaginário social dentro de uma teoria do social; em Kristeva (1969) como “chora” semiótico, ambos anteriores ao simbólico, ao representacional; em Iser (1993), como base para uma teoria do poético na sua relação com o ficcional; bem como de qualquer construção arquetípica, na busca de uma origem *ad infinitum*, da qual temos repetições e reencenações como de um tipo exemplar arcaico, ou apenas produtor de identidades coletivas conformadoras do todo social.

Não pretendo, em relação à modernidade ou à contemporaneidade, estudar o imaginário de uma sociedade, como, por exemplo, Le Goff (1991) fez em relação à sociedade medieval, na medida em que constituiria a forma da relação vivida do sujeito com a sociedade (o que implicaria, por exemplo, toda uma discussão entre ideologia e imaginário, como categorias que possibilitam fazer sentido a um conjunto social). Meu interesse

está sobretudo em certos imaginários que transitam na contemporaneidade, mas não posso deixar de pensar que, mesmo estudando apenas um imaginário, pode-se chegar a problemas fundamentais de uma sociedade, de uma época.

*

A escritura fragmentária seria, sobretudo, a presença do risco, a ausência de uma teoria precisa, que torna as próprias citações e epígrafes fragmentos descontextualizados, possibilitando a simultaneidade de eventos temporal e espacialmente diversos. Sem medo de paráfrases, pastiches ou paródias, os fragmentos desmantelam e recontam narrativas por meio de imagens e noções. Por sua própria constituição, o fragmento se oferece à reescrita, à citação. "Citar não é mobilizar uma autoridade, um fragmento de verdade que valida seu próprio discurso, mas atrair o texto do outro, atravessar seu próprio texto como sendo também um texto do outro" (GAILLARD, F.: 1974, 24). Ao recriar o outro, toda idéia de origem perde importância. A citação é o produto da desmontagem de um texto e elemento de montagem de um outro texto (ver OEHLER, D.: 1986, 840), "tipo de entrecruzamento de carícias de textos diferentes", "um tipo de tecido de histórias, ao mesmo tempo inesperadas e insignificantes", "um *patchwork* de leituras, e por isso mesmo uma escritura da leitura ou das leituras" (BARTHES, R.: 1978, 152), sem temor de sincretismos inarmônicos ou para além da noção do autor como portador de uma originalidade única. A citação não é pura repetição, mas traição. Multiplico as obras analisadas, assisto-as passarem diante dos meus olhos, rápidas e fugazes, num espetáculo para *voyeurs*. Multiplicar obras lidas, multiplicar fragmentos escritos, não só para multiplicar "o prazer do começar e terminar" (idem, 238), mas para seguir o prazer da rapidez, de traduzir um momento que em breve já não é mais. Cada fragmento é uma encruzilhada, mas também "uma ilha, embora uma ilha fecunda" (PIÑON, N.: 1995, 6) a fim de evitar a reificação da leitura, a redução da heterogeneidade do texto a unidades claramente apreensíveis. O ato de citar remonta a vários de seus significados como mencionar, convocar, chamar, invocar, fixar encontro (OEHLER, D.: 1986, 840), não com o sentido de se resguardar sob o argumento da autoridade legitimadora de uma tradição hegemônica, afirmadora de obras e leituras canônicas, monumentalizadora do texto citado, mas o de aflorar silêncios, através de incompreensões propositadas ou não, citações conhecidas ou desconhecidas, defeituosas, equívocas, de segunda mão ou falsas, pausas não só na história mas no texto, na medida em que a citação interrompe o

contínuo do tempo e a fluidez do escrito. O fragmento é para o pesquisador o que o *sampler* é para o músico: um exercício de liberdade, mais um elemento desmantelador da noção de autoria, ao representar a criação como um jogo de pirataria, uma colagem feita por DJs. Procuro compor fragmentos que, embora possam ser lidos em separado, ganham força ao serem lidos em conjunto. Fragmentos autônomos, mas não isolados, não são necessariamente citáveis como frases de efeito ou aforismos.

*

A casa é um cronotopo não só para uma cultura mas para o texto artístico. O cronotopo é "uma configuração de indicadores espaciais e temporais, num cenário ficcional onde (e quando) são realizadas certas atividades e histórias" (CLIFFORD, J.: 1988, 236). No contexto das obras neo-barrocas estudadas, a partir da centralidade de um cronotopo, ainda que sem pretender totalizar num único sentido as narrativas ou diluir sua heterocronotopia, a casa é uma imagem saturada de tempo e senso de história específicos. Suas aparições no texto social ou artístico se dariam por motivos cronotópicos, eventos congelados em cenas (ver EMERSON, C. e MORSON, G.S.: 1990, 374), imagens individuais, singulares, no caso, aqui, cada vez que a imagem da casa aparece num romance ou num filme. A casa condensa uma variedade de significados entre os quais destaco, para esta análise, o labirinto, a ruína e o teatro do mundo. Essa polissemia se dispersa no tempo e no texto, de modo que a casa nunca se apresenta como totalidade e sim como buraco negro, um centro vazio mas absorvente, constituindo-se como alegoria na qual os personagens, nas suas séries e genealogias, estilham sua singularidade em detrimento de um intercâmbio de máscaras.

*"Recordar no tempo significa localizar no espaço" (MELO E SOUZA, R.: 1987, 67). Este recordar-localizar remete sempre a um risco, não a lugares definitivos ou seguros, mas a uma história diferenciada. "Escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia" (BENJAMIN, W.: 1989, 494) e ver esta fisionomia, "ver o espaço seria necessariamente interpretar, ao preço de uma construção já complexa, um certo número de informações visuais" (AUMONT, J.: 1989, 138). Portanto, o cronotopo não é "uma paisagem abstrata, constituída exclusivamente com o ânimo do contemplador, mas um pedaço da história humana, tempo histórico condensado em espaço" (BAKHTIN, M.: 1981, 49), que articula intrinsecamente tempo e espaço, numa fusão na concretude, e se constitui numa forma de compreensão da experiência, bem como da natureza dos eventos

e ações, moldando contextos (EMERSON, C. e MORSON, G.S.: 1990, 367), interligando enredo e personagens.

Na medida em que espaço e tempo são formas de cognição da mais imediata realidade, e não “transcendentais”, eles se tornam não só constituintes de diferentes atividades sociais e suas representações (ibidem), mas mediações capazes de articular arte e sociedade. Se “o mundo representado, ainda que realista e verdadeiro, nunca pode ser cronotopicamente idêntico ao mundo real que ele representa”, “toda entrada na esfera do significado é realizada pelos portais do cronotopo” (BAKHTIN, M.: 1981, 256 e 258). Para tanto, o papel do contemplador ou do leitor criativo estaria no diálogo entre sua cronotopia pessoal e a cronotopia coletiva.

*

Quanto mais não seja, mais viva dentro, bela dor em que sempre me encontro e perco. Seda rasgada por espinhos. Ouro derretido sobre o luto. O prazer lento de todas as destruições e mortes. Nada me exalta mais, faz com que eu mais seja. Nada de mim resta. No maior silêncio, eu te dou esta dor.

*

Há uma tensão entre a ordem interdutora masculina e a ordem interdita feminina, moduladora de um modo fantasmal, próprio de Carlota e Mariana; de personagens que se insurgem contra a ordem masculina, esta marcada por um modo vampiresco, em que seres vivem do sangue e da inconsciência dos interditados (COSTA LIMA, L.: 1976, 151). Carlota, a única personagem a desfazer o enigma da menina morta, destruindo-a, faz-se “uma sucessora ao avesso” (idem, 148), pois contrapõe-se ao seu pai, o Comendador. “Uma ordem cuja vida dependia da morte não poderia ser destruída senão por uma morte suscitadora de vida antagônica” (idem, 148). “Não é o advento de uma ordem sem mortes, mas sim de uma em que a morte assume a posição do sujeito para que mate a inversão perpetuadora da ordem ‘real’: a inversão dos vampiros” (idem, 149). Se “do presente devastado nascem os fantasmas que o sobrevoam, a fantasia do passado e o horror do futuro” (idem, 124/5), talvez a melancolia seja um bom guia em meio a tantas ruínas de dualidades e tentações unitarizantes, através de dispersões descentradas. Diferente de Mariana, que não consegue ver além do que vira quando criança, a melancólica Carlota permanece num limiar, mas passível de encontrar equilíbrio (idem, 134) e uma alternativa. Para além de uma ordem interdutora ou interdita, o que se vislumbra é a

possibilidade de uma ordem estética, na qual o tempo e a beleza são categorias centrais, resumidas na cena final já citada, um quadro corroído pelo tempo, destoante de uma simples destruição do conteúdo de um sistema, que “embora estéril, permanece idêntico a si mesmo. O que vale dizer, o tempo não transborda além dos diques que já o represavam, permanece idêntico; tempo suspenso, porque não mais existe senão o mesmo círculo de antes” (idem, 157). A anulação da identificação de Carlota com o mito (cristalizado na menina) em favor de sua inclusão na morte (idem, ibidem) implica a acentuação da ruptura de um tempo mítico, em suspensão, em favor de um tempo catastrófico, cuja melhor imagem não é um círculo, mas uma espiral decrescente, que sempre reencena elementos passados rumo à morte. Tudo seria igual, se não houvesse um tempo histórico. “É preciso (...) que nos acostumemos a diferenciar o que aparenta ser uma paisagem sempre igual” (COSTA LIMA, L.: 1989a, 245). Nesse sentido, *A Menina Morta* não é uma “narrativa mítica” (idem, 1976, 193), mas a da morte do mito farsesco da menina, de sua corrosão, ou pelo menos o que há é um embate entre o tempo mítico, circular, das repetições, e um tempo histórico, catastrófico, que vence o anterior (ver MIRANDA, W.: 1979, 116). Mas nos resta ainda saber o alcance dessa ordem estética. Uma encenação do beco da modernidade? O destino de Carlota seria o do recolhimento de um intelectual adorniano? O mundo de *A Menina Morta* nega uma promessa de libertação: do pesadelo das relações patriarcais que não podem derivar senão destruição, demência, esterilidade (idem, 283)? Talvez, mas não consigo esquecer o sorriso final de Carlota, de fantasma, estátua ou de anjo benjaminiano da história, ou ainda, só isso, um sorriso perdido e reencontrado no tempo.

*

Kane é um construtor de teatro, como Ludwig, não para um talento da qualidade de Wagner, mas para a esposa sem voz, como a noiva de Ludwig, com quem este acaba por romper. Kane é um Ludwig à americana, em meio a uma sociedade capitalista industrial e em vias de massificação, em que o desejo do/pelo estético só se dissocia do mundo do dinheiro, do mercado, para aparecer como patético, ridículo, em que o ato de colecionar se aproxima do de consumir e os objetos reafirmam não o mundo das mercadorias mas o que há de vazio nele. Diferente do Ludwig viscontiano, Kane está “imunizado contra a realidade porque ele imagina possuir sua essência: a sociedade reificada; o dinheiro. Ele é ‘fetichista’ porque crê no seu poder sobre o dinheiro e no poder do dinheiro sobre as coisas” (ISHAGH-

POUR, Y.: 1975, 191). E ainda que o dinheiro se transforme em obras de arte ou pessoas (idem, 192), o dinheiro nunca é o objetivo de Kane mas, com certeza, está na raiz da sua impossibilidade de ser, simultaneamente, um grande burguês e um grande aristocrata ou esteta, tornando-se um mistério pela ausência, um vazio em espetáculo, um indivíduo para quem o individualismo está em crise. Em Kane e Ludwig existe uma personalidade que se frustra. Kane fala em determinado momento que grande homem ele seria se não fosse rico. Já Ludwig, que vê suas ilusões de poder bem cedo se perderem, também sua sensibilidade estética não o torna um modelo de esteta. "A riqueza sem o talento é uma maldição para um príncipe amoroso das artes" (FERNANDEZ, D.: 1995, 274), e no entanto serve para construir seus palácios e montar as óperas de Wagner. Mesmo que despreze o dinheiro como valor, Ludwig não cessa de usá-lo para comprar e pagar o que e quem lhe interessa, sem que isso diminua o fato de sua "simples existência ser um desafio ao prosaísmo do cotidiano, ao materialismo do século" (ASSAYAS, O.: 1983, 5).

"Cidadão Kane" é um filme que dá um passo rumo ao mundo midiático, representado pela imprensa, na fronteira entre o cinema clássico e o moderno, síntese barroquizante em que um olhar estético é esvaziado pela centralidade da mercadoria e de um tempo não mais sequer da produção, mas da pura acumulação destinada a se autodestruir. Frente à ausência de saídas, encenada por uma história como túmulo, que vê o passado como uma coleção de objetos indistintos, mas que ainda legitima o poder da burguesia, Welles caminha por sua obra rumo a uma visão anarco-aristocrática (ver WELLES, O.: 1958, 24), centrada no "character", mas sem nunca atingi-la de todo. "Em inglês, 'character' não é somente como se é formado, mas também o que se decide ser. É sobretudo a maneira como se comporta face à morte" (idem, 24/5). A anacronia de sua ética estética, seja como paródia ou simples impossibilidade, só reafirma a história como catástrofe permanente, a partir da perda do poder político e econômico da aristocracia, como se configura com toda sua força numa obra mais anacrônica que a de Welles face à modernidade, talvez mais próxima da contemporaneidade, mas que se defronta igualmente com dois riscos, a nostalgia do pré-moderno e do tempo cronológico, causal. Estou falando de Visconti.

Não se trata de optar por Visconti contra Welles, mas de entender a melancolia como uma postura ética, uma sensibilidade estética, cuja associação com a herança barroca evanesce na contemporaneidade. Quando se fala em barroquismo no cinema dos anos 80 e 90, ele basicamente se associa ao grotesco, paródico, abjeto e/ou à violência, de Greenaway, Lynch

a Tarantino. Em contraponto, pode-se pensar uma estética da leveza, a partir de um Neo-Barroco menor ou uma estética da leveza pode se constituir de fato apenas fora do horizonte da alta modernidade? De qualquer forma, para melhor compreender a leveza contemporânea, o movimento genealógico que se esboça do Neo-Barroco menor ao Impressionismo cinematográfico, entre a alta modernidade e o cinema clássico, poderia compor a seguinte linhagem: (Resnais) - Welles - Visconti - Satyajit Ray - (Max Ophuls) - Jean Renoir. Resnais com "O Ano Passado em Marienbad" representa uma raridade, seja no cinema moderno ou nas obras contemporâneas, uma obra marcada por um Neo-Barroco menor. Já Welles é não só o cineasta canônico por excelência na encruzilhada entre cinema clássico e cinema moderno, mas está num espaço de tensão entre um Neo-Barroco hiperbólico e um Neo-Barroco menor. Os filmes destacados de Visconti e Ray representam o núcleo da argumentação em favor da existência de uma recuperação singular do Barroco no cinema. A obra de Max Ophuls é um ponto em que uma herança finissecular se barroquiza mas sem perder a leveza, mesmo na representação da dor. Por fim, se num primeiro momento o Realismo parece ser definidor do estilo de Renoir, este se rarefaz rumo a um Impressionismo que sobretudo nos seus momentos melancólicos muito se aproxima do Neo-Barroco menor, culminando a passagem da tensão entre metáforas de peso e de leveza até mesmo um êxtase em leveza. Mas ainda que o Neo-Barroco estilizado tenha pouca expressão no presente mais imediato, as obras que são transpassadas por este influxo não devem ser vistas como becos incontornáveis da história, fins de linha. Ainda que sua representação do mundo seja terminal, elas podem vir a servir de inspiração para uma nova compreensão da tradição e eventualmente para novos filmes como "E La Nave Va" de Fellini e "O Último Imperador" de Bertolucci, filmes de mestres do cinema moderno, feitos nos anos 80.

*

A melancolia é uma potencialidade do homem ocidental na medida da dolorosa ruptura ou hesitação entre natureza e cultura, como apreende Julia Kristeva em *Soleil Noir, Dépression et Mélancolie* (KRISTEVA, J.: 1987a, 112/3). É a melancolia que nos torna menos aptos a imergirmos no cosmos, numa imanência mística com o mundo, nos torna mais preparados para a irrupção da dor, não só na elaboração de um discurso da dor, mas de nomeação daquilo do qual nos separamos, o amado, a mãe, Deus, o inomeável (idem, 78), sem em nada diminuir o enigma do que foi perdido, podendo chegar mesmo ao paradoxo da perda, como componente da iden-

tidade, ser mais importante do que a definição do que foi perdido. Apesar de sua visão da melancolia estar demasiado próxima da depressão, a relação que Kristeva estabelece entre a fragmentação da identidade psíquica e a fragmentação do tecido social de uma civilização que abandonou o sentido do absoluto (1987b, 17) é estimulante. A inserção numa tradição freudiana (idem, 19) não a impede que vislumbre a possibilidade de aprender pela melancolia, em que a dor aparece como outra face do pensar, de um pensar (1987a, 14). As produções imaginárias, como a literatura e a religião, apresentam vias mais amplas e diferenciadas da psicanálise para lidar com a angústia da morte (idem, 37), ao estabelecerem uma relação criativa com a dor, ao se constituírem em contradepressivo lúcido, ao invés de um anti-depressivo neutralizante (idem, 35). A literatura e o cinema interessam na medida em que incorporam, acolhem a melancolia não só no ato de criação, mas na constituição mesma da representação. O desafio está em criar não simplesmente contra, apesar da dor, mas com e através da dor, escapando da psicose, da tendência à perda de palavras, perda do gosto pela vida, do desespero como único sentido da vida, quando “nenhum objeto, então, pode substituir a mãe; nenhum signo pode expressar a perda e o desejo não consegue emergir” (LECHTE, J.: 1996, 34). A fragilidade da significação não implica, como se depreende da associação entre Barroco e melancolia, uma incapacidade de representação como na depressão, nem necessariamente um imaginário da ausência, de pobreza signíca. “O que me faz escrever é a espantosa melancolia da vida” (CARDOSO, L.: 1970, 278). Esse é um sentido do livro de Kristeva e é também o que procuro.

*

Não se trata somente de incorporar o imaginário à realidade material, o que é um avanço notável em relação a dicotomias redutoras, como as de infra/superestrutura, conceitos abstratos de estilo, de forma artística e sua situação material, texto e contexto. Trata-se de considerar a história (e se a sociologia da cultura, da arte, não for histórica, ela não será nada no futuro) como imaginária e não só do imaginário, na medida em que a imagem como criação se afasta de noções como realidade. “A palavra realidade, de imediato, cria um dualismo, realidade-irrealidade, e ao contrário imagem e criação formam parte de um uno-indual” (LEZAMA LIMA, J.: 1970, 17). À medida que pertence à esfera da memória coletiva, a imagem também não busca a reconstrução de um passado tal qual ele supostamente foi, mas uma recriação, no confronto dos tempos e com outras imagens,

não se contentando com uma reificação do passado por meio de uma simples descrição do contexto histórico inicial, o que congelaria a dimensão histórica do texto e colocaria o crítico fora da história (ver GUNNING, T.: 1990, 16). Na busca não só de um imaginário histórico, mas de uma história imaginária, a categoria criada por Lezama Lima de eras imaginárias, entendidas como “épocas históricas cristalizadas na memória poética” (PRIETO, A.: 1988, XXIII), poderia ser um caminho a trilhar, desde que se descartasse uma busca fundadora, órfica, ou uma tipologia civilizacional que se constitui em durações tão longas que dificulta sua utilização para recorrências mais precisas de uma imagem, em um tempo relativamente curto como o da modernidade. Mas talvez o mais importante na abertura lezameana seja a busca de um tempo poético, não como “tempo não encarnado, tempo que não faz história sobre a terra”, “forma sutil de resistir sem fazer história”, que só aceita uma versão individual, maneável do tempo, fruto da rebeldia do poeta que se nega a se converter em matéria histórica e não de sua organização em formas coletivas, sociais, objetivadas num mundo exterior convulso (idem, ibidem). Trata-se de um outro tempo, alternativo ao cronológico, que não só desestabiliza a linearidade, o progresso e sua institucionalização na modernidade, mas que se constitui em um tempo de “infinitas possibilidades” (idem, XXIII/XXIV), cheio de retrocessos, atalhos, acelerações, regressos misteriosos e ilhas. A história se faz um jogo combinatório. O ocorrido, o realizado não é menos importante do que aquilo que não foi verificado, que se desejou fazer, mesclados indissolúvelmente. A superestimação do fato sempre impõe uma versão em detrimento de outra, o acontecido sobre o não-acontecido, o lembrado sobre o esquecido, quando o mais interessante, eficiente nesse jogo, é saber como se chegou a determinado quadro e como se pode criar um outro quadro. Estudar história é fazer história. Nosso conhecimento é incompleto. Lidamos com um passado, recente ou longínquo, como com um palimpsesto: novas falas, sutilezas emergem ou desaparecem. Cada pesquisador resgata um fato em detrimento de outro. “Todo encontro com um texto tem sua dimensão histórica, uma perspectiva que tanto revela quanto obscurece” e não se pode “estabelecer a dimensão histórica de um texto de uma vez e para sempre” (GUNNING, T.: 1990, 16). Todo encontro é precioso. É preciso agarrá-lo, lê-lo com atenção. Tais momentos não se repetem, ou caso se repitam, não do mesmo modo, não a mesma coisa. Em meio a ruínas em dispersão, “os eventos são relacionados uns com os outros somente arbitrariamente ou ao acaso. O fragmentário e o evento singular devem ser privilegiados sobre qualquer concepção de totalidade ou integridade” (JENNINGS, M.: 1987, 51). Não que pretenda fazer uma histó-

ria da melancolia, mas essa perspectiva está na base do estudo dessa sensibilidade e de seus imaginários presentes, que selecionam sua tradição, constroem seu passado, ampliam as alternativas do presente e apontam para um caminho, uma visão de futuro, a partir de detritos, insignificâncias, do marginalizado. Ou, dizendo de outra maneira, estou fazendo, sim, uma história da melancolia mas no agora, nos seus resíduos e promessas, vendo o passado e o futuro no presente, sem esquecer as descontinuidades históricas e a simultaneidade de diferentes tempos numa mesma época. Trata-se, portanto, mais do que uma politização, de uma política do tempo, da história. História entendida como gênese e não busca de origem, de um princípio. Não se trata de organizar textos e imagens "por períodos e povos, mas por noções; [eles] não têm de ser recolocados em seu tempo, mas sob seu conceito" (VEYNE, P.: s.d., 43), compondo uma história geral, de dispersões, em termos foucaultianos, e não uma história global, totalizante, de centro único. "A história não estuda o homem no tempo; estuda os materiais humanos subsumidos pelos conceitos. Certamente, estes materiais comportam a temporalidade, já que são humanos: a história não estuda verdades eternas" (idem, 44). Poderia ainda falar em uma geologia e uma geografia imaginárias. O imaginário se constitui por camadas, estratos, dos quais, no momento, só me interessam seus vestígios, agrupamentos e conexões no tecido do social, na superfície do presente, que deve ser mapeada, cartografada, percorrida por vários caminhos.

*

O fragmento se justifica pela densidade; do contrário, correria o risco de ser frívolo (PIÑON, N.: 1995, 6). Mas por que não ser um pouco frívolo, leve? Afinal, "somente os espíritos superficiais abordam uma idéia com delicadeza" (Émile Cioran). A delicadeza é necessária para suavizar a premência, a violência que existe no fragmento. A leveza não é uma conciliação, o meio-termo, mas um outro pensar.

*

Considerar o cronotopo da casa como uma imagem material implica pensar o tempo e o espaço não ontologicamente, mas através de suas encarnações, performances, efeitos de significado. O retorno à materialidade não deve ser confundido com uma volta à origem. A constituição da matéria, longe de um paraíso perdido da assignificação primeva, unificadora, irreduzível e talvez apaziguadora, é ainda marcadamente política, "designa um certo efeito de poder, ou mais, é poder nos seus efeitos

formativos ou constitutivos" (BUTLER, J.: 1993, 34 e 251), "encontrada através de um conjunto de violações" (idem, 29). Se a materialidade não pode mais ser reduzida a mero efeito lingüístico, sua complexa relação com a linguagem é ponto de intensa polêmica (idem, 30/31), podendo ser pensada radicalmente não só como dissolução do homem e do ser nas suas atribuições metafísicas mas também como uma categoria que vai além da textualidade (VATTIMO, G.: 1988, 65). Na composição de um cronotopo, o que implica, então, pensar o tempo e o espaço como materiais e não abstrações? Se tal questão talvez ofereça menos problema no que se refere ao espaço, o tempo sob uma inspiração de Einstein aparece como algo que pode ser materializado, tornando legível a duração da matéria (BAKHTIN, M.: 1981, 84/5). E a matéria tem uma história ou histórias (BUTLER, J.: 1993, 29), não sendo estática, e sim constituída na e como uma atividade transformadora, para retomar uma perspectiva marxiana, que presume e induz o futuro (idem, 32 e 250). Nesse quadro, a casa pode aparecer como "história materializada" (BAKHTIN, M.: 1981, 247) na superfície de uma imagem, para além de um espaço que se constitua como um puro objeto exterior ou apenas experiência interior, mas sem precisar se aproximar da associação heideggeriana entre ser e habitar (HEIDEGGER, M.: 1958, 187). É preciso, então, aceitar o cronotopo como uma materialização privilegiada do espaço no tempo, ainda que nem sempre muito visível nas representações, é um solo para as mesmas, definidor de parâmetros de valor. A saída talvez esteja em enfatizar a importância do cronotopo como uma imagem material, em que "a imagem faz a substância e não (é) determinada pelos elementos" (FELÍCIO, V.L.: 1994, 45), compondo um movimento em que a imaginação tem matéria e a matéria educa a imaginação, a imaginação extrai uma matéria para a imagem e a imaginação materializada é marcada por um elemento (idem, 46). Interessa aqui menos o retorno à "psicanálise" dos elementos bachelardiana do que a defesa de que a imagem material possa ser o lugar de emergência do significado do tempo e do espaço, "inexistentes antes da matéria" (HARVEY, D.: 1993, 189). A imagem material é sempre poética, mas não preferencialmente literária como para Bachelard (FELÍCIO, V.L.: 1994, 70). Embora possam trazer questões distintas para o cinema e a literatura, para citar as duas linguagens artísticas mais tratadas neste texto, as imagens escolhidas são sempre poéticas, criadoras de sentidos em estado nascente (apud idem, ibidem). Nesse sentido, nem todas as imagens materiais são poéticas, no horizonte de um imaginário sócio-histórico, apesar de todas as imagens poderem ser pensadas como materiais e, portanto, cronotópicas. As imagens poéticas e materiais exigem do seu leitor, ao mesmo tempo, uma sensibilidade estéti-

ca e uma adesão ao mundo das coisas, quase numa mística do cotidiano, num êxtase profano de um poeta zen-budista contemporâneo. Atenção contemplativa e fascínio pelas sensações.

*

A morte vem aos poucos. Parte por parte a paisagem é desmontada e em seu lugar construo um monumento feito de fragmentos de amor e ódio, tristeza e desejos de matar (ver WOJNAROWICZ, D.: 1991, 165/6).

*

Dois destinos femininos que não o da simples morte ou loucura: Celestina, jovem prima agregada no Grotão, escapa da fazenda pelo espaço, mas não do patriarcalismo, e Carlota escapa pelo tempo, implodindo o patriarcalismo? A loucura é fácil de se descentrar de Carlota, sendo mais uma "loucura metafórica" (Luiz Costa Lima) e não é tão evidente em Celestina. Já a relação com a morte é mais complicada. Nenhuma das duas morre no fim do romance, mas por sua saúde abalada pela tuberculose, Celestina tem uma proximidade mais cotidiana com a morte, incorporando uma delicada figura de estrangeira: "Eu mesma não sei para que vivo e no entanto sou tão exigente" (p. 857). "Parecia tão longe dali, perdida em algum país diferente, em regiões onde não houvesse espinhos, onde tudo fosse pálido e suave, onde a vida fosse um segredo apenas sussurrado" (p. 1116). Já Carlota também vivencia a morte no seu cotidiano, constituindo-se na própria "encarnação do melancólico" (COSTA LIMA, L.: 1989a, 243), aquela que carrega a morte dentro de si, cuja procura está em "inserir-se historicamente no tempo" (MIRANDA, W.: 1979, 116/7).

Mas a melancolia sempre levaria a um impasse? Carlota permanece numa solidão final. Os personagens de *Crônica* se dispersam em meio à fuga e à morte. E a Rosalina de *Ópera dos Mortos* cabe a loucura. O espaço social possível desses personagens implica viver no impossível (ver LEPECKI, M.L.: 1976, 97)? Mas será impasse ou a gestação de um paradigma estético, mais visível só agora, com os desdobramentos da crise da modernidade? Mesmo se impasse estético, ele fica mais visível na obra de Visconti.

*

É necessário também rever o papel de "O Ano Passado em Marienbad" de Resnais, que radicalizou preocupações presentes em "Hiroshima Mon

Amour", seu filme anterior em parceria com Marguerite Duras, na crise da imagem-ação, acentuada depois da Segunda Guerra Mundial, ou, em outros termos, crise do cinema clássico. O que me interessa é ver este filme como um último grande esforço, numa obra decisivamente pertencente à radicalização do cinema moderno que se processou nos anos 60, de apresentar uma estética da leveza por meio de um imaginário barroquizante.

Apesar de ser estranha a associação entre Nouveau Roman e Neo-Barroco, é o próprio Robbe-Grillet que, ao identificar suas afinidades com Resnais, pontua elementos do que hoje se chama Neo-Barroco, e mais precisamente, da sua vertente que chamei menor. "Reconhecia, nessa obra, meus próprios esforços no sentido de uma circunscrição um pouco cerimoniosa, uma certa lentidão, o senso do 'teatral', até mesmo essa imobilidade de posturas, essa rigidez de gestos, de palavras, do cenário, que lembravam a um só tempo uma estátua e uma ópera" (ROBBE-GRILLET, A.: 1989, 7). A presença do Barroco está muito além do simples e freqüente adjetivo para a arquitetura de Marienbad, trata-se da composição de um labirinto espaço-temporal.

As repetições de gestos, falas, eventos, não têm um sentido mítico, mas alegórico, pois a repetição não é do idêntico. A cada fragmento retomado, há sempre uma modulação, algo que é acrescido, num movimento mais próximo de uma espiral. O tempo não é negado, mas o tempo cronológico, linear. Passados e futuros convergem para o núcleo vazio e fugaz do presente, como o espaço labiríntico de Marienbad remete sucessivamente a falsos pontos de fuga, à sala de teatro, aos salões, mas sobretudo ao quarto de A, de cuja janela se avista um labirinto maior, o do jardim, labirinto-mundo e sem centro. O jardim se torna uma extensão do hotel. Este é lúgubre, sombrio, frio, repleto de espelhos, fotos, quadros, corredores, portas, onde se realiza um permanente teatro de jogos e festas. Já o jardim é o espaço final dos protagonistas, ainda e sempre fadados a caminhar, única possibilidade de singularidade diante da petrificação do hotel: ir para um outro labirinto, mas um labirinto geométrico, sem vegetação, ilusões espaciais, aparentemente difícil de se perder, mas talvez por isso mesmo impossível de se escapar (ver ROBBE-GRILLET, A.: 1989, 139/40). "Um jardim é antes de tudo um ninho de intrigas. O que se deixa ver, o que se também se esconde" (KLÉBANER, D.: 1979, 146). Resta escolher "meu caminho como se fosse ao acaso, entre o labirinto de itinerários semelhantes" (ROBBE-GRILLET, A.: 1989, 53). "Não estamos, de fato, num universo romântico onde a evasão no imaginário desempenharia um papel de compensação em relação a uma realidade insuportável, mas num universo de dois lados antinômicos e autônomos (jardim e hotel), tanto um

como o outro, decepcionantes e mortais” (GOLDMANN, A.: 1971, 232). O que resta, no fim, é o próprio jogo, não esse que o marido da protagonista diz sempre ganhar, mas o jogo em que se converte o próprio andar, incessante mas finito, no labirinto.

Se é verdade que, a princípio, X seria o introdutor do passado num ambiente suspenso, fechado, à medida que a espiral se desdobra, X também se perde no labirinto de sua memória. “Não existe ano passado e Marienbad não se encontra mais em nenhum mapa. Esse passado tampouco tem qualquer realidade fora do instante em que é evocado com tanta força; e quando enfim triunfa, torna-se simplesmente o presente, como se jamais tivesse deixado de ser” (idem, 11). Em Marienbad, “região desconcertante do ser onde se aglutinam, num tipo de confusão rigorosa, os signos reversíveis da diferença e da identidade” (GENETTE, G.: 1966, 89), labirinto que se faz e desfaz constantemente pelo fio da voz de X, paira uma delicadeza frágil, sob a ameaça menos do assassinato/estupro de A, mas da violência do tempo. Tudo parece tarde demais, não só para o encontro de X e A, mas para Marienbad, ruína da aristocracia do entre-guerras, labirinto infinito de sons e imagens, espaços e tempos.

*

“A melancolia é a disposição do espírito na qual o sentimento dá uma vida nova, como uma máscara, ao mundo esvaziado, a fim de usufruir a sua maneira de um prazer misterioso” (BENJAMIN, W.: 1985a, 150). A melancolia moderna possui duas faces, uma na qual a alma goza de sua própria solidão, mas através desse mesmo gozo é que a solidão é mais intensa, numa espécie de “alegria na dor”, que corresponde essencialmente a uma exarcebação da consciência de si. O sujeito é o eixo em torno do qual giram a esfera da alegria e a da dor (KLIBANSKY, R. et al.: 1990, 374), oscilando entre a exaltação e a depressão, sem nunca estar totalmente em nenhuma das duas. Nesse sentido, talvez não seja de todo um exagero dizer que a força que está no centro da melancolia é Eros, a necessidade de amor e de beleza (GUARDINI, R.: 1992, 57), em que a transitoriedade intensifica a beleza no presente, ao contrário da nostalgia, que com o passar do tempo só faz cada vez maior, melhor, mais incomparável o passado. “Conscientes de estarmos destinados a perder nossos amores, nós somos melancólicos talvez ainda mais por percebermos no amante a sombra de um objeto amado outrora perdido” (KRISTEVA, J.: 1987a, 15). Na nostalgia, o tempo é quase suspenso diante da idealização ou supervalorização do passado, do amado perdido, diferente da melancolia, em que o pas-

sado se confronta com o presente, amores passados e amores presentes; mas tanto melancolia quanto nostalgia são corolários de uma escritura amorosa (ver BARTHES, R.: 1990 e LOPES, D.: 1995, 135/8) que estabelecem uma descontinuidade entre passado e presente, ainda que com reações diferentes: o nostálgico deseja reconstituir uma continuidade e o melancólico não tem essa ilusão. O nostálgico deseja fazer o Éden adorado presente. Sobre o melancólico sempre paira o inferno da destruição, aonde quer que ele olhe. Para o nostálgico até a dor é lembrada com prazer. Para o melancólico, não há alegria que dure, nem felicidade plena, mesmo a serenidade vem suavemente. De qualquer forma, a melancolia como uma sensibilidade emerge com a modernidade, quando a individualidade se torna um valor (ver DUMONT, L.: 1985), em meio a uma subjetividade e arte em permanente crise, moldando-se a partir de uma experiência nova: o declínio da aura, a depreciação subjetiva de si, a destruição das aparências do sujeito e do mundo em que até a morte deixa a exterioridade barroca para ser interiorizada como cadáver dentro do sujeito (GLUCKSMANN, C.: 1984, 212/3). De modo que, diferente da nostalgia romântica que vê no aprofundamento da interioridade um encontro com a verdade maior do sujeito, a melancolia, de fundo barroco, se perde nos abismos de uma reflexividade infinita, mas que se apresenta como espetáculo e aparência (Hamlet, D. Quixote), oscila entre o caráter sublime de renúncia ao mundo e o consumir-se na sentimentalidade mais banal, mas abre novas possibilidades para o jogo social (idem: 1990, 39). A melancolia reatualiza a figura do esteta, abrangendo o gozo *camp*, o tédio dândi, a indiferença da deriva e a mais delicada contrição espiritual, constituindo-se em uma estratégia de resistência da subjetividade à homogeneização, pelo simples fato de não só pluralizar mas estetizar o tempo. “O nexo benjaminiano entre a temporalidade e a dimensão estética é a conexão entre a esfera da *aparência* como esfera da caducidade irremediável e a recordação, ou seja, ‘a salvação da aparência’. Salvação da aparência e dimensão da recordação são o mesmo. A continuidade entre *aparência* e *recordação* é o que funda a originalidade do tempo estético” (MATOS, O.: 1993, 138). Continuidade marcada pelo caráter involuntário do lembrar (idem, 63), pela emergência brusca e fugaz de sensações e imagens. O belo se constitui belo enquanto efêmero, fadado à morte.

*

O imaginário se traduz num conjunto de imagens, com recorrência temporal e trânsito transcultural, que articuladas encenam uma sensibilidade igual-

mente sócio-histórica, não como um depósito de referências, um arquivo a ser vasculhado, mas numa dinâmica interativa entre os tempos históricos. As imagens se relacionam com os mitos, para dismantelá-los, historicizando e desdobrando-os alegoricamente. Para retomar o que diz Maffesoli sobre “tipos de sensibilidades”, as imagens são compartilhadas e agregadas num mundo imaginal com ressonâncias nas relações entre espaço e tempo (MAFFESOLI, M.: 1990, 155 e 158). E conceber esse mundo imaginal, o mundo como imagem, coloca, talvez, “a imagem como um absoluto, a imagem que se sabe imagem, a imagem como a última das histórias possíveis” (LEZAMA-LIMA, J.: 1970, 53) e não como imagem platônica, passivamente mimética (ÁVILA, R.: 1984, 129). O horizonte que se descortina na esfera do conhecimento é o do imaginário como forma de pensar, um imaginário-pensar que, analogamente ao cinema, se traduz “como fluxo, fuga e fugacidade de imagens, constitui um dinamismo do espírito que só poderia refletir no movimento incessante de uma encenação da morte renovada: destruir imagens, mas elaborando-as, prender-se à imagem, mas esquecendo-a, pôr em movimento um processo de figuração, que por ser ato de significação, só pode operar ao preço de uma desfiguração constante” (ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C.: 1986, 32). O imaginário se constituiria num duplo da conceitualização sem precedê-la ou segui-la simplesmente, mas sem ainda um território que lhe fosse próprio. A atopia do imaginário, sua capacidade de deslocalização, longe de ser um problema, é sua maior força, na medida em que possibilita entender o imaginário como “este instante singular em que se abole, na presença afirmativa do real, o princípio mesmo da realidade” (idem, 33), não no irreal mas num permanente jogo entre o real e o irreal (DELEUZE, G.: 1986, 43), momento de maior revelação da imagem, da imagem em fascínio.

*

A tensão entre a crítica como fragmento e, ao mesmo tempo, como narrativa, entre o instante da imagem e a diacronia da estória, a alegria diante do momentâneo e o lento exercício da melancolia pode encontrar um ponto de equilíbrio na conjugação da estratégia barthesiana da crítica-escritura, mais próxima do fragmento, com a desconstrução da narrativa por imagens, ao recriar o texto pela estória dos seus espaços. Não só a teoria se apresenta em estilhaços, mas os romances e filmes são reconstruídos por imagens em meio a interrupções, a possibilidades apenas esboçadas. Sem tensões de causa e consequência, o privilégio da atmosfera sobre a ação cria um espaço estético comum para a circulação dos textos artísticos e críti-

cos. Considerando a obra como inacabada, trata-se de prolongá-la e reescrevê-la (ver MOISÉS, L.P.: 1976, 377/8), e “como imagem será dissolvida na continuidade de uma troca generalizada” (CAUQUELIN, A.: 1986, 148). Mas seria isso ainda uma estória?

*

Frente à afirmação de uma leitura material, onde fica o leitor? No corpo, como para Barthes? Mas que corpo é esse que não tem as mesmas idéias que eu (BARTHES, R.: 1973, 30)? Só sei que esse corpo é sempre uma questão, um problema, mesmo quando lugar de prazer, mas não mais de libertação, não simples, à deriva no oceano informático. Corpo em fragmentos, traços. Corpo vulnerável, ruína de sua própria imagem. Corpo não individual, mas “sujeito histórico” que regulamenta “o jogo contraditório do prazer (cultural) e do gozo (incultural)” (idem, 99), dentro de uma história saturnina, a verdadeira estética da alegoria como dispositivo de construção do corpo, sem escatologia e sem simbolismo (GLUCKSMANN, C.: 1986, 38/9). E se sentir corpo é já se saber imagem, destinado ao fragmentário, ao parcial, ao limite (idem, 72). “A dissolução da matéria num jogo de forças, a dissolução da corporeidade na multiplicidade implicam a negação da unidade do jogo e da hegemonia da autoconsciência” (VATTIMO, G.: 1988, 57). Corpo pessoal. Se o corpo não é apenas meu contemporâneo, de onde vêm seus medos? O que é esse tremor, desejo que me transpassa tão fundo quanto me lembro? Meu corpo, ainda jovem, envelhece na escritura, depositário de corpos entrevistados, tantos e tão intensamente desejados, mas tão pouco tocados. Meu corpo, meu fantasma. Teatro do desejo. Orgia visual. Masturbação. É verdade que “um voyeur é tão possuído pelo que vê que ele não pensa mais”? “O mundo é todo superfícies cegas”? (MONETTE, P.: 1992, 82).

*

O escrito é o passado, já é o esquecimento. Se quero viver no presente e me lançar no futuro, não posso me apegar em demasia, não posso ser fiel ao meu passado. É necessário perder lealdades, cumplicidades, não “contar com a solidariedade de si mesmo. (...) Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais o meu companheiro. Eu desconfio do meu passado” (ANDRADE, M. de: 1990, 38). Mas apesar da dor, essa fragilidade não foi desde o início procurada, este despojamento que se faz leveza da liberdade?

*

Em *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso, o vínculo com uma época é mais rarefeito do que em *A Menina Morta*. É uma família mineira, sem mais poderes, vivendo de um prestígio passado e de restos de uma fortuna, com alguns empregados, em uma casa de fazenda localizada no sul de Minas Gerais, vagamente próxima a Leopoldina e Ubá (p. 118). A estrutura da fazenda é mais permeável aos olhos da vila do que em *A Menina Morta*, como se pode comprovar pelas narrativas do farmacêutico e do médico, mas ainda exerce um fascínio, com origens mais no passado do que no presente (p. 214).

A Menina Morta é composto de pequenos capítulos, em geral, com unidade espacial, construídos como pequenos quadros de uma estrutura monolítica, sutilmente corroída, a casa-grande cercada pela senzala, mas da qual nunca temos uma visão total, tridimensional, no máximo de sua fachada, com suas vinte janelas para o jardim. Já *Crônica da Casa Assassinada* é uma *montagem* de trechos de diários, livros de memórias, cartas, narrações e confissões, compondo um todo em explosão, desde o início, incompleto, fragmentado, composto por parêntesis e notas que fazem entrecruzar presente, passado e futuro, texto em ruínas, como se fossem vozes que a princípio parecem isoladas (“Nada nos identificava senão o teto que nos cobria”, segundo André, p. 165), mas que terminam por criar um coro de vozes que se confundem mas não se fundem, o da família Menezes, no qual mesmo os que buscam sua destruição não escapam. Pelo filtro da escrita rememoradora ou salva do esquecimento do tempo, no isolamento de quem escreve, no desdobramento da solidão existencial, nos encontros com outros personagens, sempre há a marca do jogo, reafirmado pela aversão dos Menezes pela confiança, segundo o farmacêutico (p. 76). A construção cronotópica é isomórfica à situação dos personagens. Nem obra fechada, unitária, nem radicalmente polifônica. Os fragmentos são da casa e as vozes são dos Menezes. A compreensão do romance, da ruinação da casa e das tensões entre os personagens passa por pensar o texto como uma unidade não-totalizante, incompleta por natureza.

Uma outra diferença entre *A Menina Morta* e *Crônica da Casa Assassinada* é que, longe do narrador distanciado do primeiro romance, em *Crônica*, André, o herdeiro sobrevivente da família, “de temperamento melancólico” (p. 18), poderia ser, numa fantasia interpretativa, o autor que articulou os fragmentos, uma vez que nunca se explicitam as eventuais referências a um suposto coletor de informações (ver BONAPACE, A.: 1980, 23/6), o que não implica, de forma alguma, o estabelecimento de

uma consciência unificadora, fechada, estável, mas um ponto de vista narrativo melancólico, instável, à deriva. André, filho da estrangeira Nina, mas de fato filho de Ana (exemplo de mulher dos Menezes) com o jardineiro. André, herdeiro indiferente ou o que traz as últimas flores, “um fantasma que finalmente se revestia de carne” (p. 272)?

“(A tristeza, como durante essas longas horas pude pensar no seu significado — não um sentimento, nem um impulso, nem sequer uma emoção — mas um estado permanente, uma natureza, um modo de ser. (...) Importa fugir, salvar-me, pois tudo o que me cerca traduz um naufrágio, e tudo o que ainda subsiste em mim de instintivo, refugia-se na única coisa que não me deixa soçobrar: a recordação.)” (p. 306).

O resgate de André é amoroso, não só pela casa se misturar a Nina, mas por vivificar o passado no presente e lançá-lo no futuro. “Não são pessoas diferentes as que amamos ao longo da vida, mas a mesma imagem em seres diferentes” (p. 313). Como também seriam as casas diferentes que habitamos, por mais que tenhamos mudado, restos das casas vividas e sonhadas que carregamos pela vida, dentro de nós mesmos. Não se trata de apelo a um destino esboçado em supostas origens de cada um de nós, mas o reconhecimento da brevidade e limitação da experiência individual. Onde freqüentemente pensamos ver um mundo de diversidades aventureiras, multiplicam-se encenações obsessivas de um mesmo drama.

*

Os últimos filmes de Visconti não só recuperam a grande narrativa do fim do século XIX e início deste (Mann, Proust, Dostoievski, D’Annunzio) mas põem em cena de novo o Decadentismo acoplado ao melodrama operístico, que não deve ser confundido com simples repetição de um cinema de gênero, mas assimilação criativa.

Já na própria construção do tempo, o cinema de Visconti se diferencia dos filmes de gênero e do cinema de montagem. “A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no *interior* do quadro” (TARKOVSKI, A.: 1990, 135). O fluxo temporal está no interior do fotograma, e não determinado pela montagem (idem, 139). No plano longo, há a recusa de uma mecânica de choque (ROCHA, G.: 1985, 161), esta enfatizada pelo massacre informacional que nos atinge todo dia, audiovisualmente, em detrimento da contemplação, e não só, em detrimento também do tempo que se concentra num momento, presente sem passado. E se nunca fomos tão voyeuristas, nós, espectadores e personagens dos anos 80, a ponto de, exauridos, passarmos a procurar a não-visão, a identificar

o ver menos com o ver melhor; é necessário saber ver ou voltar a ser espectador, sem fetichismos. Olhar atento, desencantado ou não, singelo ou contemplativo, mas ver.

Quanto ao imaginário decadentista em Visconti, longe de passadismo nostálgico e idealizante, ironizado como academicismo de um mestre envelhecendo, servindo-se de “um estilo pedante, conservador, sentencioso” (Guido Aristarco apud MÉNIL, A.: 1983, 7), é uma resposta à realidade de uma época que coincide com os (des)caminhos da contracultura, com a exaustão de ideários utópicos e do Neo-Realismo tornado esquemático e oficializado, bem como o declínio do cinema enquanto espetáculo de massa frente ao avanço da televisão. Imaginário que não decorre de credos explícitos, que no caso de Visconti era um comunismo marxista, fiel ao PCI, que é tanto mais paradoxal quanto o fato dele nunca ter abjurado, desde a Resistência até sua morte, apesar das desilusões frente ao socialismo real do leste europeu (ver SANZIO, A. e THIRARD, A.: 1988, 26).

O Decadentismo em Visconti faz predominar uma lucidez melancólica sobre o triunfalismo revolucionário dos anos 60, não “a decadência do capitalismo diante do processo revolucionário” (ROCHA, G.: 1985, 177), sendo seu referente nem mesmo a classe social, mas o meio cultural e ideológico da personagem (DANEY, S. e OUDART, J.-P.: 1971/2). Como entre os frankfurtianos, a consciência da morte conduz a uma utopia negativa posto que permanentemente crítica. Pessimismo teórico e otimismo prático, que ecoa também Gramsci: pessimismo da inteligência, otimismo da vontade, aproximando Visconti a Orson Welles no “essencial pessimismo de seu perfil e o essencial otimismo inspirado pela exuberância do seu estilo” (BOGDANOVICH, P.: 1992, XXVI).

A compreensão dos últimos filmes de Visconti se viu, portanto, bastante prejudicada pela forma como seus primeiros filmes foram recebidos e lidos no seu tempo, nas expectativas criadas dentro de uma armadura moldada por uma redução de realismo a um documentarismo e por uma visão “progressista” ou “revolucionária” de história. A homogeneização que se esconde atrás da identificação de uma obra também dificultou a compreensão em toda sua expressividade do estilo tardio (ver ADORNO, T.: 1993) em Visconti, como uma opção estética construída sobre o anacronismo. Não se trata somente de esses filmes estarem mais próximos de um certo espírito de desencanto mais visível a partir dos anos 70, mas Visconti “é uma figura central nos dilemas mais cruciais de hoje de uma moralidade [prefiro ética] estética — a confusão desesperançada que surge quando se tenta limitar as inescrutáveis pressões da própria orientação estética dentro da síntese histórica de uma cronologia histórica. Ele é mais

do que um conveniente ponto agregador de opiniões conservadoras. Nele, nós temos dessas raras, intensas figuras em que todo um processo de evolução histórica é desafiado” (GOULD, G.: 1984, 86). Se seguimos a argumentação de Gould, seu interesse nem estaria em ver figuras como Richard Strauss, ou no meu caso Visconti, como precursores de futuras gerações, uma influência estilística (idem, 91) ou mesmo para além de uma alternativa estética a ser resgatada, mas identificar “um exemplo de homem que torna mais rico seu próprio tempo por não pertencer (...). É uma decisiva discussão sobre a individualidade, uma discussão sobre a possibilidade de que um homem possa criar sua própria síntese do tempo sem estar de todo limitado pelas restrições que este impõe” (idem, 92).

*

A memória individual ou coletiva é seletiva. É preciso esquecer para lembrar. E o esquecimento não cessa de vencer. A partir da ótica de Walter Benjamin, o melancólico é aquele que se prende ao passado, que encontra dificuldades em esquecer (MATOS, O.: 1989, 21), quando a velocidade e o esquecimento imperam. Ser melancólico é carregar dentro de si o passado vivo, como quem se debate em areias movediças, ao invés dos que apenas afundam no limbo do presente. O instante nunca é apenas um momento, ele carrega uma espessura temporal, uma duração, uma densidade histórica. Sua fixação no singular é desesperada porque implica a consciência que a realidade escapa como algo que está em contínua formação (BÜRGER, P.: 1987, 134). Portanto, seu traço essencial seria essa fidelidade ao rejeitado. Essa luta desesperada pelo que se esvai pode ser entendida quase como uma “arte do esquecer” que acaba por misturar lembranças (EÇO, U.: 1987, 133), podendo se servir de pseudo-sinônimos, simultaneidade de afirmações diferentes, multiplicação de presenças, excesso de signos (idem, 134). Essa busca diferenciada de um esquecimento se apresentaria com toda sua brutalidade face à morte. “Esquecer a morte seria verdadeiramente se lembrar da morte? A única lembrança que estaria à altura da morte seria o esquecimento? O impossível esquecimento. Cada vez que você esquece é a morte que você se lembra esquecendo” (Maurice Blanchot apud EÇO, U.: 1987, 133). Nessa perspectiva, o esquecer se faz como uma espécie de lembrar, talvez a única forma possível, em traços, fragmentos. O esquecimento se abre pleno de possíveis, múltiplas versões, transposições infinitas, vagas sucessivas, não como falta de lembrança, mas presença oculta em espera, que dá voz ao silêncio (TALLAGRAND, C.: 1987, 160). “Esquecer que se lembra de ter esquecido é apenas a promes-

sa de outras memórias para sempre vivas na sombra de silêncios eternos, eternamente sem presente” (idem, 163). Pensar algo que será esquecido para sempre. Pensar os monumentos, os livros, os sistemas filosóficos em quantidade mais avassaladora do que o que resta hoje e que na sua maior parte nunca mais serão lembrados. Pensar toda história humana como a ponta mínima de um *iceberg* gigantesco que não cessa de derreter num oceano de perdas.

*

Além de uma tendência artística significativa, o Neo-Barroco, como um imaginário, implica uma posição frente à história que está sustentada sobre a alegoria, sendo sua retomada, no presente, fundamental por fazer emergir a precariedade do humano e construir “a imagem como histórica e a história como imaginária” (ABBAS, A.: 1989, 59). Se na alegoria barroca havia uma possibilidade de salvação platônica, em que o particular accede ao plano das idéias, reencontrando a totalidade (ROUANET, S.P.: 1981, 20), essa base metafísica, negada por Christine Buci-Glucksmann, já não é tão importante no Neo-Barroco, quando não há mais possibilidade de redenção na totalidade (GLUCKSMANN, C.: 1984, 126). Através do detalhe, do fragmento, do olhar micrológico (idem, 60), a alegoria integra ao mesmo tempo espaços e artes (PEIXOTO, N.: 1993, 240), configurando-se mesmo num esquema de saber adequado à contemporaneidade, em que as cisões dualistas da metafísica em ruínas do Barroco se multiplicam, proliferam, rompendo reificações, mas sem necessariamente ultrapassar separações como natureza e cultura, como se houvesse um caminho para além dessa dualidade, mas que também não seja integrativo. Como desdobramento metafórico no tempo, a alegoria devora realidades e desloca origens (ver SARDUY, S.: 1979, 89), envelhecendo as coisas que toca, tornando-as estranhas, estrangeiras, colocando séculos entre o instante presente e aquele que acaba de acontecer (BENJAMIN, W.: 1989, 350), ao mesmo tempo em que as encena, pois a alegoria é “ação dramática congelada na imagem” (BÖLLE, W.: 1994, 123), o efêmero que se faz artifício (KRISTEVA, J.: 1987a, 111), coisas que se fazem signos (COWAN, B.: 1981, 110). Talvez nem fosse preciso citar novamente Benjamin para entender por que a alegoria está mais tenazmente radicada nos lugares em que a caducidade e a eternidade se confrontam diretamente (BENJAMIN, W.: 1984, 246). A compreensão da alegoria, a partir da impossibilidade de um sentido eterno, tem sua fonte num jogo, com leis transitórias e sentidos efêmeros, provocada pela ausência de um referente último (GAGNEBIN,

J.M.: 1994, 45/6), lembrando que, se a melancolia enfronha, torna possível a alegoria (PENSKY, M.: 1993, 117), particularmente a (neo-)barroca, que se constrói como modo original de especulação melancólica (idem, 107). A melancolia, por sua vez, não precisa ser necessariamente alegórica (idem, 117), mas aqui é a melancolia, pela alegoria, que dá uma nova vida ao mundo desertado, um júbilo ressurrecional das coisas (BENJAMIN, W.: 1985a, 250/1). A alegoria se configura, sinteticamente, como um túmulo triplíce: do sujeito clássico, cuja afirmação de uma identidade coerente de si mesmo vacila e se desfaz; dos objetos, não mais repositórios de estabilidade, e que se decompõem em fragmentos; e do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão, em que seres vivos se tornam cadáveres; as coisas, escombros; e os edifícios, ruínas (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 46). Túmulo onde “significação e morte amadurecem juntas” (idem), base para o alegorista melancólico que, em meio a sentidos demais, é tomado pela onipotência e pela arbitrariedade. “O conhecimento alegórico é tomado pela vertigem: não há mais ponto fixo, nem nos objetos nem no sujeito da interpretação alegórica, que garanta a verdade do conhecimento” (idem, 47), fazendo do pensar do melancólico um texto infinito. “Não há fim à sua meditação, pois similitudes e comparações podem se estabelecer entre todos os seres, visto que um sentido único não pode ser encontrado” (idem, 46). Alegoria escritural, imagens escritas. Se na Idade Média e no Renascimento as alegorias eram espécies de rastros da Escritura Sagrada, “assinaturas do grande desígnio divino expresso no livro da Natureza e comentado nos livros humanos” (Michel Foucault apud GAGNEBIN, J.M.: 1994, 48), com o Barroco, elas se constituem em “signos esparsos, resto de um texto escrito que foi destruído, ruínas de uma arquitetura finda. Escrita desconjuntada, ao mesmo tempo sagrada e incompreensível, de onde emergem figuras congeladas e fragmentárias” (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 48). A busca da interpretação alegórica, hoje, sob a fragmentação e desestruturação da enganosa totalidade histórica, sem a esperança de uma totalidade verdadeira, pode se valer de metáforas da mística para compor imagens e fragmentos com sentido, mas além de eventuais regressismos sob a marca do retorno do sagrado, o problema, para o crítico, estaria no restabelecimento de um saber escritural capaz de ao “meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada constituir outras figuras de sentido” (idem, 54) e, para o artista, em “fazer ver o invisível”, no quadro de uma “ética das imagens, marcada por diferenças” (Nelson Brissac Peixoto), tendo o exemplo das imagens proliferantes do Barroco como uma alternativa frente à proliferação das imagens banais da mídia bem como face ao desafio de compreender uma experiência que se cria e

se sustenta na imagem. Seria o olhar do alegorista contemporâneo um olhar de cego, o único capaz de ver significado no massacre informacional e não simples volume ruidoso, um “olhar múltiplo, acolhedor de relatos, de alteridades” (idem)? Desvencilhando-se da equivalência do Quattrocento, na ânsia de ver tudo, entre olhar óptico e olhar moral, fundamentada pela perspectiva, o olhar barroco, sustentado na alegoria, é plural, descontínuo (GLUCKSMANN, C.: 1986, 35), anamórfico, desidentificatório (idem, 41), busca ver o ver, ou seja, problematizar o ver. O próprio sentido da visibilidade contemporânea emerge desse horizonte. Ver e ser, sinônimos no Barroco, quando o domínio da aparência exacerbada numa loucura do ver são sintetizados na resposta anticartesiana: *Video ergo sum* (Vejo logo existo — idem, 100). Talvez mesmo a melancolia seja sobretudo “uma questão de olhar, um olhar de lado, que não se fixa precisamente sobre nada, mas que vê o que existe entre os mundos, na vibração das esferas. O melancólico vê, conscientemente, as imagens subliminares” (PRÉAUD, M.: 1987, 24). Nós, contudo, já teríamos dado um passo além. Ver não é mais ser; mais se vê, menos se é (idem, 74).

*

A leitura fragmentada decompõe o texto em momentos marcantes, cria um relevo, desde montanhas fascinantes a planícies tediosas e abismos insuperáveis. A linearidade, a organicidade e o sistema desmantelados se perderiam em vão, como mero fluxo de palavras e imagens, se não fosse uma outra paisagem, um outro texto, este. O escritor nasce do cansaço (ou do desespero) do leitor, diante desse fluxo voraz destinado ao esquecimento. Sempre em vão, espero pelo fragmento que não só me diga respeito, mas estabeleça um significado. Espero, leio e escrevo, de novo.

*

A opção pela materialidade ao esvaziar qualquer conteúdo transcendental abstrato pode colocar a alegoria no centro do debate da obra e da crítica. Se “o mundo perdeu sentido, mas ganhou em versatilidade” (MAMMI, L.: 1994, 11), essa versatilidade se constrói a partir da violência impetrada pela alegoria na busca de sentidos diferentes ou simplesmente da exposição brutal da materialidade, que exige um paradoxal tatear cego pela escrita. “Decifrar o que está escrito não nos aproxima do mundo — ao contrário: nos afasta, porque transforma as coisas em meros suportes. O cego que tateia um livro o respeita mais, enquanto objeto, do que aquele que o lê. E toda via o mundo é uma escrita, porque a escrita também, como o mundo, é

apenas uma certa disposição da matéria no espaço” (idem, 14). Seria talvez esse o horizonte de uma crítica material. “O que você viu? Eu não sei. Estou escrevendo sobre isso” (GRIVEL, C.: 1994, 248). Tatear a escrita como matéria é fazer emergir dela imagens na brutalidade dos seus sentidos, desestruturando as obras nas suas unidades naturalizadas e refazendo-as, compondo uma outra mesma paisagem, afastando-se tanto de uma sobrecarga interpretativa, de um culto da interpretação, quanto de tecnologismos redutivos (ver PFEIFFER, K.L.: 1994, 12) ou micro-estilísticos. Um ato de fúria iconoclasta e amorosa. Afinal tudo que se ama não é destruído?

*

Agora, ele jaz em fragmentos lançados em múltiplas direções. Agora, ele, que tudo fora, é passado, menos que pó. É claro, já esperava, desejava, mesmo antecipava essa destruição final. “Um objetivo que pode ser alcançado por muitos caminhos parece esvaecer, ser substituído pela mera atividade da procura. Descoberta e curiosidade tornam-se fins em si mesmas; os meios tornam-se fins” (FLETCHER, A.: 1991, 233). Agora, tudo morto, tudo dito. Ou ainda não? O que fazer se as figuras que vivem dentro de nós, para os outros, são já simples palavras vazias de sentido? Mas “quem poderia se decidir a deixar estas obras que nos dizem dançando que o jogo é uma atividade grave, que a fugacidade e a morte estão ocultas na nossa vida (...)?” (ROUSSET, J.: 1968, 245). O que fazer se a cada momento, a cada palavra, quanto mais as linhas se sucedem, o texto se concretiza, o interesse se faz passado, envelhece, até, às vezes, entedia? Não importa, escrevo estes fragmentos como uma oferta. Quem sabe, em um outro lugar, em um outro momento, outros herdeiros redescubram estes mistérios? É disso que se trata, o que importa. Uma oferta, uma lembrança pelo tempo que já foi, pelo tempo que é, pelo tempo que há de vir, no tempo. Que eu possa ainda ecoar um pouco mais estas vozes já tão distantes, mas não menos amadas.

*

O medo de saber, presente em *A Menina Morta*, dá lugar a um desejo de saber a qualquer custo em *Crônica da Casa Assassinada*. Os desejos liberados rompem os vínculos frágeis da família. Há aqui não tanto uma linhagem feminina, mas uma linhagem da diferença desarticuladora, na qual a figura do estrangeiro, do estranho, é central: “seres falhados (...) se acumulavam ao longo do passado daquela família” (p. 44). Estrangeira é Nina,

esposa de Valdo vinda do Rio, embora a casa já estivesse vitimada internamente, como se vê na personagem Timóteo, cunhado de Nina, isolado no seu quarto, vestindo as roupas e usando as jóias de sua mãe. A desagregação interna da família, por sua vez, remonta a Maria Sinhá, ancestral que se vestia de homem, andava a cavalo pela fazenda e morreu abandonada na antiga fazenda Santa Eulália (p. 43). Ela foi representada num quadro que foi escondido, substituído sugestivamente pelo da Santa Ceia (p. 27), de caráter visivelmente integrador, unificador, em oposição à atuação desagregadora da lembrança de Maria Sinhá. Trata-se não tanto da ambigüidade do feminino, mas de uma ambigüidade a que o feminino se alia mas não explica nem absorve.

A linhagem da diferença não representa a persistência de uma herança patriarcal, mineira, imobilizada no passado; ao contrário, representa a sua corrosão, em que o desejo de mudança pela parte de Nina (p. 50) só precipita sua destruição. Esta linhagem constitui uma aristocracia estetizante da decadência, também destinada a desaparecer, mas insubmissa às convenções e normas patriarcais, que faz de seus próprios corpos e escritos um espetáculo da rebeldia, reduto individual da ludicidade e de beleza.

A personagem que representa a tradição dos Menezes é D. Malvina, mãe de Demétrio, Valdo e Timóteo, e não Maria Sinhá. A morte da mãe parálitica anuncia a imobilidade dos herdeiros, marcados por desastres financeiros que só fazem reduzir o poder econômico da família. O declínio político e econômico lança os Menezes menos num simples aburguesamento do que numa aristocratização estética, distinta do patriarcalismo triunfante, mas devedora tanto do aristocrata maldito do Romantismo quanto do aristocrata teatral do Barroco. O que persiste de poético do patriarcalismo é o jogo social, mas sem a hierarquização rígida.

A linhagem da diferença, da ambigüidade, é também do travestimento, desde a mulher masculina Maria Sinhá, o anjo-diabo Nina ao homem feminino Timóteo, que sai da sua prisão-quarto só quando o poder patriarcal desmorona, expondo, com sua morte em espetáculo, o incomum oculto em todos os membros da família, a marca dos "seres impossíveis" (p. 403), determinando seu fim, sem herdeiros, carentes de uma figura paterna e masculina, deserdados de um passado e de um futuro patriarcais. No poder, cabe-lhes reinventar seus tempos crepusculares. "É preciso nos resignarmos à noite e à sua obscura claridade que torna a luz mais pura. Não mais que o resto, nosso romance não pode mais ser um romance solar. E a vinda do estranho à passagem do limite de demarcação entre o dia e a noite, entre a idade renascente e a idade nova, é a entrada no futuro sombrio e

puro pelo qual já sentimos a selvagem atração" (R.M. Alberès apud CARDOSO, L.: 1991, 761).

Aristocracia da diferença marcada por um processo de demonização (ver BARROS Jr., F.: 1994, 30), como na associação de Nina a feiticeira, feita por Valdo (p. 198), em que a quebra da ordem patriarcal é vista como quebra da normalidade, como também acontece com a tentativa frustrada de André de entrar no quarto de Timóteo, o que leva Demétrio a chamar André de louco (p. 219), mas também revela a situação limiar que ocupa André, entre o patriarcalismo e a diferença. O que aflora aqui bem como nos outros romances e filmes é menos a aristocracia como classe, e mais uma aristocracia estética, com futuro histórico difícil, marcada por uma sensibilidade melancólica.

*

O retorno simultâneo à grande narrativa e ao melodrama popular operístico representa ao mesmo tempo um retorno de Visconti ao fim do século XIX e início do século XX, como descendente de família nobre milanesa e formado em meio ao crepuscularismo finissecular, e uma busca de forças para religar o cinema e o público, o indivíduo e o passado. Projeto que, se não culminou na adaptação de *Em Busca do Tempo Perdido*, da qual existe apenas um roteiro, certamente alimentou mais de um filme de Visconti, bem como o projeto fracassado de adaptar *A Montanha Mágica* de Thomas Mann. A obra não realizada possibilitou o realizado, tornando o fracasso fecundo.

"Prefiro contar as derrotas, descrever as almas solitárias, os destinos esmagados pela realidade. Falo de personagens cuja história conheço bem. Talvez cada um dos meus filmes oculte outro: o meu verdadeiro filme, nunca realizado, sobre os Visconti de ontem e de hoje" (apud SANZIO, A. e THIRARD, P.L.: 1988, 39).

O depoimento de Visconti sintetiza o interesse de mais de um artista citado neste trabalho, o que remonta ao papel fragmentador da alegoria barroca sob a sombra das oportunidades perdidas. "Suas figuras variam mas todas suas expressões são a máscara do fracasso ou a iminência de um perigo", incluindo excentricidade, amaneiramento, extravagância (MATOS, O.: 1993, 33): "Todo herói barroco traz consigo uma metafísica do fracasso, fracasso que serão sua velhice (sua queda) e sua morte" (PITIOT, P.: 1972, 33), dentro não de uma história dos vencidos, que aceita os critérios de determinação do jogo, ou dos vencedores, mas de personagens à margem. Na busca da construção de uma melancolia contemporânea, o desa-

fio ético seria “como seguir vivendo e ainda não ser um vencedor” (CANETTI, E.: 1978, 138).

*

Na construção da sensibilidade melancólica não me interessa identificar quem é ou não melancólico ou compor uma espécie de tipo-ideal, nem na forma simplista de “caso-exemplo” ou “caso-limite” nem como “construção concebida para confrontar-se com o real” (BOURDIEU, P.: 1975, 74) ou símbolo de uma época. O intuito é compor afinidades que ultrapassem limites de classe, de grupos sociais ou de dualidades como realidade/imaginário. Penso mesmo que diferentes sensibilidades podem perpassar um mesmo sujeito individual. Mas, para encenar o drama da melancolia contemporânea, escolhi alguns personagens que, por inspiração benjaminiana, considero alegóricos. No caso presente, o foco estaria nos príncipes e herdeiros sem poder, mas que incluiriam em projetos futuros o travesti, o dândi e o estrangeiro. Alegóricos, agora, não tanto por revelarem as tensões entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano, o mito e a utopia, mas sobretudo entre o moderno e o contemporâneo, de forma que, construídos e desdobrados, historicamente, são incompletos, ambíguos, escorregadios. Tais personagens alegóricos são, portanto, ficções teóricas que evoluem temporalmente dentro da cena contemporânea, e não conjuntos vazios, reduções a elementos básicos, a um modelo atualizável, nem “abstrações sociais sem biografia, cuja única função é personificar o movimento da mercadoria” (ROUANET, S.P.: 1989, 54), construídos sobretudo por imagens, nesse sentido um “bloco de sensações” (DELEUZE, G. e GUATTARI, F.: 1992, 213), uma “figura estética”, “potência de afetos e perceptos”, sendo através destes afetos e perceptos que a arte pensa (idem, 87/8), entendendo-os não como passagens de um estado vivido a um outro, mas como devir não humano do homem (idem, 224), que pode ter sua síntese, novamente, na imagem. Os herdeiros melancólicos enquanto personagens alegóricos não são arquétipos, nem protótipos de um grupo social (aristocratas, senhores rurais), mas pertencem ao mesmo tempo ao texto artístico na sua singularidade e ao mundo da cultura na sua generalidade, sem nunca atingirem a universalidade, no sentido de apresentarem elementos permanentemente importantes de uma suposta natureza ou condição humana, e, ao mesmo tempo, serem despojados de epicidade positiva ou grandeza trágica, heterogêneos, abertos à contradição lógica. Talvez até coubesse aqui um parêntesis, neste texto todo de parêntesis... O tipo ideal da sociologia clássica estaria para a literatura realista do século XIX como o per-

sonagem alegórico de Benjamin estaria para as obras da alta modernidade. No primeiro, regularidade numa síntese apreensível. No segundo, desdobramento incessante e sempre em fuga. O desafio nessa aventura cognoscente é o de tornar o personagem alegórico não um buraco negro mas um mistério de superfícies, uma máscara.

*

A alegoria marca a entrada da sensibilidade no singular, prolifera apelos de sentido e os atomiza (HOCQUENGHEM, G. e SCHÉRER, R.: 1986, 167). Entrada no singular, mas não no individual. “Polimorfo, o alegórico não se organiza mais ao redor do olhar humano, ele escapa à subjetividade segura de si mesma, desantropomorfiza o mundo — onde o homem divino não é mais medida” (MATOS, O.: 1993, 142), e, no presente, nem mais simplesmente o homem reificado, como se enfatiza muito em relação ao século XIX. Homem hamletiano, na medida em que “sua angústia é alegórica pela dúvida acerca do lugar do sujeito no mundo. Sua melancolia é hesitação frente à ordem das vigências, constestação das hierarquias, resistência aos imperativos anunciados pelo realismo político” (idem, 140). O ser ou não ser anula o sujeito como centro (idem), multiplicam-se máscaras, sem corpo nem alma. “Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não me dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se realiza mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa” (MÜLLER, H.: 1987, 29). Hamlet retorna como “o trágico do acaso” (MATOS, O.: 1993, 88) e não como precursor de Fausto, herói maior da modernidade, dilacerado entre o saber e a vida.

*

“No início, havia efetivamente três termos: introdução, desenvolvimento, conclusão. E agora, eu trabalho com nós, quero dizer, com interfaces, em que o sujeito e o objeto coincidem. E dessa forma, efetivamente, estou inspirado, influenciado pela noção de instantaneidade” (VIRILIO, P.: 1986, 156). Não é mais possível o meio-termo do ensaísmo. Restam apenas fragmentos. Mas parece haver mesmo uma sequência possível. Se “o ensaio nasce das ruínas do retrato” (COSTA LIMA, L.: 1993, 87), o fragmento pode ser visto como um ensaio em ruínas. “O fragmento partilha com o ensaio o caráter de inacabamento e de ser uma individualidade e não a expressão de algo anterior. O fragmento é a forma mínima do ensaio” (idem,

88), sendo a alegoria barroca a precursora da moderna estética do fragmento (BÖLLE, W.: 1994, 124), mas que emerge decisivamente, cristaliza-se com os românticos e, relida por Benjamin, “representa a experiência da vida moderna não apenas tematicamente, mas o fragmento como forma que expressa o ritmo urbano” (idem, 158), como acontece na *Rua de Mão Única* e amplia-se na *Passagenwerk*, esta “enciclopédia urbana de fragmentos” (idem, 162). O ensaio, pela sua sutileza, elegância do estilo e do pensar poderia se constituir numa solução de compromisso, mas, de fato, “com a ajuda dos conceitos faz explodir o que não está nos conceitos” (ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C.: 1986, 27). Haveria uma diferença mais de grau do que de gênero, mais de tom do que de essência entre ensaio e fragmento, ambos formas de questionamento que “não obedecem a um princípio de identidade. Suas regras são a multiplicidade e a metamorfose. Para serem escritos e para serem lidos, exigem o dom da respiração e a capacidade de mudança de ponto de vista” (ISHAGHPOUR, Y.: 1986, 13). Se o ensaio é proteiforme, anti-sistêmico, a escritura fragmentária radicaliza essas características, como espaço do acolhimento de todas as arestas, contradições, multiplicidades de método, onde, sem ter respostas, as próprias questões se fazem pouco mais do que sugestões, intervalos, ou, se houver necessidade de respostas, que elas não passem de tímidas e frágeis pausas, máscaras de questões que mal ousam se enunciar. Nos fragmentos, as imagens são “miniaturas de sentido”, porque “o seu acabamento estético é a condição de sua significação” e “o ‘eu’ que nelas se diz não fala somente para se lembrar de si, mas também porque deve ceder lugar a algo outro que não a si mesmo” (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 91). O fragmento também, apesar de compartilhar com o aforismo a anti-sistematicidade, a ausência de desenvolvimento, o olhar micro e a confiança na experiência, fica sempre aquém da violência, autonomia e contundência da escrita aforismática. De qualquer forma, diante do imaginário que se compõe de imagens, o texto que se estilhaça em fragmentos encontra uma apresentação adequada. Para captar uma constelação de imagens, o ato crítico como constelação de fragmentos. O que não significa, contudo, considerar o fragmento como uma forma de limites bem estabelecidos, mas “uma forma imprecisa que toca pela sua presença o que consideramos como a ‘realidade’ com uma tonalidade distante, tendo suspenso, por um momento, o objeto de arte numa indeterminação sensível”. O fragmento introduz indeterminação numa obra (CAUQUELIN, A.: 1986, 99), a quebra de seus limites, de sua moldura estável.

*
“Habitar um lugar é se apropriar dele? O que é se apropriar de um lugar? A partir de quando um lugar se torna verdadeiramente seu?” (PEREC, G.: 1974, 36). Nunca habitei estas casas, estas ruínas. Porém, é como se nunca tivesse saído delas. Não é saudade, idealização. É pertencimento, afinidade, prisão e liberdade. “Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos” (BACHELARD, G.: s.d., 34), é habitar uma imagem que trago dentro de mim, não onde passei minha infância, mas onde minha sensibilidade foi gerada, pois nem sempre estamos onde estamos, ou melhor, o lugar em que estamos não corresponde necessariamente a unidades geográficas e/ou políticas preestabelecidas, naturalizadas, como bairro, cidade, estado-nação. Essa memória topográfica “não visa à reconstrução dos espaços pelos espaços, mas estes são pontos de referência para captar experiências espirituais e sociais” (BÖLLE, W.: 1994, 335), memória que não só resgata sensações de um imaginário infantil, mas registra conteúdos históricos coletivos, unidos na fidelidade aos objetos, ao material. “O espaço é uma dúvida: é necessário marcá-lo, designá-lo; ele não é nunca meu, ele não é nunca dado, é necessário que eu faça a sua conquista” (PEREC, G.: 1974, 122). Ao re-habitar essas paisagens, essas grandes imagens, reveladoras de um estado de alma (BÖLLE, W.: 1994, 65), busco uma nova vida. “Alojado por toda parte, mas sem estar preso a lugar algum, tal a divisa do sonhador de moradas” (idem, 59).

*
Minha vida inteira na soleira da casa. Mas não há mais casa. Apenas escuridão. Noite do Homem. Novo começo. Mas até lá meus olhos não alcançam. Vivemos depois da catástrofe. Vivemos na dispersão.

*
A morte está presente desde a primeira linha de *Crônica da Casa Assassina*. A morte de Nina, mãe de André, tem um papel tão importante quanto a morte da menina no romance de Cornélio Penna. Inserida igualmente no início do romance, como um pórtico, a morte de Nina é o marco final da desestruturação dos Menezes, “o monumento de uma família despótica, erigido pelo orgulho do bem, da posição e do dinheiro” (p. 361). O câncer se amplia por suas metaforizações, não se trata de uma “enfermidade comum” (p. 341), mas de “fato marcante, diálogo de conseqüências

imprevisíveis porque não era travado em torno de dados pertencentes apenas a este mundo” (idem). O câncer de Nina encontra uma equivalência na desagregação da casa tanto como uma família quanto como uma construção. “Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas” (p. 113), a ponto de o próprio autor chamar seu romance de “um câncer sobre um canteiro de violetas” (apud CARELLI, M.: 1988, 195). Nina é, de fato, se não a personagem central da obra, que vive na fazenda em dois momentos, com um intervalo de 16 anos um do outro, com certeza, é seu principal “motor” (p. 104): “um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade” (p. 203). Nesse intervalo, o processo de ruinação da casa se acentua, como precisa Valdo diante da volta de sua esposa Nina. Casa de aposentos e corredores, enormes e inúteis (p. 288).

“A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores” (p. 104).

O que também o médico já vislumbrara, dezesseis anos antes, quando da morte do jardineiro, no Pavilhão, refúgio, lugar anterior, intermediário, para a casa central, estabelecendo uma relação equivalente à passagem da morte dos quartos para a sala. As ruínas inicialmente convergem da periferia para o centro, culminando no velório de Nina na sala da casa principal, mas no final, dispersam-se novamente. A morte de Ana, a última dos Menezes a ficar na casa, acontece justamente no Pavilhão, lembrando que Nina quando se afasta dos Menezes mora com Valdo também no Pavilhão. Pavilhão que se coloca estigmatizado não pelo tempo, mas sobretudo por encarnar tudo o que os Menezes querem controlar: a violência e o desejo. Lugar tão condenável que não tem nome: “lá”, “lá embaixo” (p. 295). Pavilhão onde Alberto se suicida e onde foi amado por Nina e Ana, bem como onde André e Nina se amaram. O desejo de excluir a violência está presente também dentro da própria casa, seja pelo transporte de Valdo ferido, numa tentativa de suicídio, para um quarto de despejo (p. 57), seja pelo isolamento de Timóteo.

Chegamos ao Pavilhão e, sem necessidade de procurar muito, pude verificar as fendas que se abriam nos alicerces da casa, gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originara através dos anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais (p. 127).

No entanto, a decadência da casa implica uma humanização das personagens frente a uma estrutura católica patriarcal. Humanização que acentua tensões entre a escuridão de Ana, nos hábitos, nas roupas e na alma, e a claridade de Nina, numa mistura incessante, acelerando o prenúncio de Demétrio, o irmão mais velho, consciente da queda de sua casa: “Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto” (p. 52). A ruína é o passado vivo no presente, ou o presente que resgata um passado vivo.

*

É possível falar em impressionismo cinematográfico? E quanto a discutir uma afinidade entre o Impressionismo e o Neo-Barroco menor, a partir do respeito à concretude, que é sutilmente corroída? O interesse em compor uma impressão é o mesmo de compor uma atmosfera. Penso nos suaves jardins de Monet (embora ele tenha caminhado para a abstração nos seus últimos trabalhos com suas “Nymphéas”), e sobretudo nos quadros literários de Virginia Woolf e talvez nas paisagens sonoras de Debussy. Não se trata de discutir as relações entre cinema e pintura, mas de como narrativa e enredo são desconstruídos, fazendo do espaço uma atmosfera. Se na genealogia do Neo-Barroco menor se poderia encontrar o Impressionismo, seria necessário fazer uma distinção entre os filmes mencionados. Enquanto Welles estaria mais perto do Expressionismo, embora sem “o fantástico nem o onirismo da atmosfera e do cenário” (AMENGUAL, B.: 1963a, 60), os filmes escolhidos de Visconti e Ray poderiam talvez encontrar em Jean Renoir um solo e ao mesmo tempo uma leveza perdida em que a fluidez da câmara reafirma a suavidade do tratamento do filme, um equilíbrio entre o fascínio da imagem e o prazer da narrativa, que se torna acentuadamente mais tensa em Ray e Visconti. Não se trata apenas de enfatizar o fato de Visconti, este “filho ambíguo de Renoir e de Coco Chanel” (BONNET, J.-C.: 1983, 14), ter sido assistente de Renoir em 1936/7, ou a referência freqüente de Ray a Renoir como um marco central na sua formação, além do contato pessoal, quando Ray ainda não fizera seu primeiro longa-metragem, na filmagem de “O Rio Sagrado” de Renoir, na Índia (1949). Mais do que associações biográficas ou uma afirmação de “influências”, a constelação Renoir-Visconti-Ray serviria para estabelecer uma leitura de Renoir para além do seu papel de precursor do Neo-Realismo em filmes como “Toni” (1934), abrindo, no núcleo mesmo da passagem do cinema clássico para o cinema moderno, uma leitura perversa de todo realismo documentarista e da pretensão a uma uni-

dade orgânica⁷. “Há um sutil, quase imperceptível, tipo de inovação que pode ser sentido na própria textura e força de um filme. Um filme que não usa suas inovações como um ornamento a ser ostentado. Um filme como ‘A Regra do Jogo’. Humanista? Clássico? Vanguarda? Contemporâneo? Eu desafio qualquer um a dar um rótulo. Este é um tipo de inovação que me atrai” (Satyajit Ray apud ROBINSON, A.: 1989, 331). Não se trata de analisar cuidadosamente o Renoir de “A Regra do Jogo” (1939), desenvolvendo as preocupações já visíveis em “Un Jour dans la Campagne” (1936), onde a leveza atenua o tom paródico ou a exuberância anárquica, que explodem nos filmes em cor feitos nos anos 50, entre os quais o mais próximo do Impressionismo seria “Un Picnic sur l’Herbe” (1959). Mas essa busca poderia ir até Max Ophuls, em especial seus últimos filmes, já nos anos 50, de “La Ronde” a “Lola Montès”, onde “o pudor impõe um classicismo gelado às paixões que só a morte pode romper, como uma confissão” (DECAUX, E.: 1977, 11). O teatro do mundo seria resgatado não como uma prisão mas na leveza de uma festa, que resume em si toda a fragilidade presente no Barroco, entre a procura desesperada pela alegria e a sensação de perda, de vazio, muito comumente repetida, não só porque as festas acabam, mas pela sua própria natureza fugaz, que quando persiste na memória é só por meio de frágeis fiapos. Nesse quadro, o contraponto do príncipe melancólico seria o libertino, o cortesão leviano, figuras de opereta e de valsa, para quem a arte bem pode, sem culpa, ser o sorriso da sociedade, para quem nenhuma dor dura muito, nem tampouco a alegria, mas então uma outra festa já se iniciou, um outro encontro se deu como em “La Ronde” (1950). No entanto, a catástrofe do tempo sempre espreita essas festas, esses sorrisos que insistem em fazer de fragmentos de tempo e restos humanos impressões de beleza, momentos preciosos na sua fugacidade, como em “Os Brincos de Madame de...” (1953), em que a leveza dos movimentos de voluta, curva, espiral, na narrativa e nos movimentos da câmara só explicita melhor a desagregação de que os personagens são vítimas: “os que dançam a valsa nestas festas muito brilhantes se movem no ar, mas este ar os asfixiou espiritualmente” (AGEL, H.: 1978, 34). Também “a geometria clássica do espaço é sobretudo subvertida pela presença obsessiva dos espelhos”, que não representam uma cópia mas uma fragmentação da vida (DECAUX, E.: 1977, 11) e sua constituição como artifício. Dessa forma, Renoir, os últimos filmes de Ophuls, o Resnais de “O Ano Passado em Marienbad” fariam uma moldura para os quatro filmes de Visconti e Ray escolhidos, onde a materialidade barroca se suaviza numa leveza impressionista ou se dissolve numa ambiência onírica. Busca de rumo a um passado que pode ser um outro interlocutor para o presente. Se,

para Visconti, o espectador se constrói quase como um proprietário de seu mundo, para poder fruir suas imagens de uma beleza hierática, em Ray temos mais um compartilhar de visões mais fácil de uma adesão do público que, por sua vez, remete à extraordinária sensualidade, hedonismo e liberdade de Renoir (ver TESSON, C.: 1992, 30/1), em que o dinamismo do cenário só revela a possibilidade de um mundo amorável, “um suplemento do ser, um refúgio”, ao contrário de um mundo hostil como em Welles e em boa parte da arte moderna (ver COLLET, J.: 1963a, 110). O equivalente do Impressionismo no cinema não seria necessariamente uma fotografia que pareça um quadro impressionista, uma tendência de certos cineastas e críticos franceses nos anos 20 (ver ANDREW, D.: 1995, 24/50), ou o uso da luz difusa, mas a valorização da impressão fugaz e sensual do mundo, a transitoriedade dos momentos que pode até mesmo atingir uma espiritualização da matéria; a ênfase na leveza da câmara e da montagem sobre o enredo, os fatos e efeitos de choque, que podem caminhar para uma dissolução da narrativa rumo à imagem ou à música. “Compreender a sensibilidade impressionista envolve portanto uma expansão enorme das faculdades de percepção sensorial e um aguçamento da sensibilidade, pois o intelecto sozinho é totalmente incapaz de apreender o sentido do tempo, do movimento e da vida” (KRONEGGER, M.E.: 1973, 39), diferenciando-se tanto da subjetividade transcendente do Romantismo quanto da objetividade onisciente do Realismo (STOWELL, H.P.: 1980, 4). O resgate dessa trajetória não seria apenas para identificar uma espécie de perversão da leveza, cada vez mais presente na arte da alta modernidade, na medida em que o Impressionismo cede mais lugar ao Expressionismo e a leveza se substitui pelo excesso, mas também para lançar luzes sobre uma possível e sutil volta da leveza no presente, o prazer de olhar à deriva, seja nas ficções da viagem ou no desafio do invisível, seja no Minimalismo ou na música ambiente. Se o Impressionismo pictórico representa hoje um gosto visual basicamente acadêmico, e o culto de imagens e sons atmosféricos acaba se constituindo numa arma essencial para a publicidade que quer vender uma atitude antes de vender o produto, isso diz tanto da dificuldade como do interesse do retorno do Impressionismo como um imaginário no seio da sociedade de massas. O Impressionismo seria, portanto, menos um efeito de iluminação, um estilo de época, do que um elemento para construir a genealogia de uma estética da leveza para a contemporaneidade, para a arte que se constrói na pós-vanguarda, a partir da segunda metade dos anos 70, bem como o vislumbre de um mundo onde a suavidade não só está presente mas possibilita pensar-se em uma felicidade possível, uma “modesta alegria” (ABREU, C.F.: 1988, 157).

*

A visão benjaminiana da melancolia se distingue da freudiana, por esta considerar a melancolia uma forma patológica do luto em que o sujeito soluciona o conflito, não pelo desinvestimento gradual do objeto perdido, mas por sua incorporação psíquica, numa regressão narcísica (ROUANET, S.P.: 1981, 37 e 40). Diferente do luto, na melancolia há pouca nitidez do que se perdeu, podendo se constituir uma “intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto” (AGAMBEN, G.: 1994, 48). “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (FREUD, S.: 1974, 277/8). Nessa perspectiva de considerar a melancolia como uma doença (idem, 279), seus traços distintivos seriam: desânimo profundamente penoso, cessação de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda e qualquer atividade e diminuição dos sentimentos de auto-estima [entre estes traços, o único ausente no luto] a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa perspectiva delirante de punição” (idem, 276). Ao buscar separar em demasia luto e melancolia, Freud acaba por colocar o luto como norma e não exceção. “O que parece estranho é a possibilidade de que eu possa declarar perdido o objeto de amor, aquele mesmo com o qual se achava identificado. O luto é um enigma” (MATOS, O.: 1993, 120). Ao contrário de Freud (1974, 42), para Benjamin a melancolia é um saber e uma sabedoria, que vem do abismo, na imersão no mundo das coisas criadas (ROUANET, S.P.: 1981, 17), o que também a distingue de uma mera anomia, presente desde Robert Burton até por exemplo Merton (LEPENIES, W.: 1992, 9), ou da “triste ciência”, preconizada por Adorno (1992, 7), que busca na arte um refúgio ascético para salvar o mundo de sua frivolidade e aspereza. O diálogo com a dor, a perda e a morte onipresentes pode conduzir à apatia, à inação (o que pode não ser tão mau, numa sociedade impulsionada pela velocidade, pela maior quantidade de ações) ou a sentimentos mais fortes, a atividades mais febris, entre a leveza e o completo dilaceramento. De qualquer forma, “ao longo do itinerário de uma genealogia do sujeito moderno, se encontra sempre a *melancolia*, uma constelação que constitui uma surpreendente distância dos mecanismos do poder, que produz um saber transgressivo e enigmático, frequentemente privado de palavra, quase sempre capaz de desorientar os dispositivos destinados a controlar o sujeito” (M. Galzina apud MATOS, O.: 1993, 84). Portanto, devido à sua riqueza, parafraseando Romano Guardini (1992, 9), não se pode deixar a melancolia apenas para os psicanalistas, psicólogos ou psiquiatras: é demasiado doloroso e se aprofunda demasiadamente nas

raízes da existência humana. Embora não seja o caso de descartar qualquer saber, o que está em jogo é uma questão espiritual e intelectual, para a qual desejo procurar outras formas, menos de positivar e mais de alargar as implicações da melancolia, o que culmina numa reconceitualização. Enquanto uma sensibilidade sócio-histórica, a imersão melancólica no passado vivo não deve se limitar a uma relação regressiva e narcísica face à perda de um objeto de desejo nem a uma capacidade fantasmática de manter vivo o mesmo objeto perdido numa cena de simulação, em que “o que não podia ser perdido, porque nunca possuído, porque irreal talvez, torna-se apropriável como objeto perdido” (AGAMBEN, G.: 1994, 48). É preciso buscar um passado que seja memória mas não uma fuga, que seja teatro e não mentira.

*

A alegoria barroca, como Walter Benjamin a entende, é uma ruptura da sua visão convencional e didática, presente na Idade Média, tratando-se não mais de uma “representação arbitrária da idéia”, mas de “uma expressão concreta da fundação material daquela idéia” (ULMER, G.: 1983, 97). “A alegoria é uma forma mutável, tremendamente complexa, que possui uma variedade quase infinita de correspondências, significados e possíveis combinações de sentido, não havendo qualquer motivo que a obrigue a ser uma idéia-imagem mecânica dos seus temas referidos ou dos seus motivos aludidos” (TAPANI, T.: 1983, 20). Ao remeter à materialidade das coisas na sua anarquia e irrevogável fugacidade, a alegoria corrói todo impulso transcendente, abstrato, mas que possibilita uma mística material, uma espiritualidade pela matéria, irregular, inarmônica. Contraopondo-se tanto ao símbolo teológico, na medida em que o descontrói como ato unitário, quanto ao mero decorativismo, a alegoria barroca tem como conteúdo e princípio estruturador a morte (BENJAMIN, W.: 1984, 188). A alegoria é no mundo do pensamento o que a ruína é no mundo das coisas (idem, 200), sendo que a experiência da alegoria que adere às ruínas é verdadeiramente a da fugacidade eterna (BENJAMIN, W.: 1989, 362). O próprio conceito benjaminiano de alegoria barroca remete a um segredo: “o de representar o irrepresentável que é o tempo” (MATOS, O.: 1993, 150). Nesse sentido, o Neo-Barroco apenas amplia o efeito do Barroco, fazendo da alegoria um desdobramento metafórico, princípio de composição das personagens e da trama narrativa, uma espiral decrescente em torno da morte que, ao mesmo tempo, valoriza a vida em toda sua fragilidade temporal. A alegoria redimensiona a história enquanto um avolumar de ruínas, queda de mitos

e ídolos, onde no mundo como teatro atua o melancólico. “A alegoria é a expressão primordial de uma experiência histórica, a forma objetivada que se segue imediatamente à lástima. Não havendo mais um centro fixo no mundo, todas as coisas caem no vazio onde nada pode sustentá-las ou orientá-las. O luto abandona, assim, a esfera dos puros sentimentos e penetra na ordem da história” (MATOS, O.: 1993, 30). A alegoria não só explicita certos componentes históricos e ideológicos do imaginário barroco, mas descobre o que a modernidade tem de tributária da perda, do luto e sua inversão em entusiasmo ameaçado, frágil, abissal e da capacidade do homem ocidental de se expressar até a dor mais insuportável, até a morte (KRISTEVA, J.: 1987a, 114/5). “Somos barrocos, para Benjamin, porque nada do passado nos toca, a não ser o que permite nos aproximarmos dele alegoricamente” (MATOS, O.: 1993, 150).

*

Seria escrever em fragmentos submissão ao massacre informacional? Talvez o fragmento tenha uma maior capacidade de aderir a um mundo de velocidades e propor um pensar rápido e em rapidez, com um compromisso ético privilegiado, na medida em que vivemos, retomando Benjamin, numa “dessas épocas históricas em que a relação do homem com o absoluto tornou-se encoberta pela escuridão e incerteza — como a Idade Média, a era barroca, o Romantismo e o Expressionismo — quando a produção de obras de arte ‘perfeitas’ é feita por epígonos e a criação de trabalhos autênticos assume a forma de fragmentos ou ruínas” (WOLIN, R.: 1982, 58). Fazer o que os jornalistas poderiam, deveriam fazer se pudessem e se quissem. A sutileza sintética de uma *pop song* com a elegância de Bryan Ferry.

*

Não se precisa conhecer a história dos labirintos para intuir seus múltiplos valores. O labirinto que fascina os herdeiros do Barroco não é aquele em que o prazer do perder-se é superado, justificado pelo gosto de vencê-lo com as astúcias da razão, como uma complexidade inteligente (CALABRESE, O.: 1988, 145), mas aquele onde nunca se cansa de se perder, “em que domina o gosto do ofuscamento e o mistério-do enigma” (idem, 155) e “a anulação de sua globalidade” implica uma “reconstrução por inferências locais”. Construção instável, sem mapas, em processo de descentramento, onde é tanto necessário saber ver como não ver (idem, 147), cujo paradoxo é a indecidibilidade (idem, 155). Pensar-se o labirinto é o problema do

labirinto (FLETCHER, A.: 1991, 231), “nó e labirinto tornam-se assim a imagem estrutural do próprio saber: um saber aberto, interdisciplinar, em movimento, sempre sujeito ao risco da perda de orientação” (CALABRESE, O.: 1988, 151/2), em que é imprescindível ousar se perder.

O labirinto “não é somente uma estrutura onírica vertiginosa [como para os surrealistas]: mais essencialmente, ele constitui o avesso escondido mas significativo das obras culturais, das cidades e dos livros”, numa perspectiva benjaminiana (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 104), a partir da qual poderíamos pensar a casa como avesso da cidade. À medida que esta cresceu na visibilidade da geografia, na narrativa, na política e na economia, a casa resistiu em resíduos no imaginário. Mas ao contrário das construções arquitetônicas de forma rígida e cerrada, geométrica, pura cristalografia (idem, ibidem), nos romances escolhidos a espacialidade se materializa, se desdobra no tempo, a imobilidade na instabilidade.

A arte do labirinto indica que um sentido de direção implica a ligação contínua com o passado. A ‘faculdade’ que falha em trabalhar em meio a um emaranhado é a memória (FLETCHER, A.: 1991, 240). Trata-se, definitivamente aqui, de labirintos no tempo, e não só de labirintos espaciais, de espaços lançados ao desgaste do tempo, nos quais as próprias personagens se transformam e se perdem.

O labirinto amplia a casa, abre caminhos entre os aposentos, constituindo-se ao mesmo tempo como figura do limiar na sua instabilidade, mas cujo hieratismo e aparente estabilidade remetem a um templo que aprisiona. Podem ser observadas diferenciações nos três romances: em *A Menina Morta*, o labirinto tem como centro o quarto dos senhores, vedado como um tabu; já em *Crônica da Casa Assassinada*, o centro se desdobra do quarto para a sala, enquanto em *Ópera dos Mortos* o labirinto maior é a própria Rosália, isomorficamente ao sobrado.

A continuidade das salas nos diferentes castelos de Ludwig (“Ludwig”) e a quantidade de aposentos em Donnafugata (“O Leopardo”) constroem um labirinto pelo próprio efeito de diminuir a importância dos espaços de conexão, como portas, janelas, corredores. O mesmo não acontecendo em “Violência e Paixão”, onde os espaços de transição ainda persistem, podendo-se falar em labirinto pela própria expansão do apartamento no tempo. No “Cidadão Kane” de Welles, há a radicalização do primeiro procedimento. Por fim, em “O Ano Passado em Marienbad” ocorre o labirinto pleno, plenamente descentrado.

O labirinto resume tanto no espaço expressionista como no barroco o espaço mutilado e de frustração (AGEL, H.: 1978, 42) que constitui casas fechadas, afastadas do exterior, sem luz, compondo um universo dife-

rente, uma vida agônica, antecipadora do túmulo (idem, 131). “Só faltam os véus negros do luto para que todo movimento cesse, antes que elas se enterrem na poeira, no silêncio e no esquecimento” (idem, 131).

*

Tudo em mim faz dor, mesmo o próprio prazer. Um simples gesto, uma palavra me desmorona. Ando nu pelo mundo, sem nunca encontrar abrigo permanente. Sempre tenho que deixar, partir. Fraco, frágil, quase me desapareço. Não deixo marcas, rastros. Só queria estar com você ou não estar. Não suporto mais minha própria companhia. Agora, quase não tenho mais corpo. O que me agrada. Retorno ao material. Estes romances, estes filmes. Diário de dor. Morrendo. Nunca mais. Morto.

*

Um aspecto não encontrado em *A Menina Morta*, mas importante em *Crônica da Casa Assassinada*, é o fascínio pela beleza, pela sensualidade, constituindo-se mesmo em “elemento estruturador do romance” (BONAPACE, A.: 1979, 128), presente na linhagem da diferença, tendo seu ápice em Timóteo, sombra e duplo de Nina, os dois, vizinhos de quarto, amantes da beleza, representada pelas violetas e pelo duplo Alberto-André. Mais do que o par romântico amor-morte, predomina o par decadentista beleza-morte, encarnado na inconformidade de Nina² diante de sua desfiguração pela doença, com o uso de maquiagem e perfume à beira da morte (p. 14/5): câncer sobre violetas, sem dúvida. Contudo é Timóteo, paradoxalmente, o que mais representa o espírito da família em decadência, com seu luxo grotesco, maquiagem exagerada, esteticismo inútil e dramaticidade afetada, nascido “com a alma em trajes de gala” (p. 45). “As lantejoulas, seu próprio símbolo: luxuosas e inúteis” (p. 44). O corpo de Timóteo, “construção de massa amorfa e inchada”, desumanizado (p. 69), “vulto enorme, desproporcionado” (p. 178), “ruína mole” (p. 180) no seu quarto isolado e imobilizado, constitui o centro vazio da casa dos Menezes, uma alegoria construída em torno da decadência, da morte, desde as suas roupas (ver p. 44/5 e 178). Alegoria labiríntica em que Timóteo se faz um minotauro e Nina, uma Ariadne às avessas, porque é sua morte que propicia a saída de Timóteo de sua prisão (LOPES, R.: 1982, 151), ainda que seja também para sua destruição. O fulcro e o fulgor da alegoria estão na entrada espetacular de Timóteo no velório, diante mesmo do tão esperado barão, constituindo-se n^o “a própria caricatura do mundo que representavam — um ser

de comédia, mas terrível e sereno” (p. 420), insuportável por carregar consigo não só esmeraldas e topázios, mas “o emblema de uma doença horrível, de uma lepra que eles desejam evitar a todo custo” (p. 425), que implica todos os personagens em algo inadmissível, inomeável. Sua entrada, que termina com um desmaio resultante de um derrame cerebral, conecta a morte de Nina, a estrangeira, com a morte da casa, corroída desde os tempos de Maria Sinhá. O que estava oculto no quarto revela-se à vista de todos na sala da casa: a lenta morte, a ruína.

“Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base — tremesse lacerada em sua essência, e desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas para escorrem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado” (p. 423).

*

“O imperialismo da música na idade barroca não é a simples predominância de um gênero artístico sobre um outro. Ela se coloca como o destino das outras artes que tendem em sua direção como rumo a um ideal” (KLÉBANER, D.: 1979, 133). É pela música, pela ópera³, não só como catarse (GLUCKSMANN, C.: 1990, 60) mas também como gozo maior da melancolia (idem: 1987, 39), que os elementos barroquizantes penetram na obra viscontiana, tornando-os centrais, e não simples passagem do Neo-Realismo para um “realismo crítico” (ARISTARCO, G.: 1986, 85), termo que deve ser evitado pelo peso referencial que traz consigo, mesmo que inclua problemáticamente autores como Thomas Mann (idem, 59) ou que se tente distinguir Realismo como revelação da essência de um fenômeno, ao contrário do Naturalismo reproduzidor do cotidiano (ARISTARCO, G.: 1963, 18). Também não é muito apropriada a inclusão da segunda metade da obra de Visconti no Realismo poético, este entendido como uma mistura de denúncia da ordem, crônica de hábitos satírica e visão lírica, locações evocativas, personagens de classe baixa e fim pessimista, como em *Carnet* e mesmo *Vigo* (ver ANDREW, D.: 1995), com a possível exceção de “Noites Brancas” (1957). Já o Barroco está presente desde a interpretação exacerbada, o recurso à maquiagem forte. O ator é ponto central de

atenção e diva, enfatizado pelo *close*, o uso de *zoom* como “pincel e interferência irracional” (ROCHA, G.: 1985, 180), por exemplo quando focaliza Tazio em “Morte em Veneza” ou Konrad em “Violência e Paixão”. “A ação cromática valoriza pictoricamente o objeto para destruir justamente sua existência decorativa e torná-lo agente visual” (idem, 161). A barroquização da obra viscontiana compõe estruturas narrativas como espirais decrescentes, encenando constantemente a morte num jogo de repetições, em que os cenários, longamente compostos, como quadros, por panorâmicas e planos-seqüências, são configurados na sua fugacidade. “O referencial é constantemente suplantado pelo cerimonial e cada plano funciona como representação de uma representação” (SCARPETTA, G.: 1988, 188).

*

A melancolia, uma sensibilidade que estetiza o cotidiano e o olhar, desdobra a dor, mesmo ao ridicularizá-la, moldada dentro de uma tradição da arte moderna, se diferencia da nostalgia, ou da saudade, esta sua versão luso-brasileira, por ser marcada pela desconfiança de visões positivas do futuro, com pouco lugar para o presente e por uma idealização do passado (ver DAMATTA, R.: 1993). Já a melancolia, ao invés da simples desconfiança em relação ao futuro, implica uma visão histórica anti-utópica, em que o futuro é vazio, é o que o presente deixa ser; o presente é ruínas; o passado, irrecuperável.

A dramaticidade melancólica, centrada no tempo, com desdobramentos inevitáveis na espacialidade e na subjetividade, seria uma opção à tragicidade dionisiaca, sustentada sobre o mito e/ou desejo, marcada pela revivência de um tempo circular, do eterno presente e do dispêndio, bem como a uma perspectiva prometéico-apolínea, construída em torno da razão científica e de um tempo histórico burguês, do trabalho e da produção, progressista, linear, utópico. Se a vitória de Zeus sobre Chronos representou a vitória do pensamento sobre o tempo (SCHILLER, F.: 1990, 130), não é de todo tarde observar a revanche do pai contra o filho. Tempo de imagens que se esfumam no anoitecer e não das que brilham no amanhecer. Contudo, não há uma nostalgia do passado, um refúgio na lembrança, mas um constante corpo-a-corpo com a morte no presente, um viver marcado pelo tempo que passa e tudo corrói, destrói; que compõe uma “história que se lembra do passado (...), sempre escrita no presente e para o presente” (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 112).

Não se trata de reconstituir o passado tal qual ele se apresenta na fantasia ideal do presente, como se o tempo não passasse, mas de confrontá-lo na monstruosidade de suas ruínas no presente, alvejando, como lembra H.D. Kittsteiner (1986, 180), três pedras de toque do historicismo: uma história universal, uma história épica e a empatia com o vitorioso. “Mais do que uma lamentação pelo que está perdido, esta sensibilidade melancólica está profundamente embebida na intensidade da perda, não procurando reconstituir o que se foi, mas se rejubilar com essa impossibilidade” (OLALQUIAGA, C.: 1992, 58). A rememoração do passado propiciada pela melancolia não diz respeito ao retorno às fontes, nem “simples restauração do passado”, mas “transformação do presente” (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 19), nem “simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente” (idem, 22). A melancolia, ao invés de neutralizar, acentua a passagem do tempo, como sua metamorfose baudelairiana, o *spleen*, “sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (BENJAMIN, W.: 1989, 361), tédio da vida capaz de um distanciamento constante (Walter Benjamin apud BÖLLE, W.: 1994, 129); mas talvez devido à proximidade com o Romantismo e a imersão no mundo das mercadorias, o sujeito não é mais um observador da catástrofe permanente da história natural, mas sobretudo, num sentido literal, ele é esta catástrofe (PENSKY, M.: 1993, 170), sobrevivente no mundo e de si mesmo.

Ao contrário do desejo de continuidade, idealizador do passado, que identifica as construções nostálgicas, a corrosão catastrófica da melancolia explode em descontinuidades. Trata-se não de uma simples inversão de um finalismo otimista, mas a corrosão de um tempo contínuo, marca da melancolia, que se apresenta na própria busca do concreto. O desafio de compor uma história descontínua, afastada do historicismo e da historiografia marxista (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 114), que enfatizam o tempo como fluxo contínuo, seja como história dos vencedores seja como contra-história dos vencidos (idem, 117); implica mesmo “um falar abrupto que arrisca sua própria decomposição (idem, 114) para apreender, como na relação entre o Barroco e o presente, a “intensidade de um encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos, que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: o processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta” (idem, 121). Sendo que a cesura estabelecida, contra uma visão causal e contínua, é “resultado de decisões singulares, até arbitrá-

rias, e não o fruto de um processo universal e orgânico”, que “destrói a continuidade que se erige em totalidade histórica universal e salva o surgimento do sentido na intensidade do presente” (idem, 122). O sentido se dá pelos fragmentos arrancados do contínuo da história em favor de uma história catastrófica que se substitui ao mito, com sua violência e *nonsense* (MATOS, O.: 1993, 137), indo contra a permanência ontológica trágica (idem, 62) e desmistificando a esperança iluminista de razão na história.

Quando a consciência racional quer (inutilmente) se fazer trágica, ela se torna melancólica. A melancolia é um quisto extraído à racionalidade apolínea e ao êxtase dionisíaco. Ao não recusar a razão científica, a melancolia modula-a em um tom menor, esgarçando-a gentilmente no tempo. O que pode ainda ser sussurrado como uma felicidade. Apesar de sua dificuldade em ser situada, a melancolia não é um ponto de equilíbrio ou de síntese entre o apolíneo e o dionisíaco, é só mais mais um ponto, um momento.

O espaço da melancolia é o teatro dos sobreviventes, da fragilidade temporal, da quase-morte, quase-catástrofe, das máscaras mutantes, cambiantes, da metafísica em crise (de um novo mundo?). A melancolia desloca ainda o caráter agônico, no sentido de constante luta, da tragicidade grega para a catástrofe, a dissolução do individual. E “quando confrontada com o racionalismo, com o objetivo, a melancolia é o germe da lucidez na catástrofe da modernidade” (HOCQUENGHEM, G. e SCHÉREER, R.: 1986, 64), compondo um pensar de uma “subjetividade em fuga, disjunta e plural, consagrada ao ocultamento e ao túmulo” (GLUCKSMANN, C.: 1987, 38).

Na nostalgia, o passado encanta, mas pode aprisionar num eterno passado que retorna cada vez mais idealizado, elaborando os tropos centrais de sua retórica, como destaca Stuart Tannock (1995, 463): a noção da Idade de Ouro, a subsequente queda, a estória da volta ao lar e o imaginário pastoral. Na melancolia, o passado vivo é mais doloroso, mas pode nos dar um futuro, descontextualiza o passado para liberá-lo de uma linearidade e retemporalizá-lo numa outra moldura, num outro imaginário. O risco da nostalgia é a simplificação do passado e a cegueira face ao presente, a fuga na ingenuidade; já os perigos da melancolia são a depressão, o desassossego permanente, a prisão da dor e mesmo o cinismo.

A melancolia apresenta o sujeito como uma máscara num teatro, uma exterioridade, enquanto a nostalgia faz parte da busca de uma verdade íntima, primeira, essencial. Apesar do esforço de distinguir sem isolar, especialmente quando se trata do século XX, as duas sensibilidades estão mais imbrincadas do que deixo ver, próximas mas diferentes, base para duas grandes revoluções na história moderna: o Barroco e o Romantismo. Se a

melancolia barroca abre o caminho para a espetacularização, a nostalgia romântica enfatiza a doçura, a suavidade. É entre esses dois pólos, o teatro da dor e a simples ternura, que deve ser buscada a atualidade da melancolia e suas possibilidades de redenção.

A melancolia é uma estratégia de aprendizado e sobrevivência do sujeito em meio à dispersão. A nostalgia pode implicar uma idealização, uma reificação do passado que é perfeitamente adequável a estratégias de relançamentos de produtos, estilos, idéias na sociedade de consumo, mas, no seu melhor, escapa da ironia, que pode se deteriorar em cinismo, gerada pela melancolia, ao se prender a uma percepção terna, sentimental, em que o retorno à infância, à origem, pode significar uma redenção em leveza, ao contrário da permanente adolescência, instabilidade da melancolia.

A redenção da nostalgia está na volta para casa e a da melancolia na leveza, mas nem uma nem outra estão longe da história. Talvez mesmo entre melancolia e nostalgia haja só uma diferença de modulação mas não de estrutura. No horizonte de uma teatralidade permanente, a nostalgia pode trazer a redenção da melancolia sem contudo abandoná-la, sem retornar a um sujeito individualista, mas sem aderir igualmente à representação desiludida, desencantada, *waste land* da modernidade. A volta para casa pode ser a negação de si, do presente, a fuga dos que já não têm para onde ir, mas pode ser também o vento da viagem ou o simples desejo de contemplação e repouso no jardim defronte à casa. Para além da “experiência afetiva da melancolia, tão freqüentemente dominada pelo sentimento de peso (...), inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou retém toda tentativa de movimento, e que se torna um complemento externo ao peso interno” (STAROBINSKI, J.: 1989, 41), uma sutil estratégia de conhecimento emerge como movimento, de um lugar de imprecisão para um olhar a partir das e voltado às sombras do crepúsculo, conjugando a ternura da nostalgia e a historicidade melancólica, evanescente na luz do dia, oculta no negror da noite.

*

A volta do Barroco se ergue sobre as ruínas do Humanismo. Morto o *homo humanus*, é tempo do *homo aestheticus*, talvez uma saída definitiva do século XIX no que se refere à persistência das utopias e ideologias do Iluminismo (ver SCARPETTA, G.: 1988, 22), para ir além de formas de pensar dualistas ou unitárias, identitárias ou de alteridade, narcisistas ou massificadas. O Neo-Barroco se constitui numa poética de desterritorialização, adequada à crise do individualismo em que a subjetividade explo-

de em fluxos esquizóides, colocando-se permanentemente à deriva. “Se o primeiro Barroco reflete a perda do eixo simbólico no espaço astronômico e com isso o ‘ponto de equilíbrio’ estável no sujeito, o Neo-Barroco expressa, por sua vez, uma problematização do ‘ser contínuo’ no tempo” (SCHÖLLHAMMER, K.E.: 1993, 5). Ao desvalorizar a noção de eternidade, o Neo-Barroco menor se configura como uma base para uma estética do intervalo, em pelo menos dois níveis: no tempo, na fragilidade entre o início e o fim da vida, no limiar entre a modernidade e um outro momento; e no espaço, face à destruição da casa, à deriva entre o campo e a cidade, e entre as cidades. E mais, a função crítica do Neo-Barroco não se esgota na visão pessimista que registra a entropia da modernidade historicista, mas busca criar a história à luz dos desafios do presente (CHIAMPI, I.: 1994, 21/2), o que talvez aponte para uma utopia do estético, ou talvez não, no horizonte pós-utópico só haja espaço para corrosões, sem privilégio de nenhum fragmento, nenhuma voz.

*
“A segmentação não mata o sentido, mas libera potencialidades significantes” (GAILLARD, F.: 1974, 24), faz deste texto quase uma “metaficção historiográfica” (ver HUTCHEON, L.: 1991), em que personagens rapidamente esboçados perambulam entre textos e tempos distintos, entre paisagens de conceitos e imagens. No prazer de reescrever o que se gosta ou de lembrar o que se gosta, “um romance por fragmentos” (ROBBEGRILLET, A.: 1978, 251) para o presente, mas que trabalha a categoria do inatural como “força de deslocamento, como energia, como tensão” (BARTHES, R.: 1978, 266). Seu poder está na indecidibilidade entre os discursos literário e científico, podendo mesmo se constituir na “mais interessante das formas literárias contemporâneas”, no “melhor movimento para ultrapassar o impasse da arte moderna” (ULMER, G.: 1983, 86).

*
A inserção do homem barroco no mundo nunca é “natural”. Ao contrário da subjetividade romântico-moderna, mesmo a desmesura barroca não reflete necessariamente uma espontaneidade exuberante mas a manipulação constante do natural (ver SCHÖLLHAMMER, K.E.: 1993, 21). Essa artificialidade se traduziu na imagem do teatro do mundo, que possui uma relação particular com o tempo. Não se trata tanto de enfatizar o caráter transitório do papel de cada um, pela rapidez, pois amanhã um será outro

(MARAVALL, J.: 1990, 320), mas a corrosão incessante e lenta da identidade, em que a história se faz cenário e a casa, um dos espaços por excelência da estabilidade, se apresenta frágil. A perda de movimento faz dos personagens máscaras encenando rituais fúnebres. O “gran teatro del mundo” de Calderón de la Barca faz da vida uma comédia; o mundo, incluindo a própria história, um cenário teatral; o homem, um ator (“recitante”); deus, um autor e/ou diretor (1967, 204 e 206). Imagem também presente no teatro shakespeariano: “Todo o mundo é um palco/E todos os homens e mulheres apenas atores” (“As You Like It”). O que nos lança num jogo vertiginoso entre sonho e realidade que acaba por quebrar a dualidade entre verdade e mentira. “Todos los que viven sueñan” (1951, 53), mas “sueño es engaño” (idem, 56). Mais forte ainda, “el viver sólo es soñar;/Y la experiencia me enseña/Que el hombre que vive, sueña/Lo que es, hasta despertar” (idem, 86), mas como despertar se “todos sueñan lo que son (...) aunque ninguno lo entiende” (idem). O que, por fim, é sintetizado num dos grandes momentos da peça: “Qué es la vida? Un frenesí?;/Qué es la vida? Una ilusión,/Una sombra, una ficción,/Y el mayor bien es pequeño;/Que todo la vida es sueño,/Y los sueños, sueños son” (idem, 87). Os personagens possuem uma identidade performativa e não marcada por valores como autenticidade e essência (1967, 208), para quem a morte é o fim de um papel, não de um ser (idem, 215). Contudo essa percepção que aponta para a problemática do simulacro contemporâneo, “tan semejante es la copia/Al original, que hay duda/En saber se es ella propia?” (1951, 111), resulta numa perspectiva conciliatória entre absolutismo político, catolicismo e a melancolia do príncipe (idem, 121), que se tornou inviável nos seus herdeiros contemporâneos. Nesse aspecto, o exemplo de Hamlet é mais contundente, pois sua encenação melancólica se põe à margem ou contra o poder, e não para a legitimação da monarquia e da igreja. De qualquer forma, a teatralidade enquanto triunfo do artifício sobre a natureza é um traço não só recorrente a uma arte neo-barroca (GUERRERO, G.: 1987, 33/4), mas fundamental para se entender o Neo-Barroco como um imaginário, que acaba por fazer a imagem do teatro do mundo estruturadora tanto no século XVII como na contemporaneidade, tanto nos eventos públicos como no cotidiano. Não cabe à aparência se apresentar límpida e transparente para que a verdade que ela recobre possa ser vista, mas constituir a centralidade do artificial. E nas obras em que mais me concentro, não há uma deriva para um anti-ilusionismo ou um intelectualismo, que se serve da imagem do teatro para realizar metalinguagens explícitas, ou para qualquer ataque à figura da máscara como mentira, numa atitude rousseauísta.

Ao contrário do desejo de uma verdade límpida e transparente, identificada a um homem natural, no Romantismo, ou ao corpo nu, no Renascimento, o Barroco no corpo recoberto por roupas, máscaras e maquiagem faz da aparência um valor central, e sua verdade maior alcança na vida da corte sua maior visibilidade, onde tudo ocorre não em torno de valores individuais, mas na troca de signos e símbolos, enunciando precocemente a crise do sujeito moderno que ora vivemos com plena intensidade, o estar à deriva contemporâneo. Se o que sempre a crítica burguesa e iluminista enfatizou na etiqueta aristocrática foi a hipocrisia e a opressão discriminadora para com os que não tinham acesso aos mesmos códigos sociais, além da subordinação da nobreza rebelde ao poder absoluto do rei, há um esquecimento de que o dever da representação, da aparência, do travestimento, era “o signo supremo da civilização e da dignidade do homem” e não simplesmente “a derrisória obrigação de manter sua classe, ficar no seu lugar” (BEAUSSANT, P.: 1981, 28).

*

Lento devorar de imagens há muito vistas. Busco, contra o tempo, delinear o labirinto dessas casas em ruína, de vidas em segredo. Tarefa sempre vã. O que é menos que pó, alguma beleza? O vento abre a porta. Mas mesmo que não haja saída, é preciso aprender a andar no labirinto.

*

A casa aparece humanizada a partir mesmo do título. No início de *Crônica da Casa Assassina* é o fim da casa, em cuja sala o corpo de Nina é velado, confundindo as duas mortes, os dois corpos (p. 11/3). O velório de Nina é o espetáculo final da morte da casa. Não é só o corpo de Nina que é exposto aos vizinhos no “cenário” (p. 12) da sala de jantar, longe do isolamento dos quartos, de onde fora trazida ainda quente, enrolada num lençol, mas a própria família Menezes com todas as suas desavenças. “Casa grande, com aposentos largos, capaz de isolar perfeitamente cada habitante dentro dos muros de um quarto” (p. 59). “Casa lacerada, como se fosse um corpo vivo” (p. 212). “Corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue” (p. 132). “E dentro da chuva cerrada, quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires” (p. 214). Casa feita do sangue dos Menezes (p. 88), e de pedras que “argamassam toda estrutura interior da família”, fazendo da chácara “uma doença de sangue” e os Menezes, seres de cimento e cal (p. 90). Até culminar na

associação da chácara com o próprio inferno (p. 254), comparação que também é feita para o Grotão de *A Menina Morta*. Inferno marcado por uma instabilidade sem repouso, para Valdo (p. 246) ou, para Ana, por sua estabilidade, “espaço branco sem fratura no tempo” (p. 237), sendo que padre Justino oscila entre as duas posições (p. 246 e 255), mas a associação com a estabilidade parece preponderar: “todas as casas, na sua fixidez, são estacas do mal. O amor de Deus, quem sabe, mora nos descampados e nas zonas inquietas da instabilidade” (p. 268).

*

A história deixa de ser o espaço da conquista linear do futuro para ser o mergulho na vivência mais íntima do passado. A recuperação do passado se dá “como ‘afinidade eletiva’, como história da sensibilidade que se insere em um projeto não somente poético, mas político” (PLAZA, J.: 1987, 7/8). Frente às ruínas do tempo, a memória gera a reflexão melancólica, não a nostalgia exausta. Visconti “transforma o filme histórico em meditação sobre a história e o cinema” (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 94). Mesmo a ilusão da continuidade e homogeneidade no espaço-tempo não deve impedir o sutil caráter desconstrutor do tempo em alguns filmes de Visconti. Longe da simples inversão de um tempo progressista, há uma precipitação do espaço na fragmentação, onde as seqüências ganham em autonomia (“Ludwig”), ou pelo menos rarefazem uma eventual continuidade (“O Leopardo”). É essa historicização desencantada que permite a desagregação do mito, representada pelo encantamento da ópera, entendido este menos como simples referência do que um elemento filmico. Em “Ludwig”, a recorrência a *travellings* ascendentes e descendentes, com a inscrição de motivos descritivos, traduz um procedimento de suspensão, característico da ópera, suspensão do fluxo verbal pela deformação das palavras, devido ao tratamento musical (LAGNY, M.: 1990, 23/5). Ou, de forma mais ampla, a dissolução da imagem se faz por meio da música, pervertendo temporalmente a fixidez da pintura e da fotografia (na noite e na morte), em geral adiada ao máximo, até o último plano, como em “Ludwig”, mas também em “Morte em Veneza”. A música irrealiza o filme, tornando-o arte de efeito, ópera destinada à degradação, ao próprio silêncio. Basta comparar o “Ludwig” de Visconti com o de Sybeberg, praticamente do mesmo ano, mas que se afastam como uma peça de câmara de uma ópera estática, monumental, centrada no mito. Dessa maneira, a obra viscontiana, surpreendentemente, perverte, ainda que sob seu fascínio, o melodrama operístico, simbolizado no panteão de Visconti por Verdi, mas também a religião da

arte, pregada por Wagner, para quem a função da ópera era “salvar o mundo desencantado pela arte e pelo mito” (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 80), contudo nunca cai na reconstrução mítica, como no caso de “Parsifal” de Sybeberg (1982), ainda que marcado pela estetização do *kitsch*. Visconti não faz filme-ópera, gênero que, no afã de reproduzir a magia e o encantamento da ópera, por sua simples filmagem, não raro resulta no efeito contrário, numa leitura *kitsch* (ver ISHAGHPOUR, Y.: 1986, 119), mas procura transpor a dimensão espetacular da ópera para o mundo do cinema e para a história, em que apelo estético não se opõe a, ao contrário, só valoriza e transfigura o mundo das coisas, das materialidades, o que fez com que fosse comparado a Flaubert (BASTAIRE, J.: 1963, 27) na sua soma entre esteticismo e realismo, beleza e autenticidade, onde a realidade se faz cenário. Por seu estilo discreto, íntimo, Visconti se opõe não só ao filme-ópera (ver CHION, M.: 1983, 10), como também ao espetáculo ostentatório hollywoodiano (ver ASSAYAS, O.: 1983, 9). Se a música não cria o conteúdo dos filmes, no entanto ela é mais um elemento de corrosão do mito, no seu desdobramento no tempo. Além da música que moldura, dissolve, faz quase cantar os espaços (“Morte em Veneza”) ao mesmo tempo em que “exaspera e concentra a situação dramática” (BASTAIRE, J.: 1963, 28/9), não se pode esquecer de seu contraponto, o silêncio, que também dissolve o espaço não na sua ampliação mas no seu esvaziamento, na sua interiorização, redução (“Ludwig”, “Violência e Paixão”). Diferente da desilusão romântica frente à utopia, a melancolia como força histórica positiviza a desilusão enquanto catástrofe. A continuidade então não é da diegese nem é homogênea, mas da “duração e da melancolia que evolui do filme. O tempo, diferença entre a Idéia e a vida, adquire uma existência impiedosa, como necessidade histórica que destrói tudo” (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 82), apresentando-se de diferentes formas: em “Violência e Paixão”, um mesmo espaço que se modula no tempo; em “Ludwig”, os espaços se multiplicam, sem escapar do tempo; e, por fim, em “O Leopardo”, os espaços envelhecidos se sucedem. Pode-se mesmo identificar um movimento ao se analisar os três filmes em conjunto, da progressiva perda de mobilidade do personagem paralelamente a uma maior fragmentação e interiorização espacial. Se em “O Leopardo” os espaços aparecem na sua distinção, ainda que marcados pela sua deterioração, em “Ludwig” os castelos perdem sua identidade, parecendo compor um mesmo conjunto, numa continuidade de salas e quartos. Finalmente, em “Violência e Paixão” há apenas uma casa, mas seus aposentos parecem bem marcados, como um universo todo particular e fechado. Dessa forma não é o movimento dos personagens, mas o tempo que tira a imobilidade da casa, torna-a frágil e

o protagonista, estrangeiro mesmo onde mora. A câmera contempla não um quadro estático, mas o tempo corroendo o espaço, tornando-o instável. É na proporção que a ação do tempo incide sobre o espaço da casa que a alegorização se faz mais visível, encenada como uma invasão física e simbólica, em que a ruinação do espaço encontra seu equivalente na morte do protagonista. “Na obra de Visconti, as histórias são como emanções dos lugares” (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 137).

*

A melancolia é suave, mas intensamente dramática, diria trágica, mas não a tragicidade grega da luz e do ser, e sim a tragicidade das sombras, do irrepresentável, da lei e do poder, latina (Sêneca) e moderna (Shakespeare) (GLUCKSMANN, C.: 1990, 15). Na primeira, o crime é de natureza sagrada e mítica, com o sacrifício do herói, ao mesmo tempo vitória sobre seu destino, na medida do estabelecimento de um ato individual e portanto liminar (ver PENSKY, M.: 1993, 80 e 83), enquanto na última, o crime é indizível e vinculado a leis modernas. O soberano do teatro barroco não se constitui apenas em uma forma degradada, decadente, do personagem trágico, mas estabelece uma relação distinta com sua época (PENSKY, M.: 1993, 86) e com a própria história. Para me distinguir dos herdeiros de uma tradição pré-metafísica, dionisíaco-trágica (ver MAFFESOLI, M.: 1984, 97), prefiro chamar essa nova tragicidade de melancolia. Um outro traço seu já indicado é a emergência, no Barroco, da representação da história, entendida como encenação, quando não, como apologia do poder (BÖLLE, W.: 1994, 115). “A exibição da melancolia como luto é a forma pública de representação da história, a forma em que ela deve ser vista” (idem, 117). A melancolia dos soberanos, no teatro barroco, é “a expressão de um pessimismo oficial, peça-chave das teorias de legitimação do absolutismo” (idem), uma contrapartida para a submissão do povo (idem, 118) e da nobreza. A exceção estaria em Hamlet: “neste personagem, e só nele, comenta Benjamin, a melancolia encontra a si mesma, atingindo o autoconhecimento” (idem, 119), constituindo-se como maior referência no Barroco para os herdeiros decaídos do século XX.

*

A permanência do imaginário barroco até seu afloramento atual como neo-barroco na América decorre de algumas especificidades. Diferente da Modernidade do século XIX, a latino-americana, ou ao menos a brasileira, aparece não só como destruição do velho, mas auto-implosão perple-

xa, sem futuro, natimorta. Se Walter Benjamin via no capitalismo um sonho do qual despertariamos pela utopia, na América Latina há um pesadelo incessante, permanente catástrofe. O Neo-Barroco emerge numa simultaneidade de mundos, entre o arcaico, o novo, o patriarcalismo rural, o capitalismo urbano, e mais recentemente, a sociedade de imagens midiáticas. O Neo-Barroco é fruto de duas crises: a da instalação de uma modernidade tardia no século XX, que na Europa aconteceu no século XIX, e uma crise da própria Modernidade, em especial do individualismo. Essa dupla crise, na passagem do mundo patriarcal ao mundo pós-moderno, tem o impacto nas consciências, a partir do lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki bem como dos genocídios impetrados nos campos de concentração de que Auschwitz seria um símbolo, uma encarnação. “Ao mesmo tempo moderno e contramoderno, o Neo-Barroco constitui sua estética pós-modernista (...) como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do Barroco para alegorizar a dissonância da modernidade e cultura da América Latina” (CHIAMPÌ, I.: 1994, 15). Nessa perspectiva, a alegoria é uma articulação de fragmentos em meio à fúria destruidora do presente político, social e econômico. A ruína de origem barroca, longe de mero contraponto necessário ao culto moderno do novo, já que “tudo que é moderno, mal envelheceu um pouco, parece arcaico” (ADORNO, T.: 1992, 207), está mais próxima da possibilidade rehistoricizadora pluralista das narrativas contemporâneas.

*

Um texto construído por leituras em circunstâncias variadas, resíduo de momentos singulares e irrecuperáveis, que faz de toda obra analisada uma ruína, uma incompletude, em que se percebem ligações indissociáveis entre uma trajetória de pesquisa e uma trajetória existencial, não comendo partes, blocos temáticos ou capítulos, mas movimentos em torno da melancolia. Para captar estes movimentos, é feito um convite a um leitor em deriva, a uma leitura criativa, que faça associações, de forma não-linear, caleidoscópios de uma colagem de citações descontextualizadas, de imagens obsessivas e sugestões divagantes, conjugando prazer e crítica, fascínio e ceticismo, excluindo e incluindo leitores, ou seja, escolhendo interlocutores. Como um texto que nunca finda começou?

*

Nunca se constitui em um todo orgânico, centrado, sempre lhe podem ser impingidas faltas, fragilidades, mas sua riqueza estaria (está?) nas cone-

xões e associações feitas, esperadas ou indesejadas. Espaço de insegurança que expõe como foi construído, seus becos, opções não-realizadas, dúvidas, ao invés de eliminá-los. Próxima à consideração benjaminiana do tratado, a falta de conclusividade faz desse método digressivo não uma prova mas uma representação, uma forma ritual, que continuamente faz novos começos ao contemplar seu objeto (ver COWAN, B.: 1981, 114), dentro de uma estrutura alegórica, ao mesmo tempo multifacetada e antinômica, mas não dialética, entendendo este termo como “suposição de um avanço metódico contra algum problema, negando somente a fim de afirmar sobre uma base mais larga” (idem, 118). A leitura do texto depende de como e onde o leitor se coloca nessa encenação dramática, se o leitor se faz autor ou não e como o faz.

*

As ruínas barroquizantes podem se aproximar dos castelos criados pelos romances góticos devido ao seu apelo ao passado, mas estes castelos, verdadeiras ruínas românticas, correm o risco maior de se tomarem museus, espaços preservadores de um passado morto, legendário, passível de uma maior idealização, quando não se hiperbolizam em verdadeiras casas mal-assombradas, unidimensionalizadas como espaços do mal nos filmes de terror. Ao contrário, as ruínas barrocas trazem o passado vivo no presente, com toda sua complexidade. Casas como fachadas. Viagem por cenários em ruína. Superfícies devoradas pelos olhos. Os olhos também criam ruínas. “Só o decadente é visível. A destruição é, visualmente falando, minha Beatriz” (GRIVEL, C.: 1994, 249). Mesmo sob a marca da decadência, as casas barrocas não são modestas, pois, se há “um fascínio ao mesmo tempo que a constatação de uma decadência, não é possível fazer sentido dessa decadência a partir do ponto mais baixo. O olhar barroco está ligado à riqueza e à suntuosidade, mesmo e sobretudo se elas pertencem ao passado” (PITOT, P.: 1972, 42).

“As residências reais possuem uma melancolia particular, que provém certamente das dimensões excessivas, demasiado consideráveis para o número reduzido de seus habitantes, do silêncio em que nos surpreende vê-las mergulhadas, depois de tantas fanfarras, do luxo imóvel, que demonstra, pela sua velhice, a fugacidade das dinastias, a eterna miséria de tudo” (FLAUBERT, G.: 1959, 2º. vol., 133).

*

À soleira dessas casas ancestrais, o que fazer? Sei que se entrar posso não mais voltar, perdido num labirinto de angústias. Mas como poderia me ver no meu mundo se não acertar as contas com esses fantasmas que me povoam? Dou o primeiro passo nessa viagem no tempo, pelos textos, pelos espaços, pelas imagens. O que será de mim ao olhar para trás? Herdeiro perdido nas cidades, sobrevivente da catástrofe. Trago em mim toda a dor de paredes há muito inexistentes. Terei ainda forças e voz para re-contar a estória desses esquecimentos? A quem podem interessar sombras, enclausurados, mortos? Quem essa beleza frágil e corrupta, culpada e ridiculamente exagerada pode atrair? Eu sou aquele que retorna à casa. O que esperaria encontrar, se todos já morreram? O que herdar, senão a morte, esta “dádiva de um corpo para outro” (SANTIAGO, S.: 1995, 10)?

*

Tudo acaba por desmoronar como uma metáfora de uma classe sem papel histórico, de uma sensibilidade anacrônica e talvez mesmo de um imaginário sem futuro. Em vez da suspensão final do tempo em *A Menina Morta*, em *Crônica da Casa Assassinada* há a ruína completa da casa dos Menezes, física e socialmente, saqueada por bandidos, invadida pela natureza. A vila próxima foi dizimada por uma epidemia. O passado vive somente nas lembranças dos personagens, nas páginas do romance. Como aparece na voz de padre Justino:

Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos — e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda resumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações (p. 437).

Ao retomar o início do romance, a decadência é ampliada, rompendo as frágeis aparências, arrebatando todos ao redor da casa. Entre a beleza e o vazio, o jardim e a casa, personagens arrastadas para um abismo, em busca de suas verdades, que estão muito além da felicidade, e mesmo do próprio viver, essa “tarefa para mediocres”, relembra Ana (p. 323), ou, na voz de Timóteo, para urubus, “humanidade pequena, mesquinha, sofredora, murada em suas deficiências como um gado sem nenhuma possibilidade

de de fuga. Nenhum sopro de poesia, nenhum rasgo sobrenatural vinha redimi-la” (p. 429).

*

“A relação da figura com o lugar permanece essencial; sua homogeneidade exige uma integração de todos os elementos, a estrutura do espaço, as formas da paisagem, a forma do desenvolvimento da narrativa, a percepção do tempo interno: é uma questão da Imagem, no sentido forte da palavra, e não somente do cenário e das roupas, de dissimulação” (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 34). Na obra de Visconti, os espaços interagem com as personagens, como a ruína austera do palácio siciliano e o príncipe de Salina, os castelos barroquizantes no reino agônico da Baviera, tão anacrônico quanto seu monarca Ludwig, o último dos reis absolutistas na Europa ocidental, até a compacta casa de dois andares em “Violência e Paixão”, onde o primeiro andar, a casa do professor, remete à ordem, ao passado vivo, ao isolamento, e o segundo, ao caos, ao presente fugaz, à “presença fantasmática de um modelo de família” (LARERE, O.: s.d., 28), projetada do próprio quadro que é o título, uma “conversation piece”, gênero pictórico inglês do século XVIII que representa serenamente uma família de aristocratas ou da alta burguesia. Os inquilinos do professor, a família Brumonti se a princípio, lhe trazem a vida, no fim apressam sua morte, representada por passos no andar de cima, retomando a abertura do filme, com os eletrocardiogramas, após ele ter exposto a si mesmo, ao máximo, acolhendo Konrad no quarto secreto onde membros da Resistência na Segunda Guerra Mundial se escondiam. Não há mais resistência por parte do professor, não há um só espaço da casa que os membros de “sua nova família” não conheçam e ele está “objetivado nas coisas, no apartamento” (LARERE, O.: s.d., 117). O quarto secreto se constitui não só no ponto culminante da narrativa, mas no eixo em torno do qual gira o filme, a partir do qual o passado pode emergir com toda sua força através de *flashbacks* (CAUVIN, C.: 1990, 183), passado vivo no presente. O quarto é o lugar onde se manifesta “a ruína interna de um mundo em decomposição” (idem, 186). O movimento da violência do presente, ou melhor, do próprio tempo, desce do segundo andar até o primeiro, e até seu núcleo, o quarto secreto, a ponto da diferença entre os dois andares ser abolida, quando a presença da escada desaparece (idem, 186). Isso é confirmado na sequência final em que os passos da morte também aparecem cada vez mais fortes vindos do segundo andar, o que já era prenunciado pela referência do protagonista a um de seus autores favoritos. Por fim, a própria luminosidade

associada ao segundo andar, como Bianca abrindo janela e os lençóis brancos colocados no apartamento do professor após a reforma (idem, 184), se transforma na maior escuridão, na precipitação rumo à noite obscura da morte, num movimento semelhante à associação entre a luminosidade de Tazio e a presença da morte em "Morte em Veneza". Com uma diferença em relação a esse filme, em que a música é onipresente: em "Violência e Paixão" se estabelece uma tensão entre música e silêncio, em que a presença do ruído conota a invasão do apartamento do professor. Na tensão entre um movimento para a exterioridade e o mundo que se precipita para dentro (ver idem, 186), é o interior que implode e explode no tempo.

*

"Não é surpreendente que o melancólico construa de todas as partes uma aparência" (LAMBOTTE, M.C.: 1984, 82), que só veja máscaras em torno de si (STAROBINSKI, J.: 1990, 17/9), encenando os fragmentos de si e da história, num labirinto temporal. Só Hamlet no palco, só um ator: Robert Wilson (1995). Hamlet, no último momento de sua vida, recorda fragmentos, em que morte e loucura se fazem um teatro de vozes e papéis. Papéis que no final são despojados como roupas, carcaças. O palco de/em Hamlet se povoa de objetos, ruínas. Na descida do despenhadeiro, que aparece na abertura, até o mundo dos fragmentos modernos é o caminho cenográfico da morte romântica, em que o indivíduo se destaca do mundo para a morte alegórica, onde o indivíduo é permanente encenação, que só se desfaz num momento após a própria morte, após o fim. Ou não?

*

Sem as referências classicizantes que foram ainda importantes, no Barroco, para decodificar imagens e metáforas (PERLONGHER, N.: 1991, 16), o Neo-Barroco emerge na América hispânica como produto da dilaceração do Realismo e do desgaste do Realismo Mágico (idem, 22), influenciado pelo Surrealismo. Em autores como Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy e Cabrera Infante, há uma intertextualidade com fontes orais e mesmo com os discursos mass-midiáticos, que gera construções lingüisticamente complexas e transgressoras, um humor paródico, imagens onírico-hiperbólicas e um erotismo exaltado.

Esse Neo-Barroco que chamo maior, do excesso tem menos ressonância no Brasil, mas pode ser encontrado no *Catatau* de Paulo Leminski, e nos últimos trabalhos de Haroldo de Campos, especialmente em *Galáxias*. Este tipo de resgate do Barroco interessou mais a uma poesia de van-

guarda, pelo viés do experimental (ÁVILA, A.: 1969, 20), bem como a uma prosa de herança joyceana (CAMPOS, H. de: 1992, 57), que pode ser identificada na obra de Guimarães Rosa (ver idem: 1987), ainda que talvez este se situe mais numa zona de confluência de dois neo-barrocos, um maior e outro menor.

Convém lembrar que Autran Dourado reafirmou sua demarcação em relação à obra rosiana na orelha da segunda edição de *Ópera dos Mortos*, em contraposição à aproximação feita por Fausto Cunha entre os dois autores na primeira edição do mesmo livro (DOURADO, A.: 1976, 36). Ao invés dos personagens verticais, com senso de energia, com a inteligência do humor e a espacialidade aberta dos Gerais da obra de Rosa, na ficção de Autran predominam os heróis deitados, a impiedade do grotesco, o soturno abismo das escavações subterrâneas, das minas e cidades espectrais (Franklin de Oliveira in DOURADO, A.: 1970). O gosto de invenção de palavras de Rosa cede lugar ao coloquial mineiro de Autran, em que o maior interesse está na sintaxe (DOURADO, A.: 1976, 37 e 39). Sem entrar em detalhes, apenas indico a existência de sugestões de traços barrocos na obra dos autores estudados, em especial Autran, desde o lançamento de *Ópera dos Mortos* (ver ARAÚJO, L.: 1968), para identificar a possibilidade de releituras distintas do Barroco.

No Brasil, o Neo-Barroco menor é mais recorrente, presente nas obras que analiso (*A Menina Morta* de Cornelio Penna, *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso e *Ópera dos Mortos* de Autran Dourado), ou ainda em *Buriti* de Guimarães Rosa, *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar e *Uma História de Família* de Silviano Santiago. Nessa outra recuperação do Barroco persiste o Realismo por meio de uma economia rigorosa da palavra. A concretude é inflada simbolicamente, quebrando qualquer possibilidade documental mais direta, o que é representado, nos romances que escolhi, pela imagem central da casa patriarcal tornada labirinto e teatro, onde são encenados rituais de morte, mas também de refinamento, de civilidade, não passando a vida de um sonho, onde o erotismo se apresenta pelo seu avesso, pela sua contenção. Casa corroída social e imaginariamente pelo tempo catastrófico, ruína sobre a qual se buscou erguer nossa modernidade, alegoria de um fracasso. A sobriedade predomina tanto no léxico quanto no comportamento reservado, ainda que tenso, hierático das personagens e até nas imagens. A complexidade se encontra mais na sintaxe imagética, na articulação das partes dos romances e nos personagens do que em inovações lingüísticas, na carnavalização da linguagem, mais na proliferação alegórica de imagens do que numa saturação do aspecto descritivo, diluidor da congruência

narrativa (ver SCHÖLLHAMMER, K.E.: 1993, 17). O Neo-Barroco menor, cheio de silêncios e vazios, ao contrário do Neo-Barroco hiperbólico, possui pouco espaço para o humor, não perdeu a circunspeção terminal, atormentada, própria do Barroco histórico.

A "invenção" de um Neo-Barroco menor é necessária porque o retorno do Barroco, em particular na literatura no Brasil, ocorre, no pouco que se tem ainda discutido por aqui, pela escolha exclusiva de uma linhagem já citada de obras de Rosa, Haroldo de Campos e Leminski, em que se podem transpor idéias de Severo Sarduy, que incorporam ou conectam o barroquismo contemporâneo a uma tradição canônica da alta modernidade.

Essa distinção entre dois neo-barrocos poderia mesmo ser remontada ao Barroco histórico, entre duas tendências aparentemente contraditórias, um estilo "florido" e outro austero, mas que se encarna em Bernini e Borromini como suas duas faces (ver TAPIE, V.: 1972, 107/9 e FERNANDEZ, D.: 1984, 8), podendo mesmo se pensar em outros pares possíveis como Gôngora e Quevedo, Rubens e Rembrandt, jesuitismo e jansenismo, contra-reforma e reforma... A obra de Bernini é marcada pela eloquência do estilo, o aspecto extrovertido e luxuriante do Barroco que fará fortuna no Neo-Barroco hiperbólico, enquanto Borromini remeteria a um temperamento melancólico, a tudo que significa solidão, austeridade, despojamento, também presentes no Neo-Barroco menor, termo que parece um contra-senso, mas que se traduz numa releitura diferenciada do Barroco, talvez até mais fecunda para os dilemas da arte pós-moderna do que o Neo-Barroco hiperbólico, pois, como comentei, centra sua complexidade na construção de imagens sem revoluções lingüísticas, mas com uma possibilidade outra de reler a própria alta modernidade, o que não diminui o valor do resgate do "impasse da revolta", identificada na obra de Penna, extensível para os outros romances estudados e equiparados ao "impasse da utopia" em Guimarães Rosa e ao "impasse da palavra-faca" em João Cabral (COSTA LIMA, L.: 1976, 188).

A emergência do Neo-Barroco menor, no Brasil do século XX, pode ser pensada como um choque da tradição de um Barroco mineiro, possuidor de um sabor memorialista, e notoriamente mais contido do que, por exemplo, o Barroco baiano. Também é conhecido o peso, na literatura brasileira, não só de uma visão documental, mas do cultivo de um português claro, coloquial ou castiço, que dificulta qualquer perversão lingüística, o que talvez ajude a compreender essa versão singular de Neo-Barroco que, como é analisado nos filmes, não se restringe às fronteiras americanas, ainda que tenha uma genealogia diferente.

*

A crítica-escritura constitui um método devaneante em que a imagem é tomada tal como ela é, tal como o poeta a criou, e tenta fazer dela um bem seu, tenta nutrir-se desse fruto raro; toma a imagem na fronteira mesmo daquilo que se pode imaginar (BACHELARD, G.: s.d., 167). Nesse rumo, a fantasia, no sentido forte do termo, conduz o imaginário para além da representação intelectual (LE GOFF, J.: 1991, I/II). Os textos agregados pelas imagens escolhidas são desconstruídos, desmontados menos por conceitos ou pela própria força das palavras do que pelas imagens. Para recontar os textos, presto mais atenção às imagens, identificando a sua genealogia, o momento de sua aparição, a sua persistência, desaparecimento e re-emergência no tempo.

*

Primeiro, havia a casa. Desde muito, a casa. Hoje, ela não mais existe, corroída pelo tempo, labirintos que levam à morte. "A morte em movimento nas imagens de movimento" (ROUSSET, J.: 1976, 116). Cumpriu-se o desejo e também a constatação do arquiteto futurista Sant'Elia: "As casas durarão menos do que nós. Cada geração deverá construir sua cidade" (apud CANEVACCI, M.: 1993, 71). Ruídos indistintos são os últimos ecos daquelas solidões. Como nas cidades modernas, as velhas casas uma após outra, inabitáveis, museus, lojas. O último lugar a se encontrar vestígios dessas casas seja nas pessoas e nos seus escritos. Em breve, não se ouvirá mais nada. É tempo de fechar a porta, mas não há mais porta. Continuo a esperar na soleira da casa. Há tantas noites que não escureceram ainda.

*

Receio que as coisas mais delicadas, abandonadas à sua própria inércia, tendam a culminar numa brutalidade inimaginável (ADORNO, T.: 1992, 68). Não haveria então escapatória? Na procura da afetividade, a escritura para não se tornar de todo ridícula, piegas, artificiosa, grandiloquente, teria como único recurso a teatralização *camp*? Entre a simples violência e os efeitos destruidores da ironia, da paródia, não haveria mais mesmo nenhum espaço para um ato de ternura, de leveza? É verdade que "todo homem mata aquilo que ama" (Oscar Wilde)? Eu me rebelo.

*

Os personagens de *Crônica da Casa Assassinada* parecem sempre se ver uns aos outros, transpassando com olhares e significados, quase tornando o outro uma abstração, sombras, espectros criados pelo tempo, que chegam a aparecer para Timóteo num paroxismo, “na confusa comédia que representamos” (p. 426), “apenas nossos impulsos, desatinados, e que vogam acima do tempo e da verdade como inumanas correntezas” (p. 425). Como o espaço da casa que se descentra, neste teatro de fantasmas, os personagens, ao menos os Menezes, estão num mesmo patamar. Não há propriamente protagonistas. Mesmo Nina, propulsora da ação, não pode ser considerada como central, mas “o acontecimento decisivo” (p. 300), a encarnação do “desastre que deveria acontecer” (p. 301). Os personagens não evoluem psicologicamente no decorrer da narrativa, são saturados por imagens que se superpõem. O processo de despersonalização está presente desde a primeira página, no diário de André. Nina aparece como “imagem única que havia [se] partido para sempre” (p. 11). Antes de sua agonia, ela era um objeto estético perfeito, “pintura imemorial e definitiva” (p. 169). Com a aproximação da morte, esta imagem entra em choque com a primeira imagem de Nina construída por André, marcada pela passagem do tempo: “uma mulher bela, sem dúvida, uma mulher que sobretudo fôra bela” (p. 190), uma estátua com “linha de clássica pureza” (p. 310), mais próxima das estátuas de mármore em ruína do que de uma imagem de eternidade. A beleza lendária de Nina faz com que ela seja chamada de “raio de poesia” (p. 65), “uma coisa construída, uma obra de arte” (p. 279), “astro fulgurando doce e pacífico na obscuridade do quarto”, rara e perfeita (p. 289). Num processo de generalização do singular, ela se torna a encarnação do feminino para André (p. 166), uma imagem livresca de heroínas românticas e amorosas (p. 192), “uma força em ação”, sem se deter (p. 198), marcada pelo mal (p. 201), ímpeto bruto (p. 249). Excepcional, boatos da vila consideravam Nina ora herdeira de sangue azul, uma rainha exilada, ora uma cantora de cabaré fracassada (p. 78). Ela carece de realidade (p. 309), visto que sua natureza é indissociável do artificial e do espetáculo. A despersonalização e a multiplicidade de atributos culminam no esquecimento que se inicia com a morte, mas que antes faz do coração um “insondável lugar onde se representa a última cena de uma comédia sem espectadores” (p. 86). Nina não vira mito, mas simples cadáver, fugaz como “ser de espuma” (p. 16), núcleo mesmo da estrutura alegórica do romance. A busca da verdade sobre Nina revela-se não só impossível, mas revela também a impossibilidade de se definir a feminilidade e de se saber sobre a morte (BRANDÃO, R.: 1993, 234). Se nem todos os personagens têm a proliferação imagética de Timóteo e Nina, isso não invalida o pro-

cesso de formação de personagens que sugiro. Como no caso da emergência de Demétrio na figura do patriarca frágil, no qual o orgulho cedia espaço à “tristeza, uma enorme tristeza, dessas que só produzem a consciência inevitável de uma desgraça” (p. 132), tornando-o um homem “dos que envelhecem de minuto a minuto, como um fruto que se deteriora” (p. 131). Se Nina agoniza em “combustão interna” (p. 364), explode em odores, sangue e suor, Demétrio se revela, *a posteriori*, incendiado em silêncio, pela paixão por Nina (p. 403/4). No fim, Demétrio aparece quase feminino como seu irmão Timóteo. Das ruínas da voz da casa patriarcal nasce “uma voz estranhamente feminina”, próxima a um grito de criança ou gemido de mulher (p. 407). Na tensão entre o corpo regrado e a voz em fúria, o desejo de esquecer Nina e a impossibilidade disso, Eros e melancolia, tudo resulta em (auto-)destruição. Também Valdo, uma espécie de “cavalheiro de antigamente”, nos moldes do melancólico João Capistrano de Autran Dourado, mistura sofrimento e recato, numa elegância fora de moda, motivo de atração das mulheres por ele e constitutivo de sua “teatralidade” (p. 76). Para padre Justino, Valdo remete também a uma personagem feminina, sua mãe, D. Malvina, cujos gestos autênticos se tornam artificios no filho, “impostor bem sucedido” (p. 245), espectador atento, sensível do espetáculo do fim dos Menezes. Valdo e Demétrio são irmãos e faces do patriarcalismo em crise. Crise exacerbada em Timóteo. Alberto é alçado de simples jardineiro a uma visão de juventude e beleza, “frágil deus pagão” (p. 426). Se Deus é um “canteiro de violetas cuja estação não passa”, Alberto é seu mensageiro, “moço das violetas”, “anjo” (p. 429), mas como Nina, igualmente exterminador. Também André é marcado por este processo de fantasmagorização: sombra de Nina (p. 199), ressurreição de Alberto (p. 429 e 273/5), constitui-se a partir do olhar de Nina, não só como ser adulto desejante mas identidade construída: “Olhando-me como a um homem, ela ultrapassara talvez sua intenção, e me fizera um homem” (p. 309). Sua destinação de ser o herdeiro dos Menezes é posta em cheque, no final, pela revelação do fato de não ser filho de Nina e Valdo, mas de Ana e Alberto (p. 446). André fica entre a imagem de Alberto morto e a de Glael suposto herdeiro legítimo dos Menezes, que só aparece como um nome sussurrado também no fim do romance (p. 447). A final seria ele ou Glael, quem mais de uma vez aparece como um solicitante de informação sobre a família Menezes, um colecionador de restos de memórias em textos escritos? Alter ego do autor? Possibilidades, mas certamente um ser da chácara (p. 292), que se eclipsa do romance, em fuga, como uma identidade evanescente. O descentramento final da casa é tal que ela não desmorona só fisicamente em espaços-buracos negros (quarto de Timóteo, quarto de Alberto/porão

no Pavilhão, o jardim, a sala), mas seus personagens compõem linhas de dispersão. André é fruto da alegorização de Alberto, processo que desmantela este como imagem mítica de juventude (p. 270), para através de um processo de “infinitas mortes”, através dos anos (idem), transformar-se em “carnadura vazia” (idem), “reminiscência sem forma definida” (p. 271), pronta para assumir outros significados, outras roupagens, como a de André. Afinal que é o amor senão “uma série de probabilidades que emprestamos aos outros?” (p. 270). Ana é mais do que mero ser vampirizado, ela se torna aristocrata em contenção por excelência, a herdeira que permanece na chácara até o fim, ser da “noite e da morte” (ALBERGARIA, M.: 1991, 688), como a Rosalina de *Opera dos Mortos* e a Carlota de *A Menina Morta*, Ana morre quando casa e natureza já quase não se dissociam, revelando o que há muito ela era, já após o intervalo de ausência de Nina, uma personagem em ruínas, “um ser envelhecido, precocemente enrugado, batido, modelado como sob a fúria de um incêndio interior” (p. 173). Outros herdeiros se exilaram como Valdo e André. Timóteo e Demétrio, também herdeiros, desaparecem na própria escrita. Suas mortes não são nunca citadas, após o espetáculo catastrófico no velório de Nina, que por mais estrangeira que fosse não se exime em reconhecer-se “impregnada pela Chácara e pelo seu luxo até a medula dos ossos” (p. 171), “o que se achava colado a mim era o nome dos Menezes” (p. 173), também ela envolvida, seduzida e enclausurada na casa.

*

É pelo foco dos protagonistas que nos filmes de Visconti emerge o tempo, acompanhado, por mais que haja degradação, de um fascínio doloroso, compartilhado entre a câmera e o espectador. O lento emergir do passado em ruínas no presente, em “O Leopardo”, interrompe o cerimonial diário, como na descoberta do corpo morto nas primeiras seqüências, ou mesmo corrói o ciclo, quase mítico nas suas repetições de férias e festas. Os breves *flashes* do passado em “Violência e Paixão” fragilizam tão inevitavelmente o protagonista, constituindo-o quase como um moribundo. Também vemos Ludwig, através dos olhos acusadores de seus ministros, numa armadilha temporal desde o início do filme, pela qual ele caminha inexoravelmente, na aleatoriedade do movimento entre os castelos, ainda que só tenha consciência de sua queda, tardiamente, como de hábito em Visconti. Os espaços parecem monumentais, protetores, mas o tempo na sua ação os torna instáveis, inseguros, compondo uma moldura para a própria fragilidade dos personagens, de modo que talvez nem possamos conceber os per-

sonagens sem os lugares em que se inserem. Como os pontos de passagem, corredores, portas e janelas se diluem, os personagens aparecem não como unidades contínuas, mas séries de retratos. Eles são evocados na medida em que parecem trazer consigo os lugares que ocuparam, numa superposição de imagens que os torna difusos, com uma identidade instável, se não inapreensível. Os espelhos só servem para multiplicar as imagens dos personagens, não para a conquista de uma imagem única.

*

A maneira mais fácil de estabelecer uma compreensão de nossa época é empregar o menor denominador comum. No entanto, é preciso compreender o incomum, o que se faz e desfaz constantemente, o que é espuma, pétala, vento, olhar, frágil, sutil, precioso, excêntrico, pormenor, onde melancolia e escritura se encontram. Pensar em ruínas, textos em fragmentos. Melancolia, estetização do tempo, da dor. Escritura, estetização do saber. “A beleza seria este véu que resta depois do trabalho do luto, o *Trauerspiel*” (GLÜCKSMANN, C.B.-: 1992, 16). Não aceitando a permanência como qualidade, “a crítica não deve preservar a beleza da aparência sensível, mas, uma vez reduzida a ruínas, prender-se a esses destroços e deles fazer os objetos privilegiados de sua meditação” (GAGNEBIN, J.M.: 1994, 53)? “E o que aconteceria se apenas o pior sobrevivesse? Um darwinismo às avessas” (CANETTI, E.: 1978, 112). O frágil, o marginal, o prestes a desaparecer seriam uma esperança, uma possibilidade na aparente impassibilidade, imutabilidade do passado. É necessário conectar o não-relacionado, o distante, romper becos, desenterrar defuntos e ruínas, lançar diversidades na cara do presente até a exaustão, a confusão, o caos da multiplicidade. Os significados se multiplicam momento a momento. Nenhum sentido persiste por muito tempo.

*

Embora não busque identificar uma identidade mineira, brasileira ou latino-americana nos romances brasileiros que escolhi, o imaginário barroco, no Brasil, adensa elementos da mitologia da mineiridade sem que o Neo-Barroco perca sua caracterização transgeográfica, dispersiva, não-essencialista.

Dentro da mitologia da mineiridade, o discurso da decadência — entendida esta aqui sem nenhuma conotação moral negativa — é marcado por um tempo de longa duração, do século XVIII à primeira metade do século XX (ver SCHWARTZMAN, S.: 1975, 184), relacionado a uma

exaustão moral, à ruralização da vida social, ao esvaziamento populacional das cidades, à desilusão frente ao mundo (idem, 157 e 160). Longa duração que estabelece uma continuidade entre os proprietários de lavra e os cafeicultores, que ao usar suas riquezas almejando a diferenciação social vivenciaram a glória fugidia dos tempos dourados (ARRUDA, M.: 1990, 187).

Se tal discurso tem um traço negador do capitalismo, em meio a uma modernização irreversível, ele é ampliado dramaticamente, assumindo traços de catástrofe, criando um ritualismo dos comportamentos, a fixidez das posições e hieratização das figuras, apresentados especialmente nas famílias dos três romances que analiso. O imaginário neo-barroco está além tanto da nostalgia quanto da utopia, implode paraísos perdidos ou imaginados, implode a família, repositório da identidade mineira (idem, 194). “Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais” (Lúcio Cardoso apud CARELLI, M.: 1988, 218). Redimensionando a Minas decadente, o imaginário neo-barroco se contrapõe a uma concepção unitária e central de Minas⁹, presente em sua mitologia. “O imaginário resultaria tanto de uma ‘sofisticação’ da vertente representativa, mas afastada da imediatividade prática, quanto de certa ‘historicização’ da leitura do pensamento mítico, fruto da agregação de novos significados, em diferentes momentos. No limite, a abertura do leque de significados enjupra para a ultrapassagem mítica, o que ocorre efetivamente em algumas expressões literárias” (ARRUDA, M.: 1990, 133).

Abertura, evidentemente, não da mineiridade para, simplesmente, uma problemática humana, transcendente, universal, o que quer que isso signifique, mas para o retorno do Barroco. Contudo, talvez seja esta experiência decadente do tempo, mais até do que o Decadentismo do século XIX, com sua percepção da transitoriedade da existência, que possibilita a ritualização da morte, de forma tão intensa, na literatura neo-barroca. O ditado tão conhecido no Segundo Império, “pai rico, filho nobre, neto pobre”, torna-se uma espécie de senha para a compreensão desses personagens. No neto pobre, no fazendeiro do ar, no futuro funcionário público de classe média, se encontra o material para forjar a categoria de herdeiro dos príncipes melancólicos decaídos e cortesãos do Barroco.

Na escritura, fragmentos de imagens e conceitos se avolumam, expandem-se em torno de um centro esvaziado. Das ruínas da subordinação à coorde-

nação, à conectabilidade múltipla não só entre fragmentos mas entre frases. Texto como viagem. As palavras “chegam com a mesma incerteza do viajante que acaba por dizer o que não sabe sobre aquilo que, desconhecido, veio a conhecer” (Eni Pulcinelli. *Terra à Vista*). Para o nômade de idéias, os textos se fazem paisagens e a escrita “são notas de viagem. Ao invés do conhecimento, marcado por uma ontologia metafísica, poética ou racional, de um conhecimento radical que busca perfurar máscaras para atingir o cerne da questão, a origem, o centro, a verdade; um conhecimento rizomático, superficial, à deriva. A viagem como método faz as pausas serem fecundas. Em meio ao caminho, o mistério.

*

“A casa morre: mel e tilia
Onde as gavetas se abrirem de luto
A casa se mistura com a morte
Num espelho que se turva”
(apud BACHELARD, G.: s.d., 55)

*

O que fazer se só nos textos ultrapasso essa solidão incessante? Mas isso não basta.

*

Num teatro de contenções, os momentos de êxtase emergem em meio à longa duração de silêncios e vazios. Os Menezes têm “parcos gestos e inauguram poucas situações no decorrer do tempo” (p. 27), dentro de uma tradição mineira, mais próxima da corte espanhola, que valoriza a reserva. Eventuais palavras e gestos grandiloquentes redundam em artificialidade retórica, às vezes francamente *camp*. Em Nina, Timóteo e até André, mesmo as confissões e arroubos não podem ser entendidos dentro de um quadro romântico, mas de encenação constante, que frustra qualquer referência à autenticidade. Contenção e dignidade foram a marca da família como de sua antiga residência na fazenda do Baú, com sua graça austera e sólida (p. 244) em contraponto, nas palavras de Nina, à construção pretensiosa da chácara (p. 29). As metáforas teatrais devem ir além da própria percepção que os personagens têm delas. O uso de termos como máscara (p. 31) ou comédia (p. 63) para definir os Menezes não pode ser reduzido à simples mentira, contraposto maniqueisticamente à verdade (p.180). Verda-

de, tão obsessivamente procurada por vários dos personagens, em especial, André (p. 225, 228), Ana (p. 134 e 254) e Timóteo (p. 46/7, 179), mas que é vislumbrada, no máximo, em momentos extáticos e fugazes. O jogo teatral corrói o dualismo entre verdade e mentira, num espetáculo da escrita, presenciado apenas pelos próprios Menezes e pelos leitores, seja pelas poucas referências aos criados — com exceção da governanta Betty, mas que nunca assumem uma importância maior na narrativa diferente, por exemplo, dos escravos em *A Menina Morta* — seja pelo distanciamento em relação à vila próxima, que só se torna realmente espectadora quanto mais definitivo fica o fim dos Menezes, apesar dos boatos freqüentes. O mistério da família é apenas intuído pelo farmacêutico e pelo médico, em frágeis e limitadas conexões.

De qualquer forma, pode-se dizer na seqüência dos romances analisados que quanto mais decadente é a casa mais fácil é o acesso dos vizinhos a ela. A casa em *Crônica da Casa Assassinada* é exposta à medida que Nina se aproxima da morte, cada vez mais como “coisa invadida e violada” (p. 366), com suas janelas sendo abertas e as luzes acesas (p. 364). Os muros outrora inacessíveis ou só abertos em tempos de festa, na época de D. Malvina (p. 397), por fim se abrem para um espetáculo de destruição e de fraqueza, representado simbolicamente pela invasão dos vizinhos, pela ruptura da inacessibilidade física da chácara, ainda que o mistério da família perdue além de sua própria destruição, na impossibilidade de se ter toda a sua história, a história completa, como pensa Valdo, no velório de Nina (p. 403).

Os personagens são meras máscaras, nomes, não por serem falsos, mas por se perderem no tempo, “como uma pétala que cai” (p. 32). A simplicidade e o orgulho patriarcal persistem nos hábitos antigos, na contenção dos corpos e nas roupas negras, à exceção das tentativas frustradas das novas roupas de Nina ou do corpo adiposo e com trajes excessivos de Timóteo. O corpo rígido, hierático e as roupas sóbrias são ainda mais presentes em *Ópera dos Mortos*. Na linhagem do Neo-Barroco menor, os personagens são máscaras entranhadas e sufocantes, simulacros de um passado vivo mas agônico, seres corroídos pelo tempo, pálidos, de aspecto doentio, que vivem à sombra, segregados do mundo, criaturas de personagens estranhas, o pássaro noturno que o sol ofusca e revela (p. 36). Nesse processo de decadência, a poeticidade dos Menezes se alastra, contrária a qualquer postura idealizante do patriarcalismo como a evidenciada pelo médico (p. 214).

Teatro com falta de palavras, onde os olhares se multiplicam, fazendo dos personagens imagens uns para os outros, como o olhar de Demétrio

que, ao desprezar Ana, faz com que ela desperte e veja a si mesma (p. 91), ou como a ressurreição de Alberto em André, moldada pelo olhar de Nina. Teatro com “carência de naturalidade”, em que a ambigüidade se revela em sentimentos alternados, sem que suas intenções afluam (p. 150), onde o senso de realidade é frágil, tanto na vontade de permanecer no bom senso de Demétrio quanto no desejo transgressivo de Timóteo. Teatro de solidões avassaladoras, não só no isolamento dos quartos mas nos destinos, e em como uns personagens vêem os outros, em especial as personagens femininas principais, Nina e Ana, que morrem na chácara (ver p. 160/1).

*

Em “O Leopardo”, “tudo vem a nós fisicamente. Visconti sugere os pensamentos e sentimentos de Dom Fabrizio pelo movimento e textura de sua vida” (KAEL, P.: 1983, 125). “As paisagens são estados de alma e os estados de alma, paisagens” (AGEL, H.: 1978, 111). O príncipe de Salina é o palácio na sua imobilidade majestosa, como se vê quando Tancredi se despede. Um palácio perdido num vale. Imponente e desde o início marcado pelo desgaste, um monumento lançado no tempo e no espaço, mas nunca a prisão sufocante de uma classe, como em “O Anjo Exterminador” de Buñuel, e sim um retiro isolado. A primeira seqüência, mais do que um tradicional movimento do exterior para o interior, a fim de contextualizar o espaço do drama, é o caminho entre estátuas corroídas, quase antecipa o percurso do protagonista no decorrer do filme, rumo à morte. No fim da seqüência, chega-se a um palácio, um cenário em ruínas, um museu de pessoas. O palácio de Donnafugata, onde vai acontecer boa parte da segunda hora do filme, é visto apenas por seus aposentos, como um labirinto de quartos abandonados e empoeirados, inumeráveis e desconhecidos pelo seu próprio proprietário. Se a visualização da ruína e do labirinto está explícita no palácio de Palermo e em Donnafugata, a imagem do teatro do mundo é exacerbada, na terceira parte do filme, na famosa seqüência do baile, onde tudo é encenado em tom menor, sóbrio, diferente de filmes de época tradicionais, obcecados pela direção de arte, desde a ostentação de mobílias, do vestuário a uma cor virtuosística. Nesse épico da decadência, tudo leva ao silêncio, não à grandiloqüência. A câmera é lenta, obsessiva, impiedosa, nada ágil, mais pictórica do que coreográfica, sem exageros de cor ou preocupações simétricas no espaço, compondo, mesmo nas cenas de dança, uma ambiência que traduz o estado de alma do príncipe. “Tudo se faz sem pressa, tem-se tempo, observa-se, melhor ainda: contempla-se (...). O fluxo de imagens é tomado por uma respiração calma, larga, que

comunica uma impressão de plenitude” (BASTAIRE, J.: 1963b, 33/4). A luz é suave, o que faz as cores dos rostos e roupas parecerem mais pálidas. O baile é a síntese do isolamento do príncipe no tempo e no espaço, e ao mesmo tempo um (último) momento de êxtase e de auto-afirmação, quando dança com Angélica. “Quando se dançava, não se falava, não se ria, não se divertia. Era uma cerimônia: a cerimônia solene pela qual o homem barroco celebrava sua dignidade. Era o instante privilegiado em que ele era realmente, o mais intensamente ele mesmo; quando o espetáculo de sua aparência se manifestava na sua perfeição” (BEAUSSANT, P.: 1981, 39).

*

“Nenhum pensamento nem criação verdadeira jamais aderiu absolutamente a seu próprio tempo. Toda inovação é uma deriva, um itinerário nas coexistências temporais, ela implica uma correspondência, uma troca, um diálogo” (LICHTENSTEIN, J.: 1992, 7). O que importa o tempo se tudo se faz desde sempre passado, se do futuro só posso sentir saudades? Será essa sensação que me faz contemporâneo do presente? “Ser contemporâneo supõe poder partilhar um mesmo tempo. O que supõe, por sua vez, um tempo que se deixa partilhar. O tempo linear não serve para isso (...). O ‘contemporâneo’ é dado pelo evento — e nisso ele é uma partilha errática, não submetida ao plano de uma historicidade, um espaçamento da história. Mas o evento, para ser tal, requer uma disposição para ser seu contemporâneo, para acolher sua carga errante num espaço e numa generosidade” (NANCY, J.-L.: 1992, 71).

*

A leitura sob o signo do Neo-Barroco que proponho para alguns romances brasileiros desloca ou complexifica o debate em torno do substrato memorialista da ficção modernista, explorado por Silviano Santiago (1982, 25/40 e 1990). Haveria uma transgressão neo-barroca em relação ao memorialismo, não só no que se refere a uma negação da nostalgia do patriarcalismo, mas a uma ressignificação do que foi identificado em romances como *Crônica da Casa Assassinada* e *Ópera dos Mortos*, como questionamento e fratura do estreito círculo do patriarcado, sem contudo descartá-lo (REIS, R.: 1987, 101) como reconstrução mítica da classe senhorial (idem, 116). Se, nesses romances, não se vislumbra um novo ordenamento social, não é porque o patriarcado se mantenha; ao contrário, ele é implodido, restam ruínas arcaicas que se colocam sob as ruínas modernas

lançadas como desafio à contemporaneidade. A leitura neo-barroca desses romances não os torna a-históricos, míticos, mas inseridos num eixo de leitura que faz do Barroco não mais um estilo de época, mas um imaginário que pode fazer parte de uma história da arte por linhas mestras. O Neo-Barroco redimensiona a decadência tão tematizada na primeira metade do século XX, não a partir do substrato memorialista, mas por uma perversão do patriarcalismo pelos aristocratas estetas, compondo textos de uma história em processo de diferenciação, desestruturadores das elites agrárias e das burguesias emergentes, quicá de qualquer classe.

*

Por que deveria a procura da beleza ser inimiga do saber, o prazer do texto inimigo do prazer da crítica ou conhecimento e diversão incompatíveis? O que procuro é modular minha voz pouco a pouco, de modo que as palavras atinjam um tom menor, um sussurro, e as idéias, noções, se tornem tão ambíguas quanto a mais rica das imagens, a fim de escapar da lógica simplista da aceitação *versus* contestação, do a favor ou contra, do sim ou não, e passe para a do jogo permanente, onde o deleite se faça avaliação. “No texto do prazer, as forças contrárias não estão mais em estado de recálque, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural” (BARTHES, R.: 1973, 52). Considerar o texto como objeto de prazer não implica necessariamente uma utopia esteticista, mas um caminho operacional de pesquisa, até de inserção em práticas institucionais (por que não?), a ponto de, sem se tornar uma fórmula, migrar o texto para nossa vida, ou seja, “quando uma outra escritura (a escritura do Outro) possibilita escrever fragmentos de nossa própria cotidianidade, tão logo quando se produz uma co-existência” (idem: 1971b, 12). Cotidianidade entendida não como simples diário, mas trajeto de um trabalho, no limiar do intelectual e do existencial. Procuro o encanto, “uma racionalidade que faça conhecer sentindo e sentir conhecendo” (MATOS, O.: 1993, 240), como na estética da idéia de Walter Benjamin que, para render justiça ao belo, sem destruí-lo ou reduzir seu conteúdo de saber a uma verdade do tipo conceitual, mantém seu mistério, conjugando conceito e imagem (GLUCKSMANN, C.B.-: 1992, 25/6). Nessa perspectiva é que se pode entender a melancolia como habitante de uma definição de belo ardente e triste (idem, 37), que, além da dor, “dá uma vida nova — como uma máscara — ao mundo abandonado, a fim de usufruir a sua maneira de um prazer misterioso” (BENJAMIN, W.: 1985a, 150) e a própria “alegoria barroca, que além do belo transformou-se em alegoria do belo” (GLUCKSMANN,

C.B.-: 1992, 37). “Esta aparência do belo permanece insondável como a arte de enganar a morte e a catástrofe que a governa” (idem, 39). Partir do belo melancólico é partir do abismo. Horror ao se saber que tudo que é belo deve morrer ou está morto (NÄGELE, R.: 1991, 110 e 117).

Que sentido buscar nessas casas aristocráticas, cheias de cantos, porões, quartos esquecidos, quando milhões se amontoam em cubículos nas grandes cidades, quando a casa vira um lugar de passagem, de dormir, e o lar, “espaço que separa/ o volkswagen/ da televisão” (PAES, J.P.: 1986, 50)? Longe de qualquer perspectiva conservadora em lamentar sentidos perdidos para a casa, é com os olhos no presente e no futuro que é feito este resgate, este texto. Fim da casa ou nova casa? Não nostalgia da casa patriarcal nem explosão da casa em mil pedacinhos, em câmera lenta, como no final contracultural de “Zabriskie Point” de Antonioni, mas talvez repotencialização dos seus mistérios, mesmo que a casa seja coisa do passado e “pertença à moral não sentir-se em casa em sua própria casa” (ADORNO, T.: 1992, 32) e toda estabilidade se rarefaça na velocidade das imagens. Habitar sem deixar rastros? Onde estão nossos corações sem abrigo?

*

Só posso escrever o que não sei. A escritura é um aprendizado, uma experiência, uma aventura, uma revelação, e não simples relato do já feito, à espera de ser reproduzido, repetido, compreendido. Eu não sei. Eu escrevo.

*

Talvez porque o Expressionismo seja uma tendência artística do século XX bastante visível no cinema, ocorre uma certa recorrência, nem sempre produtiva, em especial, em qualificar certos usos do cenário e da luz como expressionistas, sem se preocupar com o sentido. Como enfatiza Pitiot (1972, 81/2), Barroco e Expressionismo são estéticas fundamentalmente irredutíveis, pelo fato do Expressionismo representar uma ruptura total com o Realismo, em que o cenário, privilegiado sobre a narrativa, se serve da iluminação para retirar os objetos do mundo exterior, torná-los animados, expressivos, mesmo absolutos, buscando ir além das aparências, rumo ao inconsciente, enquanto o Barroco valoriza a aparência, a realidade se fazendo toda um jogo de máscaras, em que o sobrenatural tem pouco espaço por nada haver além de aparências, e o contraste entre luz e sombra expressa sobretudo movimento, instabilidade, a presença da morte na vida. A visão cósmica do Expressionismo pode conduzir a uma estética totalitá-

ria; já o risco do Barroco reside muito mais num individualismo desencantado mas ancorado na história. Para o Barroco, a realidade deve ser menos ultrapassada do que corroida.

A relação problemática entre Expressionismo e Neo-Barroco assume uma premência na *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso, premência que parece não ser tão visível em *A Menina Morta e Ópera dos Mortos*, o que exige uma precisão e mesmo uma opção. O que se tem falado de traços expressionistas ou filiação ao Expressionismo é redimensionado na medida em que se ressalta o diálogo do romance de Lúcio Cardoso com o Barroco, cuja visão de subjetividade parece se opor à radicalização romântica presente nos expressionistas.

Ainda que me falte o conhecimento da literatura expressionista e não pretenda argumentar se o que foi defendido pelos expressionistas se concretizou nas suas obras, não posso deixar de sugerir que na *Crônica* todos os gestos hiperbólicos estão enquadrados por ou confrontados com os personagens que representam, encenam e sabem que encenam. Mesmo o grito é artificializado, teatralizado, não se constituindo em livre expressão de um sentimento. O grito se faz gemido, ocasionalmente, como na voz de Ana, como exemplo da visão dos Menezes, na sua falta de esperança e contínua visão da precariedade das coisas (p. 155/6). “Gemido seco, longo e único (...) que se assemelhava ao brado de um animal agonizante e era apenas o sinal de uma alma arrebatada e sem meios para os grandes transportes” (p. 155). As lágrimas que se seguem, longe de marcar uma simples autenticidade interna, não escapam de um tom melodramático em que a própria intimidade se faz espetáculo na escrita. O mesmo poderia ser dito da agonia de Nina e dos arrebatamentos sentimentais de André.

A corrosão temporal reduz e teatraliza até mesmo o impacto pictórico do vermelho sanguíneo, das metáforas derivadas do câncer que entrelaçam as mortes de Nina e da casa, como o claro e escuro crepuscular ou quando o negror de uma tempestade que não tarda se sobrepor à claridade intensa e selvagem do meio-dia. “O jorrar de sangue”, marca da violência da prosa cardosiana segundo ele próprio (apud CARELLI, M.: 1991, 723), deve menos ser entendido num sentido expressivo, como no verso de Sylvia Plath, “poesia é um jato de sangue”, do que sob o signo da teatralidade.

Em resumo, a verdade da expressão subjetiva em explosão, o desespero expressionista parecem se submeter à simulação barroca na implosão do sujeito, encenada tanto para si mesmo como para os outros. Se “a unidade do Expressionismo consiste na expressão de que os homens totalmente alienados uns dos outros, para dentro dos quais a vida se retirou, se transformaram precisamente em mortos” (ADORNO, T.: 1992, 168), sob o signo

do Barroco a morte é encenada como ato de alienação, não simplesmente para se afastar do mundo, mas como também afirmação da vida em meio ao estranhamento propiciado pela presença cotidiana da morte.

Um outro ponto a ser desenvolvido, que poderia ser considerado como uma aproximação entre Expressionismo e Barroco na obra cardosiana, é “a frondosa metaforização que se entrega aos apelos do mórbido, do desfazimento carnal” (BOSI, A.: 1991, XXII). Resta investigar se a metaforização expressionista redundaria em alegorizações de imagens proliferantes que artificializam o corpo, a natureza, como no Barroco, ou estaria mais próxima das representações oníricas, também exploradas no Surrealismo, mergulhos no inconsciente através de imagens não conectadas por linearidades narrativas e sim por uma emotividade carregada, exasperada, desautomatizada. A apropriação barroca em Cardoso também o afasta de um outro traço expressionista: o gosto pela denúncia e a sátira corrosiva da ordem social (idem, XXIII).

*

Cada vez fica mais visível a relação entre *kitsch* e Barroco. Mas em que sentido falar de um Barroco *kitsch*, presente nos castelos de Ludwig (SCARPETTA, G.: 1985, 367) e na Xanadu de Kane, estes reinos de fantasia? Como “embelezamento sentimental e falso da vida” (Milan Kundera apud idem, 280)? Seria o esteticismo de Ludwig apenas isso, mesmo o visto por Visconti, em última instância, uma mentira? Para ficarmos só com um filme e sem querer entrar no debate em torno do Barroco que se faz *kitsch* nos castelos de Ludwig II ou de sua personagem histórica, no fundo, como precursora na realidade de Kane, no seu afã de comprar coisas (ver FERNANDEZ, D.: 1984, 88 e 156), resta saber o que é decisivo na construção dos espaços em “Ludwig”, o filme: o *kitsch* ou o Barroco? Ou talvez ambos, na medida em que a transposição do Barroco para fora de seu tempo encontraria um herdeiro à altura na estetização do *kitsch*, o *camp*, esta predisposição para o exagero, o artificial, o afetado. Em outras palavras, só o *camp* pode nos salvar de uma vida sem espetáculo, sem esteticidade, sem beleza? Ou seria o *camp*, no seu apelo ao sentimental, mas sempre na clave do exagero e do artificialismo, mais herdeiro do Neo-Barroco hiperbólico? Seria também necessário entender os dândis, como figuras afins ao mundo do Neo-Barroco menor, na sua sutil ironia, na leveza dos gestos? De qualquer forma, para se afirmar um possível desdobramento, na cultura de massa, do Barroco e do Rococó rumo ao *kitsch* (idem, 158) e ao *camp*, seria interessante não só revisitar o esteticismo decadentista,

mas também o *art nouveau* na sua centralidade do ornamental bem como o mito habsbúrgico tão central para o fascínio da Viena *fin-de-siècle*.

*

Nas famílias rurais brasileiras e na nobreza européia, emerge, a partir da perda de seu poder político-econômico, uma estetização exacerbada da vida cotidiana, e tanto mais interessante quanto despojada de hierarquização social. Longe do mundo da produção e da mesquinhez do poder, emerge o refinamento estético das decadências. Não se trata mais do príncipe que encena a melancolia para legitimar-se, como no Barroco, mas de uma estratégia de viver a perda, a desistência do poder. Longe de qualquer idealização da aristocracia como classe, o que ressalta é mais um comportamento: “O comportamento aristocrático, diz-se, é aquele que mobiliza todas as atividades secundárias da vida, situadas fora das particularidades sérias de outras classes e injeta nessas atividades uma expressão de dignidade, poder e alta categoria” (GOFFMAN, E.: 1989, 39). Não se trata de contrapor maniqueisticamente o *ethos* aristocrático ao *ethos* burguês, valorizando exclusivamente o primeiro. É impossível pensar em um *ethos* aristocrático hoje, sem esquecer os princípios universais do direito humano, constituídos no século XVIII, e a emergência dos direitos culturais, mais visíveis, a partir dos anos 60 deste século, bem como o hibridismo das identidades contemporâneas. No entanto, “o romance e os jornais diários mantiveram a aristocracia européia viva, muito tempo após a economia industrial tê-la colocado à parte. A verdade é que poder social não é tudo. A imaginação estética encontrou mais interesse na aristocracia decadente do que na sua eterna inimiga, a burguesia, especialmente a próspera e vitoriosa burguesia” (SHKLAR, J.: 1992a, XI). O resgate da aristocracia não é a volta de uma classe, de um regime político autoritário (absolutismo, patriarcalismo), mas de uma sensibilidade tornada estética pela perda de poder político e econômico. A figura do aristocrata decaído é mesmo uma das representações do que está à margem da sociedade burguesa. Sensibilidade que não implica o domínio de códigos sociais, mas a estetização do mais simples ato cotidiano, não como uma normatização, mas como uma rebelião solitária, no máximo tribal, não para ser aceita, compartilhada pela maioria. Não se trata de indiferença, cinismo, mas através da perda de valores emergem de significados mínimos, fugazes, da experiência em espetáculo, em que não há mais fascínio pela conquista do poder mas pela sua perda, sua liquidação.

A constituição de um Neo-Barroco menor talvez diminua a “solidão”, especialmente da obra dos autores brasileiros estudados. Luiz Costa Lima se refere a *A Menina Morta*, como “uma dissonância do sistema literário brasileiro” (1976, 56), o que reafirma a posição de Fausto Cunha: “A citação de um Octavio de Faria, de um Lúcio Cardoso ou de Graciliano Ramos não impede que se reconheça a solidão quase absoluta de Cornelio Penna, solidão que, em nossas letras, só é comparável à de Augusto dos Anjos” (1949, 124). Se concordo que “a absoluta falta de contato [de Cornelio Penna] com a produção imediatamente anterior” (COSTA LIMA, L.: 1976, 56) seja uma posição defensável, isso implica menos uma solidão absoluta do que uma deficiência da crítica literária em construir uma constelação a que sua obra pertença, no seu diálogo singular com a tradição, no qual um imaginário barroco tem um papel importante, recontextualizador da “rebelia ao domínio da documentação do espaço geográfico-social, que é anulado, de certo modo, para receber alta carga simbólica” (MIRANDA, W.: 1979, 2). Tal intento de inserir Cornelio Penna já é intuído por Luiz Costa Lima (1975, 69/71), ao se referir às várias linguagens do Modernismo: o espaço da paráfrase, realizadora de uma reduplicação ideológica (Jorge Amado); o espaço do mimético, afirmador de uma continuidade que liga a realidade e a expressão do real, tendo como matéria a coloquialidade (Alcântara Machado, Aníbal Machado) e/ou um influxo de ambiência regional (Graciliano Ramos, José Lins do Rego); o espaço da paródia, que põe em cheque a própria noção de literatura (Oswald de Andrade); e por fim, o que mais nos interessa, o “espaço do subsolo”, que inclui Cornelio Penna, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Ciro dos Anjos, Lúcio Cardoso e que, atualmente, se prolonga em certo Autran Dourado. “Grosseiramente correspondente ao que tem sido chamado romance psicológico e/ou da angústia religiosa”, ele “não se confunde com a literatura considerada de expressão religiosa, pois nela Jorge de Lima não cabe (antes entraria no espaço mimético)” e por não possuir nenhum caráter doutrinário, conservador, aliás muito ao contrário, “nem parece se restringir à prosa, pois uma parcela significativa de Drummond e Murilo Mendes aí mergulha” (idem, 71). É dentro desse espaço do subsolo que identifico o Neo-Barroco no Brasil, apesar de ambos não serem redutíveis a um mesmo termo (como falar de Neo-Barroco para Monteiro Lobato ou Ciro dos Anjos?). Ao precisar o Neo-Barroco menor, creio estar contribuindo para a sugestão de Costa Lima, que ele não desenvolve, referente aos autores des-

se espaço do subsolo. “Deveríamos mostrar as transformações que os ligam e singularizam entre si, mas nem este trabalho está feito, nem muito menos caberia na disposição de um ensaio” (1975, 71), procurando evitar a ótica da influência. Não interessa saber, por exemplo, a influência de Cornelio Penna em Lúcio Cardoso ou Autran Dourado, “mas sim de, conhecida a matéria social que *sensibiliza* a estruturação das narrativas (que acredito ser o imaginário neo-barroco), reconstituir a sua cronológica” (idem, 82). O que acredito ter no horizonte é a gênese do Neo-Barroco, ainda que esse não seja tanto um objetivo meu, e saber como essa releitura do Barroco se dá na obra de alguns romancistas e diretores de cinema. Por outro lado, a ênfase em um Neo-Barroco menor desvincula os autores estudados, em especial os romancistas brasileiros, de uma filiação exclusiva da alta modernidade, em que Cornelio Penna “representa o começo do território de obras que não acolhe o leitor” (idem: 1989a, 241) e em que a tríade Penna-Cardoso-Dourado é quase vista como preparadora ou coadjuvante da síntese rosiana. “A frase, ainda na sua regularidade cartesiana, com eles começa a se desagregar, prenunciando um momento de explosão” (MOURÃO, R.: 1975, 200). Ao contrário, a desagregação da “regularidade cartesiana”, desvinculada de uma expectativa vanguardista ou da alta modernidade, assume um valor próprio, distinto da realização da obra de Guimarães Rosa. Nesse novo arranjo, Carlota não seria “a personagem melancólica por excelência da literatura brasileira” (COSTA LIMA, L.: 1989a, 280), mas pertencente a uma série de personagens melancólicas, herdeiras dos príncipes do teatro barroco, e encontrando equivalentes na Rosalina de *Ópera dos Mortos* ou em André da *Crônica da Casa Assassinada*.

A tradição de uma crítica-escritura engloba não só os fragmentos, prática mais antiga que, o pensamento ocidental, que ganha novo fôlego com os românticos, mas também os ensaios, cuja tradição remonta até antes de Montaigne, criador do ensaio moderno, e os aforismos. Contemporaneamente, a crítica-escritura se torna um *locus* de prática político-discursiva, que combate o fascismo da língua, na expressão de Barthes, na sua interioridade (fascismo não é impedir de dizer, mas obrigar a dizer), constituindo-se “no lugar da utopia da ciência, a atopia de pontos de vista infinitos, suspensos, estilhaçados, cada um, com sua idiossincrasia, mas reunidos num mesmo espaço” (BRUSS, E.: 1982, 427). Fora de um horizonte utópico, a crítica-escritura em sua mobilidade não precisa se firmar como um discurs-

so no seu limiar, suicida (ver BARTHES, R.: 1973, 33), mas nem por isso menos problemático. “Percebe-se bem que o prazer do texto é escandaloso não porque ele é imoral, mas porque é atópico” (idem, 39), dentro do qual, “o que é ultrapassado, quebrado, é a unidade moral que a sociedade exige de todo produto humano” (idem, 52). O horizonte estaria no trabalho crítico que ao suplementar um texto de ficção se faz seu equivalente. Na busca de um conhecimento singular, a crítica-escritura se coloca acima de qualquer restrição formal ou de idéias, como uma “impostura”, grau zero de toda postura, que denuncia as outras posturas como imposturas (COMPAGNON, A.: 1978, 49), e faz, pelo menos, do crítico-escritor um “artificialista” (MILLER, J.-A.: 1978, 204). Para compreender melhor esta subversão sutil na e pela linguagem, defendida e cristalizada teoricamente por Barthes nos seus trabalhos tardios, sobretudo nos anos 70, sirvo-me das três forças da crítica-escritura sintetizadas na sua aula inaugural no Colégio de França: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. Sem caminhar para a literatura, como parecia Barthes ao ter iniciado um romance pouco antes de morrer, insisto em me manter no limiar da crítica-escritura não como exercício beletrístico ou usurpação do prêmio ou licença que se concede aos acadêmicos em fim de carreira, depois de terem dado sua contribuição “séria”, “científica”, mas como parte de um projeto intelectual consciente, que, vá para onde for, não pode se furtrar, nesse momento, de apreender e radicalizar as possibilidades do fragmento, da imagem e da ambigüidade.

*

A casa pode ser uma forma de captar um paradoxo contemporâneo: o desejo de estabilidade, quando não de eternidade, em meio ao mundo em que as barreiras do tempo e do espaço se reduzem, seja por uma simultaneidade temporal, seja pelo encurtamento das distâncias, propiciados pelos meios de comunicação e transporte de massa bem como pela informática. Fica o desafio de como conceber a casa sem a necessidade da imobilidade nem sob o signo do mito. As respostas poderiam fazer parte de uma política do tempo e do espaço adequada à contemporaneidade na sua produção de diferenças. Se a insegurança parece estar vinculada à instabilidade dos princípios espaciais e temporais (HARVEY, D.: 1993, 218), a melancolia, na sua permanente corrosão pluralista, seria uma chave para a criação de identidades transversais e de um aprendizado na volatilidade, num mundo pós-minoritário. Se “escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia” (BENJAMIN, W.: 1989, 494), o que a imagem da casa encena? Se ultrapassarmos a nostalgia romântica do lar como visão unificadora entre

homem e mundo a que sempre se deseja retornar, ou sua representação odiada como visualização da opressão patriarcal, inimiga de toda diferença, a presença da casa apenas confirma o quanto estamos distantes de construir novas identidades, o quanto nos sentimos frágeis nesse mundo de velocidades e estradas. A morte da casa foi só o prenúncio da volta da metáfora da viagem na arte contemporânea, da condição estrangeira generalizada? Ainda que assim o seja, a casa encontra na estrada sua imagem complementar. O desejo de ficar não pode ser entendido sem se compreender o desejo de viajar, ou os espaços fechados sem os espaços abertos. A casa pode aparecer como porto, lugar de passagem ou como um mundo. Pode-se mesmo pensar num processo de descentramento que aproxima Barroco e nomadismo. Este “se revoltou contra o centro ou o esqueceu”, enquanto no Barroco “não há mais a precedência do centro mas sua alteração e seu desdobramento” (KLÉBANER, D.: 1979, 26). De qualquer forma, para além de toda dualidade, casa e estrada fazem parte, decisivamente, de uma mesma rede cronotópica, essencial para se compreender a identidade do homem contemporâneo, identidade à deriva, desidentidade.

*

Poeta — “Eu existo para assistir ao fim do mundo. Não há outro espetáculo que me invoque. Será uma festa prodigiosa, a única festa” (Murilo Mendes, “Fim”).

Eu — Mas o poeta não viu? O mundo se acabou faz tempo.

*

O tempo em *Crônica da Casa Assassinada* é marcado não pelo saudosismo conservador de um “Brasil eterno nas suas raízes e na sua tragédia” (Lúcio Cardoso apud BARROS Jr., F.: 1994, 19), que seria “patriarcal, aristocrático, escravocrata e monárquico” (BARROS Jr, F.: 1994, 20), manifesto pelo autor Lúcio Cardoso em mais de um momento (idem, 19/21) e com implicações políticas problemáticas, assimiláveis a ideologias autoritárias, como se houvesse “uma dupla nostalgia”, em que a perda da inocência da infância fosse ao encontro do drama do homem que perdeu sua unidade ontológica devido ao pecado original (CARELLI, M.: 1988, 225). Ao tentar entender a construção do tempo em *Crônica*, não posso deixar de me afastar de qualquer biografismo simplista que transponha declarações de Lúcio Cardoso para sua obra ou que pince falas de personagens sobre o tempo sem compreendê-las dentro do tempo da narrativa.

Nesse sentido é que a melancolia parece um caminho mais profícuo. A melancolia é mais de uma vez utilizada para nomear atitudes de diversos personagens, como uma lembrança de algo que não se sabe, não localizada no tempo e no espaço (p. 11/2), ou seja, sem um objeto de perda claramente identificado, talvez o absoluto, só apresentado em ruínas, em que passado e presente parecem se integrar, dialogar em meio a desgates e recorrências, mas que não se aniquilam. Isso é facilmente percebido no embate entre os eventos que aconteceram na primeira e segunda estadas de Nina, com um intervalo de quinze anos, e que compõem a parte substancial do romance (ver p. 153). O tempo não é estático, mas lento, apesar da percepção de Ana em contrário: "Não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência" (p. 237). O livro se inicia com a agonia de Nina e termina com sua morte e a destruição da casa. A lenta corrosão do tempo é confundida com imobilidade ou pura repetição do passado, como sob um influxo mítico. Apesar do passado ser a matriz do presente, o desejo de repetição não se realiza, o círculo vira espiral, o passado de modelo vira fantasmagoria em face de um tempo agressor (ver BONAPACE, A.: 1980, 89/92), desmantelando o mito pela alegoria. O tempo desloca até a questão da verdade. "Que são os fatos de que nos lembramos, senão a consciência de uma fugitiva luz pairando oculta sobre a verdade das coisas?" (p. 161), a ponto de Nina afirmar que "realidade significa tempo" (p. 281). "Não podemos acreditar naquilo que a idade não nos permite" (idem). "Mas a verdade como separá-la, distingui-la perfeitamente nesses seres conjugados entre a luz, a obstinação e o erro? Eles são a verdade do que são" (p. 405).

*

Os personagens de Visconti não são símbolos, arquétipos desencarnados nem simples suporte de um discurso ideológico, mas reveladores da história, na medida em que imersos no tempo, são "literalmente fecundados pela história" (SANZIO, A. e THIRARD, P.: 1988, 46), espectadores privilegiados da decadência de seus meios — transformados em conjuntos histórico-sociais como numa ópera (DANEY, S. e OUDART, J.-P.: 1971/2), onde as cenas coletivas de refeições e festas são centrais como rituais. Personagens até mesmo conscientes da história, com liberdade para se afastar para a vida privada, como o príncipe Fabrizio de "O Leopardo". Sua derrota frente ao tempo pode ser resumida na frase de T.S. Elliot: "Estar consciente é estar fora do tempo". Ainda que essa liberdade signifique a morte, como na máxima de Ludwig: "quero ser livre de procurar a felicidade no impos-

sível". Mais do que um apelo à estetização da vida, revela um desejo da liberdade contra toda prudência, segurança, mediocridade e norma. Também o professor em "Violência e Paixão", vítima de um desejo esteticista, morre por "ter desejado dar realidade aos quadros que coleciona" (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 121).

A melancolia não é um texto social que dita a verdade para todos, mas envolve uma consideração de afetos, tornando-se um cálculo tático que mitiga o efeito-realidade (ver MCGRAW, B.: 1989, 82). "O melancólico, goste-se ou não, está num estado de contínua e total rebelião contra o real" (PENSKY, M.: 1993, 33), ao retomar o topos barroco do teatro do mundo e apontar para o simulacro, que dissolve através dos meios de comunicação de massa os limites entre real e irreal.

A melancolia está além de uma divisão simplista entre otimistas e pessimistas, mas os otimistas são os mais incapazes de entender o que significa adorar o impossível, não com o intuito de fazê-lo possível, como uma utopia através de uma revolução ou como guia para uma mudança radical, mas na própria consciência de sua impossibilidade, o impossível que não cessa de ser desejado (ver WELLES, O.: 1958, 11). "Só existe o impossível" (Orides Fontela).

Os personagens de Visconti são os próprios atores, ícones forjados por uma superação em tensão do prosaico pelo histórico (ROCHA, G.: 1985, 175), do príncipe de Salina, ligado a uma ética aristocrática inútil no mundo burguês, a Ludwig, dilacerado entre uma ética estética e a idéia católica do pecado, e ao professor, preso a uma ética humanista, de tom esquerdista, do pós-guerra. Em todos, a sensação de serem tardios, fora do seu tempo. Demasiado tarde para viverem no mundo que surge e demasiado cedo para serem entendidos.

*

"Quando tudo é dito, o que resta a dizer é o desastre, ruína da fala, evanescimento pela escrita, rumor que murmura: o que resta sem resto (o fragmentário)" (BLANCHOT, M.: 1980, 58). O fim é mais que um fato, já se deu na sensibilidade, não se aguarda ou ocorre permanentemente. A catástrofe, desastre nos termos de Blanchot, se traduz tanto pela sua realização quanto pela sua iminência adiada. Nesse último caso, é interessante observar a posição de Benjamin, para quem a catástrofe é um conceito histórico fundamental (idem, 493), sobre o qual o próprio progresso deve ser construído. Que as coisas *continuem* (grifo meu) como antes, eis a catástrofe (idem, 491) ou como um negativo da utopia, pura inversão de um

tempo em contínua progressão. A linearidade em ambas construções temporais cria uma indiferenciação pela homogeneização dos tempos, igualmente reafirmadora do *status quo*, como se a história se tornasse um novo mito, que só reconhece uma série infinita de transições vazias e quantitativas, o tempo homogêneo do sempre igual (ver WOLIN, R.: 1982, 48/9). Nem catástrofe futura, nem catástrofe passada institucionalizadas, o que interessa é que “o instante presente é já catastrófico, é o instante do *après-coup*, do choque para o qual o passado não se relaciona com o futuro” (MATOS, O.: 1993, 57). Contudo, o desastre não é absoluto, “ao contrário, ele desorienta o absoluto” (BLANCHOT, M.: 1980, 12). “O desastre não faz desaparecer o pensar, mas, do pensamento, questões e problemas, afirmações e negações, silêncio e fala, signo e insígnia” (idem, 87). O lema de tal pensar poderia ser: “Aprenda a pensar com dor” (idem, 219).

*

A partir dos anos 30, num momento pré-existencialista, o catolicismo volta a ressoar no meio intelectual, acontecendo mesmo (re)conversões. É quando, no Brasil, emerge como tipologia intelectual a oposição católico/comunista, que muda nos anos 60, à medida que a juventude universitária católica transitou para movimentos de esquerda, inclusive para a guerrilha. No campo artístico, o confronto encontra um equivalente, entre os espiritualistas e os romancistas do Norte engajados numa perspectiva social.

O vínculo entre catolicismo e a volta ao Barroco iniciada pelos modernistas de 22, ao revalorizarem Aleijadinho e as cidades históricas de Minas, não deve servir para misturar os autores que estou estudando com qualquer preocupação conservadora, de direita, a partir da tese fundamental para o ciclo romanesco *A Tragédia Burguesa* de Octavio de Faria, de que a sociedade burguesa brasileira estaria em declínio devido à dissolução de bases morais, mas, ao contrário, para ampliar as possibilidades do que foi afastado, entendido como dogmatismo estreito ou simples incompatibilidade com uma certa limitação documental do regionalismo.

Sem dúvida, há que se investigar o peso de uma herança cristã para a composição tanto de uma tradição melancólica quanto de uma tradição trágica. Um caminho seria o de estabelecer uma continuidade entre a tragédia grega e autores como Pascal, Kierkegaard e Dostoievski (FARIA, O. de: 1991, 659), mas o que me fascinaria mais seria aproximar a ótica cristã, marcada pela queda, pela dor de Jó, pelo apocalipse, por um “uni-verso prometido ao sofrimento” e “abandonado pela graça” (idem, 660),

da sensibilidade melancólica e não de uma atualização do trágico na modernidade.

*

A mathesis faz da escritura um saber generalizante, mas nunca completo nem derradeiro. A escritura não fixa nem fetichiza nenhum dos saberes, reflete incessantemente sobre si mesma, fazendo da linguagem menos um meio e mais elemento constitutivo do conhecimento e de seus limites. Ela também expõe o lugar e a energia do sujeito, mesmo a sua falta (não a sua ausência), “produz um sujeito em permanente crise e em permanente mutação” (MOYSÉS, L.P.: 1978, 46) e corrige a distância entre a ciência e a vida, entre o saber e o sabor. Falo de dentro do texto, de dentro das questões. EU, leitor, não observo, firo e sou ferido, reenceno. Também personagem.

Cioran já nos recomendava pensar contra nós mesmos. Não para se destruir mas para não cair nas armadilhas pessoais, como a auto-complacência e a egolatria. A escritura, por sua vez, faz com que levemos a sério nossas idiosincrasias, que incorporem cacoc e cortes ao texto, leiamos saltos e lapsos. Não só as imagens, mas mesmo a personalização, devem ser entendidas como atitudes dramatizadas e não como representações autobiográficas incompletas (BRUSS, E.: 1982, 225). A crítica-escritura não é uma simples *egotrip*, mas um texto em que a subjetividade do escritor é sempre um problema, o sujeito é construído do e no texto.

Numa sociedade em que se tensionam um individualismo exacerbado e um declínio do indivíduo como valor, o recurso à experiência individual problemática pode revelar mais do que grandes categorias históricas (ver ADORNO, T.: 1992, 10), mas se a singularidade de uma existência é tão frágil, discutível, como saber que valor pode ter escrever permanentemente experiências inacabadas, exercícios preliminares? O espetáculo da intimidade pela linguagem como antídoto ao isolamento ascético do intelectual adormido (idem, 21). Um texto pessoal, mas não íntimo. Um processo de subjetivação enquanto jogo e não a volta do indivíduo e do homem como valores. “Um sujeito sem identidades, mas um conjunto de intensidades” (DELEUZE, G.: 1992, 143). Dessa forma, podem-se pensar os últimos trabalhos de Barthes como uma própria reescrita do conceito de sujeito humano, na qual estaria o debate da possibilidade de uma crítica hoje (WISEMAN, M.: 1989, 2/3) ou da própria narrativa (ver ROBBE-GRILLET, A.: 1978).

*

A casa era enorme. Hoje ela cabe na minha mão, em algum recanto da lembrança, do olhar. Fugaz.

*

Elegância sem derrisão. Artificio sem paródia. Beleza sem padrões. Prazer triste sem tragédia. Delicadeza sem eternidade. Sentimentalismo sem pudor.

*

Crônica da Casa Assassinada é uma catástrofe anunciada por metáforas líquidas. Nina vive “isolada como uma ilha, completa e fechada, varrida por ventos que não eram os do nosso mundo” (p. 190), envolvida por uma luz que não cessa de sombrear desde sua chegada à casa, “luz da lua sobre os restos de um naufrágio” (p. 48). Com a morte, ela se transforma em “ser de espuma” (p. 17), em meio a um “inesperado crepúsculo” (p. 23), evanescendo em cheiros, suor e sangue. Timóteo, inchado pela hidropisia (p. 178), navega “na sua habitação como um peixe no reduto marítimo de seu aquário” (p. 177). As batidas do seu coração são o “rumor de um oceano fechado” (p. 47). Seu quarto é um espaço de catástrofe, de instabilidade, já antecipa o naufrágio da casa (p. 306), imagem também recorrente em *A Menina Morta*. A aparição de Timóteo no velório de Nina se sobrecarrega de referências líquidas. Antes dele entrar, há um “rumor de água que se choca entre quatro paredes” (p. 424). Quando ele entra, instaura-se “um lago estagnado de silêncio” (p. 425). No corpo de Timóteo há “qualquer coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas, rolando a esmo a massa amorfa que o compunha” (p. 419). O derrame cerebral é uma “onda gelada” que sobe das entranhas (p. 430). O próprio dia se liquefaz (p. 420). Depois do dilúvio, da catástrofe líquida, nem Nina resiste, liquefeita em meio ao “mar de morte” (p. 357). De sua pele apontam os ossos, “carcaça de um navio que o mar, defluindo subitamente, deixasse repontar seca e nua à luz assombrada do sol” (p. 433). Também Ana é um “mar de despojos” (p. 269), não escapa de uma morte marcada pelos ecos do naufrágio da casa, abrigada no quarto do porão como de uma “inundação” (p. 449), com suas ruínas internalizadas (p. 440/10). Personagens-ilhas. Casa-arquipélago.

Os protagonistas nos filmes de Visconti parecem estar entre dois mundos. Talvez o príncipe de Salina seja o mais consciente disso. A decadência da aristocracia, nos conturbados e finais anos da unificação italiana (1860-2), constitui-se num aprendizado que distancia o príncipe do mundo burguês emergente, encarnado tanto pelo bem-intencionado representante do governo italiano, a quem o príncipe recusa o convite para participar do Senado, quanto pelo seu sobrinho Tancredi, nobre oportunista, que se casa com Angélica, filha do novo-rico Sedara, comparados pelo próprio príncipe a chacais e hienas, equivalentes às gralhas, que é como o professor de “Violência e Paixão” chama a família Brumonti ou as pessoas comuns. O príncipe também parece não mais pertencer ao seu próprio mundo aristocrático, marcado pela degenerescência, paródia simiesca dos leões e leopardos de outrora, imobilizados num ritual sem sentido, a não ser para confirmar o fastígio de uma classe, como aparece sintetizado na longa seqüência do baile. A vulgaridade está presente tanto na aristocracia fútil e frágil quanto na burguesia arrivista, unidas simbolicamente no casamento entre Tancredi e Angélica, para excluir o povo, que sofreu os efeitos da guerra, como se vê na longa seqüência da batalha, e impossibilitar mudanças radicais, enterradas com o assassinato de Garibaldi e seus seguidores, fato já tão insignificante que apenas o vemos como bravata do coronel Pallavacino na festa, como fofoca ou mitificação domesticadora. Tudo parece condenado ao pó, dos combatentes populares à família do príncipe de Salina. O aprendizado do príncipe o tira de um contexto simplista de classe social, em que em demasia o filme é visto, tanto como é repetida *ad nauseam* a frase: “tudo deve mudar para permanecer”. O mérito do filme está mais na apreensão de um estado intervalar, que nos ilumina no nosso estar entre a modernidade e a pós-modernidade, do que na de um retrato de uma troca de elites governantes, no quadro da unificação italiana. O absentismo do príncipe não é uma fatalidade cultural de um povo cansado de dominação, de uma terra marcada pela morte, como o próprio protagonista argumenta. Esse tropo da doce decadência, da morte lenta, nem é específico da Sicília. Para só ficar em alguns exemplos mais recentes, há o *fin de siècle* vienense, o decadentismo francês, a situação de países outrora centrais, hoje periféricos, como a Grécia de Kaváfis, de Seféris e Angelopoulos ou o Portugal de Pessoa, de Manoel de Oliveira. Trata-se da opção dolorosa de uma geração infeliz, que se percebe entre dois mundos, incapaz de optar por um outro, ou talvez, mais acertadamente, de um impasse de um personagem excepcional, extremamente consciente do seu lugar, dos seus limites no tempo, que recusa a idealização de um passado perdido e não confia no futuro. “Isto não deveria durar, mas durará sem-

pre. O sempre humano evidentemente, um século ou dois. Depois as coisas serão diferentes, mas piores". "Tudo será diferente, mas será pior" é no fundo a frase do príncipe que se contrapõe ao pragmatismo cínico de Tancredi, autor da frase "tudo deve mudar para permanecer". É a perda do poder que leva o príncipe a uma maior percepção temporal e estética da realidade, afastando-o da ação, em favor da observação, de uma suspensão insustentável, de uma perplexidade. No fundo, a ruína do velho mundo é acentuada pela situação de isolamento do príncipe de Salina. O filme se inicia com a quebra da ordem familiar, por meio da descoberta de um soldado morto no jardim, como uma estátua caída. E, diante da invasão dos garibaldinos, qual é a atitude do príncipe? Abandona a esposa lacrimante, os sete filhos dependentes, um padre moralista e parasita, e em vez de agir, resistir, lutar, procura uma prostituta em Palermo. Diante da possibilidade da morte, o príncipe velho, libertino e amoral busca o prazer individual.¹⁰ O par beleza e morte também é central para a compreensão da atração do príncipe por Tancredi e Angélica. No primeiro encontro entre o príncipe e seu sobrinho, este aparece no espelho do tio, onde deveria aparecer a imagem do príncipe. A identidade de classe, a proximidade afetiva que os une não tarda a ser desfeita. É mais que um abismo geracional que os afasta, mas um estar no mundo. Tancredi e Angélica, não à toa interpretados pelos belos Alain Delon e Claudia Cardinale, seduzem o príncipe pela vitalidade, ainda que vulgar. Nesse quadro, a valsa entre o príncipe e Angélica, mais do que uma simples composição de um momentâneo triângulo amoroso, é a despedida do protagonista, aviso de uma morte anunciada pela música. Seu tempo está se esgotando. Quando ele se vê num espelho da festa não é um rosto jovem que aparece, mas as feições de um homem velho que se descobre velho, velho e frágil diante do tempo, um rosto em ruínas, um rosto de morto, como o do soldado morto, no início do filme, e do quadro de Greuze, "A Morte do Homem Justo", na biblioteca. O orgulhoso leopardo chora. Não parece mais o deus soberano do início do filme, mas um velho alquebrado. Na distância de apenas dois anos entre os dois momentos, o príncipe se faz um melancólico que lentamente caminha, na madrugada, depois do fim da festa. As imagens do baile têm a mesma função que o monólogo interior do romance, como lembra Pauline Kael (1983, 129). Só e cada vez mais no escuro, à espera da leveza que o liberta do peso da família, da vulgaridade, da dor, rumo a uma estrela solitária, a sua morte. "Como sempre, o pensamento de sua própria morte o acalmava tanto quanto a dos outros o perturbava. Era talvez porque quando tudo estivesse dito e feito, sua própria morte significaria em primeiro lugar a morte de todo o mundo?" (LAMPEDUSA, T. de: 1961, 233/4).

Em alguns momentos, as idéias de Adorno e Benjamin podem se aproximar, como quanto à exclusão do destrutivo, da morte implicando a exclusão da vida (ADORNO, T.; 1992, 67). Mas a "ciência melancólica" de Adorno, em que "aquilo que acabou de acontecer apresenta-se sempre como se tivesse sido destruído por alguma catástrofe" (idem, 42), parece se encaminhar para a dialética negativa, como se vê em um aforismo, numa famosa inversão hegeliana; "O todo é o não-verdadeiro" (idem, 42). Longe de abrir possibilidade para uma nova barbárie a partir de um outro tipo de experiência do sujeito — como no clássico ensaio de Benjamin, "Experiência e Pobreza" (1985b, 114-119), escrito em 1933, a partir do impacto da Primeira Guerra Mundial — a catástrofe adorniana está associada de uma forma mais direta à Segunda Guerra Mundial. "A vida transformou-se numa sucessão intemporal de choques, entres os quais se rasgam lacunas, intervalos paralisados" (ADORNO, T.: 1992, 46). Nesse sentido, viveríamos hoje o "após o fim do mundo" (idem, 46). O pensar, na perspectiva adorniana, aconteceria mais no horizonte da nostalgia, da "esperança vã" (idem, 106), do que o saber melancólico benjaminiano. A nostalgia crítica um otimismo alienante, mas mostra-se incapaz de dissociar felicidade e fetichismo (ver idem, 105). "Ao passado não resta outra esperança a não ser entregar-se sem defesas à desgraça, para dela ressurgir como algo diferente" (idem, 146). E hoje, como voltar a pensar a catástrofe? Com certeza, não no mesmo sentido desesperado do pós-guerra, na impossibilidade de representar na arte, não só face ao horror vivido e à destruição final possível mas diante da perda geral de sentidos. Se o final dos tempos no século XX realmente ultrapassa todos os outros em possibilidade e potencial destrutivo, esta mesma catástrofe se banaliza no fascínio que o nada e a destruição exercem, na medida mesmo em que pode ser alcançada real e televisualmente, presente em um leque heterogêneo que vai dos filmes-catástrofes a teorias conspiratórias e surtos milenaristas. E não é por ser mais "real" hoje que o medo é maior (ver, por exemplo, o grande medo na Europa medieval diante do final do primeiro milênio, temido como o fim do mundo). Talvez o medo maior esteja não no fim, mas na impossibilidade de viver uma vida sem sentidos (ver WISNICK, J.M.: 1987, 18). Esta catástrofe no cotidiano se presta menos aos dilaceramentos existencialistas, ao humor negro do teatro do absurdo ou aos últimos super-romances modernos, como *Doutor Fausto* de Thomas Mann e *A Morte de Virgílio* de Hermann Broch, que ainda encenam o dilema da alta modernidade, ruído ou silêncio, ilogismo ou nada. Para além de uma terceira guerra mundial,

desastres ecológicos ou aparição do Anticristo, o desafio agora é o das pequenas destruições, insidiosas, constantes, que nem percebemos. Catástrofe no neutro ou pós-catástrofe em dispersão, sem centro, sem bomba. Não se trata mais do fascínio suicida pela destruição, mas de corroer, dissolver. Catástrofe suave, silente que desmantela a “indústria da crise” (MAKARIUS, M.: 1978, 118) e sua estratégia discursiva de tornar cotidiano o desastre, produtora de indiferença, cinismo e preconceito, presente desde a imprensa sensacionalista sempre à procura do crime mais grotesco ou do desastre com mais vítimas e danos, até o filme de horror *trash*, e mais recentemente, o cinema da neo-violência, onde o tom *blasé*, *cool* dos personagens não esconde o moralismo cristão em curto-circuito na associação entre o espaço urbano das diferenças e o inferno, mesmo que pop (“Pulp Fiction”), encarnado com excelência na figura do *serial killer* (“Seven”, “Assassinos por Natureza”, “O Silêncio dos Inocentes”). A melancolia, na contrapartida do excesso obsceno midiático e da banalização da violência, faz da catástrofe uma base para conjugar sensibilidade e senso crítico, “a organização do conhecimento e o fascínio por um mundo em desordem” (ABBAS, A.: 1989, 62), na construção de uma educação dos sentidos, quando tudo que se desmanchou no ar se faz imagem. Na generalização de um mundo em ruínas, a melancolia luta contra sua própria banalização, bem como sua idealização, auratização enquanto estilo, atitude, pose.

*

No momento em que a modernidade burguesa entra em sua crise quiçá definitiva, ser barroco hoje significa ameaçar, julgar, parodiar a economia burguesa baseada em uma administração avara de bens (Severo Sarduy apud GUÉRIN, J.: 1983, 355). Mas apesar de Sarduy defender o Neo-Barroco como a estética da revolução, nesse sentido mais próximo de projetos vanguardistas, o futuro do Barroco talvez esteja mais na subversão do que na revolução (GUÉRIN, J.: 1983, 357), mais na libertinagem aristocrática do que na revolta do proletariado. Embora eu não saiba se haverá futuro (não sei mesmo se há presente) para a constelação que denominei Neo-Barroco menor, que me interessa não tanto como um *corpus* de obras mas como imagens e traços dispersos. No momento, as estéticas do excesso, da violência das imagens às imagens da violência, parecem vitoriosas midiaticamente, com seu flerte com o paródico, o grotesco, o abjeto, o ruído. Mesmo se quisermos encontrar imagens de delicadeza não as encontraríamos com frequência nos barroquismos contemporâneos. É preciso recuperar a

imagem de Saturno não somente como o glutão devorador, o ogre goyesco, mas o deus deposto, envelhecido, sem poder, figura frágil do melancólico.

*

A segunda força da escritura é a representação (mimesis), onde se vislumbra a inadequação fundamental entre linguagem (ordem unidimensional) e realidade (ordem pluridimensional) bem como a busca da diversidade e diferença dos desejos, em meio ao etnocentrismo da língua. Dessa forma, atingimos o último nível da escritura, o da semiologia (semiosis). A semiologia recolhe o impuro da língua, o refugio da lingüística, nega caracteres positivos fixos, a-históricos, a-corpóreos nos signos da língua. Negativa e dinâmica, a semiologia evita o dogma, não é uma disciplina científica, corrói fronteiras entre saberes, nem é uma hermenêutica porque mais do que perscrutar, interpretar, ela pinta. Esta semiologia estética, caracterizada pelo prazer do jogo dos signos, o uso dos fragmentos e a dispersão, faz da teoria uma escritura ao não instrumentalizar a linguagem como um simples meio de expressar pensamentos, ainda que isso só se trate de um começo, pois “dizer que uma teoria é forma literária é dizer surpreendentemente pouco sobre que tipo de literatura é ou mesmo que tipo de teoria” (BRUSS, E.: 1982, 477).

*

Tantos caminhos. Eu ando mas estou sempre diante da casa. Mesmo quando ela estava longe não podia vê-la de todo. Eu ando e não posso tocá-la. Estou na porta. Sou a casa, estas casas. Não paro de andar.

*

Não quero grandes palavras, dessas que se desejam eternas. Quero palavras de rápido brilho, fugaz elegância. Flores de uma só estação. Não palavras fortes, definidas, definitivas. Mas palavras que mal se sabem palavras, quase não significam. Palavras cinzas. Nuvens no céu. Palavras embaçadas. Velhas fotos desfocadas. Palavras frágeis. Espumas na areia da praia. Como isso tudo me comove. Palavras nascidas para a morte.

*

A música aflora em *Crônica da Casa Assassina* não sob a marca da culpa, do tabu, do pecado, como em *A Menina Morta*, mas sob o signo da marginalidade, do esquecimento. A imagem de Nina ao piano (p.162) não

é só mais um índice de sua solidão, mas talvez uma possibilidade de encontro, ainda que Demétrio faça uma paródia dessa imagem quando ele toca piano e pára bruscamente, quebrando a imagem de família feliz, apresentada em um espetáculo aos criados (p. 332/4). A música ressurgue silente, inesperada em Ana, como uma dança de triunfo frente à agonia de Nina (p. 366), ou na voz, como Timóteo ao se lembrar de Nina: “Que poderosa coisa é a voz, sinto que o eco do que ela me dizia é mais vivo em mim do que a própria lembrança do seu rosto” (p. 427). E se a representação de Deus, para Timóteo, é plástica, estática, “canteiro de violetas cuja estação não passa” (p. 429), a noite em que ele se lança, na morte, é “um abismo de música” (p. 429).

*

O filme “O Leopardo” traduz o romance de Lampedusa como traço, como uma lembrança que se esvai. O passado aparece vivo no presente, sem nunca ser utilizado o recurso, como no livro, do *flashback* e da revelação do futuro dos personagens, no decorrer do tempo presente. Se a ação do filme é limitada a apenas dois anos (1860/2), o tempo parece residir nos corpos e não nas palavras de um narrador ou dos personagens, no seu carregar de mortes passadas e mortes futuras, esvaziando e desconstruindo qualquer linearidade no tempo. Um outro mérito do filme, face ao romance, é a diluição do discurso do príncipe que relaciona a decadência à tradição cultural ou à natureza siciliana, o que valoriza minha defesa de um imaginário neo-barroco fora de contextos regionais. A natureza se constitui como elemento de composição de uma atmosfera e menos um dado a interferir ou determinar o temperamento do povo italiano. Não me interessa tanto comparar o romance de Lampedusa com o filme de Visconti, mas mostrar como uma leitura do romance lança novos elementos para a compreensão do filme. Nesse sentido, quando se retorna do livro, as imagens do ar são mais sutis, ganham relevo no filme, em especial as estrelas. Para além da identificação do príncipe como um astrônomo amador, mas com méritos científicos, as estrelas sobretudo se configuram na imagem maior de redenção do príncipe do mundo vulgarizado. É extremamente feliz a escolha do final do filme em apresentar o príncipe caminhando por uma viela escura, após ter feito uma prece-reflexão diante do céu noturno. O desafio da vida do príncipe, como lhe aparece quando observa as estrelas de seu observatório, de sua pequena torre, é “como continuar vivendo esta vida do espírito nos seus momentos mais aéreos, sublimes, momentos que são mais como morte” (LAMPEDUSA, T. de: 1961, 48). As estrelas apare-

cem como guias de uma vida marcada pela morte diariamente, mas que não ousa, não consegue abandonar a beleza, que acaba por se cristalizar em Angélica, a última estrela antes do amanhecer, Vênus, a deusa do amor. A dança do príncipe com Angélica é um último momento de beleza. “A cada volta um ano caía-lhe dos ombros” (idem, 239). No entanto, o aproximar do dia é a morte para nós, seres crepusculares. Morte gentil.

*

A catástrofe assume uma significação bem específica numa nota autobiográfica de Lúcio Cardoso, o “Diário do Terror”. Na perspectiva ampla de “tudo é por vir — e esta é a fatalidade” (1991, 743), o terror aparece como uma época em conúbio com o abismo, sem perspectiva de futuro (idem, 743/4), e mais precisamente, como “a época da criação no centro das catástrofes” (idem, 745), em meio à “mais espantosa solidão”. “O terror não é um movimento de abertura e de esclarecimento, mas ao contrário uma ocasião de fuga, uma possibilidade de segredo e de renúncia à luz do dia” (idem), e mesmo um momento fecundo: “Há um sol que brilha de intensa luz negra, é o sol do conhecimento” (idem, 749). A marca da catástrofe exige um outro homem, em oposição a tudo que é profundo (idem, 747). “O homem de maior espírito não é o de uma única resposta mais constante, mas o de várias respostas ao mesmo tempo, e o mais mutável quanto à certeza delas” (idem, 744). O que, longe de representar um solo firme, aumenta a perplexidade do autor. “Sinto-me aturdido, imaginando que tudo está perpetuamente destinado ao desastre” (apud ALBERGARIA, C.: 1991, 704).

*

O desafio lançado é o de viver na e depois da catástrofe, viver na dispersão. É preciso ser mais catastrófico do que a catástrofe. Não importa se estamos à beira do apocalipse nuclear, do juízo final ou de absolutamente nada. O que importa é a sensação do fim. Os herdeiros da melancolia são habitantes de uma época em permanente insegurança, sem ídolos nem paixões utópicas. Sob o sol cinza, um mundo em permanente trânsito para lugar nenhum. As catástrofes da modernidade são o solo para a retomada do pensar catastrófico do Barroco.

*

Ao captar fluxos, evito dualismos maniqueístas, como moderno/pós-moderno, rural/urbano etc. Num intenso jogo de apanhar e descartar idéias, fico suspenso com múltiplas raízes disciplinares entrelaçadas ou sem raiz de todo. O preço pode ser alto, pois talvez não consiga sequer caminhar por este labirinto. Para avançar diante do desconhecido, não temo a imprecisão conceitual, risco menor do que a prisão dos conceitos, tanto mais resistente quanto menos perceptível, formada desde “detalhes”, como padrões textuais, até práticas institucionais, que domesticam ou excluem formas de pensar divergentes. Domesticação equiparável à submissão estúpida e/ou interessada de arrivistas a qualquer norma de etiqueta: “a norma é fictícia, seus pressupostos sociais bem como seu modelo, o ceremonial da corte, deixaram de existir, e ela é reconhecida não porque seria percebida como imperativa, mas para legitimar a ordem, de cuja legitimidade se gozam as vantagens” (ADORNO, T.: 1992, 166).

*

Com o fim daquelas suas voltas pelo tempo lá estava ele, naquela sua velha casa de sempre, a falar, a justificar-se, a sempre ter de dizer de alguma coisa, alguma coisa. A escuridão também descera dentro dele, sentia isto (TABUCCHI, A.: 1994, 95). Não era mais uma meditação romântica diante do crepúsculo, retorno sobre a solidão do homem, nem convite ao recolhimento baudelairiano. Tudo cedia face ao deslumbramento do espetáculo (ROUSSET, J.: 1976, 130).

*

No final, nem fuga nem dor. Belezas no caminho.

*

Ópera dos Mortos de Autran Dourado é uma vila, a mítica Duas Pontes, onde há um sobrado em que reina Rosalina, situada em área de cafezais, o sul de Minas, na sua maior parte, na primeira metade deste século, ainda que o tempo da ação narrada seja “apresentado como qualquer coisa de remoto, em que o Narrador mergulha” (LEPECKI, M.L.: 1976, 85), tempo difuso para diluir continuidades cronológicas. Se *Crônica da Casa Assassinada* é um labirinto de textos em fragmentos, *Ópera dos Mortos* é um labirinto composto de dramas concêntricos, o de uma população, de uma família e de uma mulher, apresentadas como em “O Leopardo” de Visconti, do exterior para o interior, da visão externa da casa ao abismo da

protagonista. “O corpo do sobrado” se assemelha à “alma de Rosalina” (p. 86), imóveis no espaço, perdidos no tempo, e ambos, sobrado e Rosalina, compõem o lado escuro da vida, que seus habitantes buscam esquecer. Casa personificada, personagem como espaço. Mas longe de buscar algo que nada tem a nos dizer, paira uma afinidade: “o mesmo tédio das vidas ociosas e sem sentido que apesar de amplificadas por enormes lentes e iluminadas por poderosos e coloridos espelhos e artefatos eletrônicos pouco diferem das vidas da pequena Duas Pontes” (DOURADO, A.: 1992, 102).

*

A expansão pictórica do material narrativo propiciado pela narrativa de Tomasi de Lampedusa, longe de implicar simples alongamento temporal ou perda de concentração no foco do protagonista, resulta que o pensamento do príncipe de Salina se mescla ao olhar da câmera. Ao invés do uso exclusivo de diálogos ou do monólogo interior com a voz em *off*, a reflexão se faz imagem. Também não parece procedente dizer que esta expansão visual enfraquece a força dos oponentes do príncipe (ver KORTE, W.F.: 1970, 86). Ainda que personagens como o de Sedara beirem a caricatura, caso focalizemos uma leitura a partir do príncipe como chave para a construção do filme, a eventual tipificação de alguns personagens passa a ser entendida não no quadro da construção de personagens psicologicamente desenvolvidos, mas como imagens alegóricas, não enquanto conteúdos didáticos, mas desdobramentos em torno do personagem-núcleo, que por sua vez descentra-se e também se desdobra em torno do eixo da morte, sempre intocável, apenas circundado pela representação. Uma narrativa (e não só uma cenografia) barroquizante desmantela o humanismo presente na defesa feita por Visconti de um cinema antropomórfico, centrado no homem e na unidade entre natureza e história (ver ISHAGHPOUR, Y.: 1966, 7). Visconti se nutre desse humanismo, mas ele é corrompido por dentro, no cansaço de herdeiro antigo da civilização ocidental e dentro de uma moldura barroca claramente contra qualquer antropocentrismo, em que o homem “não possui nenhuma inscrição simbólica; ao contrário, ao mesmo tempo em que ele se de-situa, desequilibra-se, privado de toda referência a um sentido autoritário único, indica-lhe a ausência de lugar para ele numa ordem na qual se desdobra a uniformidade; este espaço é o da desposseção” (AGEL, H.: 1978, 128). Naturalmente, quanto mais seu cinema se centra sobre o trabalho de atores, em especial, dos protagonistas, mais o próprio corpo é valorizado na sua materialidade, realçado por uma atuação física, em que se confrontam a leveza aristocrá-

tica e o peso do tempo. O corpo, exemplificado especialmente pelo príncipe de Salina ou Ludwig, é estilizado no tempo, corroído como as estátuas do jardim na abertura de "O Leopardo", impossibilitando qualquer utopia, inclusive a estética, qualquer visão reconciliadora na unidade, mas que não ultrapassa uma tensão metafísica entre imanência e aspiração, a realidade da arte e a arte da realidade, nem tampouco a resolve, o que é a base para uma sensibilidade melancólica. Com a morte do príncipe de Salina é o Homem que morre (ver ISHAGHPUR, Y.: 1966, 127). Na impossibilidade de reconciliação entre homem e mundo, Visconti foge tanto da oposição romântica que separa definitivamente subjetividade e mundo, quanto de sua exacerbação no esteticismo, pois na sua obra a beleza está sempre vinculada ao mundo, ao tempo (ver idem: 1984, 38/9). E, se na obra de Visconti, "são os objetos que fazem o mundo, não existe entre eles nenhum que seja privilegiado ou simbólico" (idem, 33), mesmo a acumulação de detalhes e a proliferação de objetos ganham um sentido no esvaziamento alegórico e na posterior ressignificação estética de um conjunto face a um tempo fragmentador de toda representação, que torna tudo ruína, por exemplo, na mudança de cores, roupas e tecidos no decorrer de "Ludwig", dos tons e roupas mais vivas no coroamento do rei até as roupas sombrias e recatadas do final (idem, 94). "Ele não teve necessidade de cenário barato nem de colorização retrô e de nostalgia sentimental: a distância histórica se nota nele no fato mesmo de apresentar à câmera, que — tornando-as próximas pela reprodução — mata as coisas cuja autenticidade estava inscrita na sua duração material. O charme melancólico e a morte aparecem como efeito da câmera" (idem, 34), como se depreende da seqüência inicial de "O Leopardo" (idem, 95). Ressignificação dos objetos, mas também dos espaços e personagens, não no horizonte da mercadoria, da reificação mas de um olhar estético, contemplativo, atento ao pequeno, portanto francamente anacrônico no quadro da modernização, o que pode ser sua força na sua inserção na contemporaneidade. Olhar alegórico que transforma a matéria em imagem, ou melhor, em "memória de imagens" (idem, 34), compõe um espaço teatralizado, um mundo além da plena coisificação, para objetos esvaziados, personagens descentrados, sujeitos pós-humanistas, pós-humanos. "A partir de 'O Leopardo', a ação heróica cede ao luto, à dor: um estilo monumental que tem por conteúdo o vazio" (idem, 91), o sem sentido da história. Cada vez mais, "a imagem de Visconti exige a visão contemplativa que demandavam os quadros, mas a tela do cinema não é a tela do quadro, as imagens são simulacros imateriais. O tempo da visão se tematiza nos filmes de Visconti como duração, como temporalidade e historicidade que decompõem o universo fechado e ar-

quitônico das imagens. O sentido separado da imagem se torna objeto de aspiração" (idem, 53). Essa desestruturação do tempo implica uma quebra da linearidade, como se observa em "Ludwig", no jogo que se estabelece entre os planos-testemunhos e a trajetória do rei, entre passado e presente, mas estabelece uma série de êpses, em que tudo que se refere ao domínio público não é representado diretamente (cena da coroação, guerra com a Prússia), mas por personagens-mensageiros que relatam o que se passou no exterior (LAGNY, M.: 1990, 8/12). Apesar de Visconti não estar preocupado com fidelidade histórica, no seu sentido mais correto, factual, as elipses são instrumentos de construção de um outro tipo de história. O desagrado pelas multidões e a recusa da intervenção popular representam um ponto de vista de Ludwig, mas que não são apenas uma rejeição da história, na estruturação do filme, mesmo "o mito só é colocado para ser negado". "O que interessa a Visconti não é a realidade extensiva da História, mas a história de Ludwig II, como emblema, mito da inscrição do Ideal (mítico) na História (desmistificada)" (idem, 15/6). Diferente dos vastos horizontes iluminados, ainda presentes em "O Leopardo", a história se faz lenta nos espaços fechados de "Ludwig", onde até os espaços abertos são privatizados, como as florestas e jardins, em que a neve, o céu nublado, a noite, a chuva tornam-se cada vez mais presentes, numa isomorfia entre as mudanças dos protagonistas e o registro das sensações (ver BONNET, J.-C.: 1983, 14). A versão restaurada de "Ludwig" nas suas mais de quatro horas "se apresenta como um palimpsesto onde a História se lê como o que ela escreve sobre os corpos e os rostos dos atores do drama" (MÉNIL, A.: 1983, 6).

*

Como criar consistentemente a inconsistência? Com categorias flutuantes para captar o que é frágil e inconstante, a teoria benjaminiana da *flânerie* postula o divertimento como princípio do conhecimento e do comportamento social, confiando que o mundo é mais acessível pela diversão do que pela concentração (PEIXOTO, N.B.: 1982, 142), uma espécie de atenção desatenta. No lugar da transgressão, uma estratégia de corrosão. "A única reação possível não é nem o afrontamento nem a destruição, mas somente o vôo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura, e disseminar seus traços segundo formas irreconhecíveis, da mesma maneira que se maquia uma mercadoria roubada" (BARTHES, R.: 1971, 15), em que a deriva vem em detrimento da violência dualista da negação. "Eu mudarei a direção do meu olhar, esta será, de agora em diante, minha

única negação” (BARTHES, R.: 1973, 9), possibilitando que a diferença deslize subrepticamente no lugar do conflito (idem, 27). A deriva emerge cada vez em que não respeito o todo (idem, 32), em que não me defino, sequer negativamente em relação a qualquer centro, sem nenhuma nostalgia de modelos, nenhuma celebração de suas derrocadas, nem substituições aflitas pelos que não querem, não podem viver na ausência de todo sentido universal, porto seguro. Prazer na incerteza. O que me leva para um outro tipo de atitude frente ao conhecimento. Não sei se é tempo de criar novos saberes, mas com certeza de interligar os existentes, fluidificar fronteiras, fazer encontros inesperados.

*

Na frente da casa tem um jardim, mas só se chega até ele após um longo caminho... Na constituição de uma estética contemporânea da leveza, o caminho das imagens seria casa-cidade-estrada-jardim. Para além de uma estética da deriva, da viagem, a trajetória se fecharia como uma volta à casa, não à casa opressiva de que se fugiu, mas à casa que se vê do jardim, dissolvendo-se em beleza. Nesse caso iria além do Impressionismo, até a delicadeza da poesia romântica. A volta da casa não como volta à origem, mas descanso, pertencimento, pausa. Não se trata de reafirmar o trio habitar/ser/construir (ver HEIDEGGER, M.: 1958, 187 e 192). Após a destruição da casa e a dispersão no estar, na permanente deriva, o que nos resta para ser chamado de meu lugar? Só na medida em que compreendemos o desenraizamento como um dado da constituição do sujeito contemporâneo, sem nostalgias regressivas de identidades estáveis, bem delimitadas, é que talvez possamos dar um novo sentido ao habitar, ao pertencer. Parece que estamos nesse caminho de uma gregariedade transgeográfica. Mas como dói.

*

Estética da leveza, nem que seja para obras inexistentes, obras futuras, nem que seja minha própria obra? De agora em diante, sobrevivente da dor, diário de leituras, só impressões. “Ou amar o que se cria/Ou criar o que se ama” (Soror Juana Inés de la Cruz).

*

Ópera dos Mortos faz parte de uma trilogia, que inclui *Lucas Procópio* e *Um Cavaleiro de Antigamente*, respectivamente sobre o avô e o pai de

Rosalina. Em três gerações, a vida, encarnada nos muitos filhos de Lucas Procópio, vai murchando. João tem apenas uma filha, Rosalina. O único filho de Rosalina é abortado. Ainda, Lucas é um usurpador do lugar do quixotesco beato e cavaleiro Lucas Procópio, que coloca uma marca de simulação sobre a família Honório Cota, mas no entanto impede o declínio político da família por uma geração. Ele luta para esquecer seu “passado escondido e muito tenebroso” (p. 2), contra o qual, mais tarde, seu filho se esforçará para compor uma outra imagem. Lucas Procópio, “mesmo escuro na sua força, era do sol, do verde, da claridade” (p. 105). João tem decisivamente uma sensibilidade melancólica, que se torna dominante depois da reclusão no sobrado, em quem a polidez, a reserva, o controle refinaram a dor, conjugados a “um certo sentimento mágico e poético da vida” (DOURADO, A.: 1992, 20): “um cavaleiro de antigamente (...), um cavaleiro que não mais existe, que os dias atuais não permitem, um fantasma do passado” (idem, 82). “A sua vida era uma vida imaginária que se baseava sobre nada, e o nada e o vazio levam à angústia e ao sentimento de como é absurdo viver” (idem, 177), mas mesmo assim compõem um espetáculo nas ruas, no seu ritual de passos vagarosos, gestos lentos, voz pausada e grave, cumprimento nobre (p. 9), como se houvesse uma relação necessária entre melancolia e artifício. A sua “ponderada figura” a cavalo remete a “cavaleiros antigos, fugidos do Amadis de Gaula ou de Palmeirim” (p. 10) e a D. Quixote (p. 22), o que lhe acentua a imagem fantasiosa, literária. Ele compõe um espetáculo de contenção, “aquele homem antigo não descansava dele mesmo” (p. 11), com uma “tristeza macerada de homem que luta com as sombras” (p. 13), entre as quais a sombra do pai (p. 11). O que o pai tinha de direto, “falastrão e descabido”, João tinha de oblíquo, introspectivo (p. 17). De qualquer forma, a máscara, como metáfora do espetáculo, mantinha-se oculta em Lucas Procópio, cuja estratégia de poder era a força. Diferente de seu filho que espetaculariza o poder, até pelo menos sua desilusão com a política, quando então o espetáculo tem menos uma função de diálogo, sociabilidade, do que de agressão, de lembrar à população de Duas Pontes a sua traição, espetáculo da perda do poder, estetização da dor. Então, como o contato com o público era exclusivamente via negócio, aflora a brutalidade de Lucas Procópio em João Capistrano (p. 26). Rosalina, filha da melancolia e do silêncio do pai, bem como da decadência política e do ressentimento, mas incapaz do controle sobre as emoções, de se mostrar dura e fria, a marca dos Honório Cota (p. 33) até o fim. Ao contrário de seu pai que não via, “com os olhos virados para dentro” (p. 59), Rosalina não queria se lembrar, queria ver (p. 33). E essa

memória tornada olhar, memória de imagens, olhar imaginário, é que faz o passado vivo no presente, faz a casa aparecer como “aparência inteira, apartada, suspensa” (p. 2), imagem poética, ainda que fugaz.

*

O que se apresenta como regressivo, acadêmico, escapista ou simplesmente periférico, por exemplo num contexto de alta modernidade, pode voltar a ser uma força viva num outro momento, seja na constituição da crítica, seja na produção artística. Dentro dessa perspectiva, o olhar sobre Visconti tem um efeito crítico de desmonumentalizar a arte moderna. Não se trataria, no entanto, de cunhar *slogans* simplistas (Abaixo Godard! Viva Visconti!), mas de se utilizar Visconti para pensar problemáticas contemporâneas, que podem não estar tão visíveis na produção artística, ou mesmo quando bastante visíveis, não encontram um diálogo à altura, diálogo de uma crítica que fez da vanguarda um academicismo ou pelo menos cujo gosto se cristalizou, ou mesmo se fechou em padrões estéticos que só conseguem ver a produção contemporânea na medida em que podem identificar valores como originalidade, radicalidade, utopia, transgressão; e se valores como esses não são encontrados, coloca obras sob o sinal de menos, de decadência, ou ainda pior, simplesmente se cala. Dentro desse quadro, a anacronia em Visconti aparece sob várias formas, todas parecem remeter à cisão entre cinema clássico e cinema moderno, entre a mimesis como imitatio e a mimesis como representação (ver ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 22). O equivalente em literatura estaria no intervalo entre as grandes narrativas do romance romântico-realista e as obras da alta modernidade das primeiras décadas deste século. O gosto pela narrativa é uma das formas da anacronia em Visconti, que não se altera em toda sua obra até o fim. Esta problemática interessa boa parte da produção artística contemporânea que, sem esquecer a tônica experimental, se depara com a dificuldade do que seria contar uma história hoje em dia. Como desenvolve Michel Buttet (1990, 68), na sua análise da seqüência em que Ludwig encontra Elisabeth treinando equitação, o espaço referencial de uma estética da transparência, valorizadora da totalidade e da continuidade, é absorvido por uma estética da representação, marcada pela descontinuidade do real e autonomia de um sistema simbólico. Mas confirmando a situação intervalar de, ao menos, alguns filmes de Visconti, “o referentê não se ausenta na auto-reflexividade de uma pura linguagem; a forma não nega a ideologia. A estética, por sua congruência ao universo representado, institui um outro tipo de ‘transparência’. Neste universo, no qual os atores só vivem pela e

na representação, o filme também é ‘vitrine da história’” (ibidem). O que aponta para um debate extremamente importante para os anos 80, o neon-realismo, em que os personagens habitam na realidade dos simulacros. A opção de Visconti vislumbra, portanto, uma possibilidade não de simples repetição de modelos pré-modernistas; mas implementação de um sutil diálogo entre cinema, pintura, música e literatura, ou de outra forma, entre imagem, som e palavra, sem nunca afastar de todo um grande público interessado em espetáculo e histórias, ainda que seja forçoso reconhecer a dificuldade das platéias contemporâneas, marcadas pela rapidez da televisão e do vídeo, se concentrarem em seus longos e silenciosos planos. De toda forma, Visconti era um tradicionalista, mas que nos interessa hoje, pois “ele pensava que qualquer um devia poder olhar um filme segundo sua sensibilidade e suas capacidades de leituras, que o ‘sério’ não se opunha ao ‘grande público’” (idem, 171), nem à magia do fausto, à suntuosidade de um grande espetáculo ao cinema, o que o isolou das vanguardas dos anos 60 (ver idem, 181), marcadas por metalinguagens explícitas (ver idem, 184). O vínculo de sua obra com o passado é exemplar para toda procura de diálogos plurais com o tempo, sem contudo entrar numa colagem incessante e inconsistente de qualquer período histórico, marca de um pastiche diluído, que acabou se constituindo, para alguns, como principal característica do pós-moderno em arte. Nesse sentido, a leitura neo-barroca de alguns filmes de Visconti afasta-os de uma visão nostálgica ou mítica da realidade e reafirma sua historicidade num sentido benjaminiano, em que o tempo é descontínuo, trazendo sempre dentro de si seu passado ou seu presente. “Toda história é anacrônica, o presente é história, a história é sempre no presente” (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 177). Visconti não quer liquidar a tradição, mas continuá-la, pelo mesmo meio que a corrói (idem, 25/6). Definitivamente, boa parte da obra de Visconti não é para espectadores ou épocas marcadas pelo entusiasmo ou pela utopia, por isso diz mais aos anos 70/80, enquanto anos de desilusão e ceticismo face às grandes narrativas, do que aos anos 60 (ver idem, 185). Por fim, a construção do tempo, em particular em seus últimos filmes, sacraliza o próprio cotidiano, na encenação de seus rituais, “numa suntuosa educação do olho e de uma ilustração plástica do discurso” (FIESCHI, J.: 1983, 15). Na composição do espaço, dos objetos, dos corpos, Visconti, cineasta da matéria.

*

A relação entre a crítica-escritura e um enfoque sócio-histórico não se traduz numa incompatibilidade, como Barthes parece sugerir (1973, 32/3 e

39), mas num confronto frutífero. A crítica-escritura, no contexto das ciências sociais e da história, poderia contribuir para uma “estética cognitiva” que integrasse arte e ciência (BROWN, R.: 1977, 2), bem como desnaturalizar o social e o histórico, separando-os dos discursos sociológicos e históricos, pela própria levianização (no sentido de retirar sua empostação séria de autoridade, de competência, em geral, autoritária) dos mesmos, o que fragiliza seus limites, suas identidades, mas abre possibilidades para pensar o social e o histórico em limites transdisciplinares menos institucionalizados, em que os eventos, por meio dos fragmentos, se apresentem em dispersão.

*

Há ainda muitos crepúsculos, muito a se perder. Que o tempo seja generoso para que possamos ainda ver sombras que não nasceram. Estamos só no princípio. É necessário destruir.

*

A importância do sobrado para a compreensão de *Ópera dos Mortos* é logo reconhecida pelo narrador, que lança ao leitor o desafio de um olhar imaginante do passado. “O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração — imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa” (p. 2).

A multiplicidade espacial da casa, na sua “ilusão do barroco”, com jogos entre movimento e estaticidade, luz e sombra, cheio e vazio, retas e curvas (p. 6), enfim, sua inapreensibilidade como totalidade espacial remete a um olhar temporalizado. “Veja tudo de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado, vai mudando” (idem).

Quase poderia escolher o primeiro termo na provocação ao ouvinte do romance e ao leitor. “O senhor querendo, veja: a casa ou a história” (idem). Prefiro ver a casa, ver Rosalina, para compor uma história de imagens, ou de uma imagem que se desdobra, sabendo de antemão que “o mundo do sobrado se regia por leis próprias onde a razão e o entendimento do mundo tinham se afastado” (p. 155). Frente ao desastre da fragmentação da casa e de Rosalina, ler imagens em dispersão.

A imagem da casa deserta dos Honório Cota configura uma ruína. E, dessa forma, é retomado o início do livro, que se passa depois do acontecido, tão distante que memória e esquecimento se misturam, dando dimensões míticas aos personagens.

Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu. As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; vidros quebrados nas vidraças... (p. 1).

Nas ruínas da casa, o tempo desgasta toda nobreza e toda tragicidade, tudo e todos. Frente ao esquecimento implacável, o romance é um esforço da palavra frente ao esquecimento, um resgate da casa de tempos barrocos e arcaicos, como numa suspensão do tempo, ainda que essa seja impossível (e “quem souber ler o Sobrado conhecerá Rosalina” — DOURADO, A.: 1982, 121).

Um recuo no tempo, pode-se tentar. Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare as suas engrenagens e areias, deixe a casa como é, foi ou era, só pra gente ver, a gente carece de ver: impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino (p. 2).

Não é só o labirinto que é internalizado em Rosalina, mas também as ruínas, num grau maior de tensão do que nos outros dois romances estudados em relação aos respectivos personagens, na exata medida em que “a vivência da morte é total e está na origem mais profunda de sua (Rosalina) atuação e conduta” (LEPECKI, M.L.: 1976, 20).

Além do sobrado, as voçorocas, que ameaçam engolir a cidade, e o cemitério povoado pelos abortos e filhos natimortos de D. Genu e João Capistrano, em continuidade aos quartos vazios do sobrado (p. 18), são outros espaços em que a moldura da ação destruidora do tempo penetra, culminando nas imagens dos relógios parados, marca da culpa da vila (p. 17) e de fim de linha. A síntese da destruição, o núcleo vazio desse buraco negro, está mesmo no sobrado. “O sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias” (p. 94). A própria presença dos relógios dentro da casa conjuga espaço e tempo, este corroendo por dentro aquele.

Mesmo o corpo de Rosalina que se abre desejante, “luminoso e cheio” (p. 161) não está imune ao tempo catastrófico, é vencido por um corpo-voçoroca (p. 162), dominado pelas almas e olhos dos mortos (p. 164). O encontro de Juca e Rosalina se faz num verdadeiro ritual, num espetáculo do desejo na sala, no primeiro andar (final do capítulo 6), construído por seu avô, o luxurioso Lucas, mas há um contramovimento vindo do segun-

do andar, como em "Violência e Paixão" de Visconti, andar construído pelo pai de Rosalina, o melancólico João, que traz a morte e acaba por estilizar o desejo cristalizado no filho assassinado de Rosalina. A realização do desejo é sinal de morte, "centro de sombra" (p. 154) da casa. Para Rosalina, é impossível viver a vida sem a morte, o que está muito longe da felicidade transparente de Juca Passarinho (p. 146). Quem anda sobre o abismo (p. 160) pode ainda pensar em felicidade? O último sorriso de Rosalina lança uma ponte, antes impossível, entre felicidade e melancolia, uma ponte no limiar? Descendo as escadas, "ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez" (p. 204).

*

Talvez em nenhum filme de Visconti a teatralidade da cortesia e da etiqueta esteja tão presente como em "Ludwig". Nenhum outro personagem está tão perto do poder, ainda que Ludwig pouco o exerça, e a Baviera seja um país periférico no conjunto dos países europeus. De qualquer forma, a encenação dos gestos, marcados pelo controle do olhar da corte mas também pela esteticidade do cotidiano, não faz desse filme, curiosamente, o mais operístico de Visconti. "Ludwig" é antes um filme de silêncios, de pequenos espaços privados, fechados, em que os castelos parecem compor um mesmo espaço, numa continuidade de salas, ou de jardins e lagos, espaços da natureza estilizada, artificializada, de uma beleza fugaz, refúgios provisórios da morte, não raramente sob luz noturna ou luz baça de tempo chuvoso, crepuscular ou com neve, do que um filme de cenários monumentais.

Nesse espaço de teatros enclausurados exteriores e interiores, o espelho se constitui em "elemento essencial de um mundo dominado pelo visível, representação, festa, teatro. Os espelhos multiplicam a imagem e se multiplicam" (ISHAGHPOUR, Y.: 1984, 35/6), também se conectam com o luto, na medida em que se acentuam a situação melancólica do "intérieur", o reconhecimento da perda do mundo e a aspiração à reflexão (LEPENIES, W.: 1992, 105). Os espelhos remetem à presença da água no filme.

A água traz morte, beleza e desejo. É sempre próximo às águas escuras que Ludwig tem momentos marcantes, desde a revelação da homossexualidade, o término da relação com o jovem ator Kainz, até sua morte. "Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e dualidade, a revelação de suas duplas potências, viris e femininas, a revelação sobretudo de sua realidade e sua idealidade" (BACHELARD, G.: 1942, 34).

Curiosamente, o rei-cisne olha pouco para a água, como se anteviesse o perigo da autodissolução na água, onde noite e morte se encontram, mas insiste no "fascínio pela água morta da chuva de inverno, das grutas e lagos" (BONNET, J.-C.: 1983, 14). "As águas preenchem uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo que a cada dia morre em nós" (idem, 77). Mesmo "a superfície aquática mais inocente encobre um abismo: transparente, ela o deixa ver, opaca ela o sugere tanto mais perigoso quanto oculto. Estar na superfície é afrontar uma profundidade; flutuar é arriscar um naufrágio. O fim que ameaça o reflexo na água e que exprime sua existência paradoxal é a morte por absorção, onde a imagem imprudente se abisma na sua própria profundidade" (GENETTE, G.: 1966, 24). Os lagos remetem não só ao espelho de Narciso, enquanto auto-identidade, auto-destruição, mas também como devaneio em espetáculo que encena menos a transparência, seja pela revelação do eu, seja pela problemática dos duplos, ao menos no caso dos Barrocos, do que a pluralidade e o efêmero, tanto no mundo exterior quanto na subjetividade do protagonista. "Espelho ou plano de água, toda superfície refletora é condutora de devaneio; círculo mágico traçado para nossa fascinação, ela insere o fantástico no cotidiano, o efêmero no estável, o espírito na matéria. Ela une este privilégio raro de nos induzir ao sonho sem nos tirar do real, porque o que ela nos mostra é este real mesmo, mas separado e como que ausente" (ROUSSET, J.: 1968, 197).

Ludwig, como sua prima Elisabeth do Império Austro-Húngaro, são sombras da lanterna mágica, imagens evanescentes, reis de contos de fada, de países imobilizados na história. Qualquer mudança implicaria, como implicou, sua destruição. Em meio à fragilidade de seu império agônico, Francisco José diante de uma guerra sabia que o melhor era não agir porque guerras podem ser perdidas, o que não fica muito distante do ideal de Ludwig II, para quem "um rei não deve nunca fazer uma coisa" (apud OBERDOFER, A.: 1986, 134). O espetáculo de Ludwig é menos o do poder, como o de Luís XIV, do que o da arte, representado pelas óperas de Wagner, e sobretudo o da interioridade, mais até do que da privacidade, mas não da vida pública ou da vida da corte, aburguesadas em convenções marcadas pela moral, pelo pragmatismo político e pelo regime do dinheiro, da contenção e da economia. Ludwig odeia Munique, capital da Baviera, não comanda seus exércitos na guerra de 1866 e deixa cada vez mais o poder na mão de seu gabinete. Sem afrontar o exterior, "é o exterior que procura os conflitos dos quais Ludwig procurava se esquivar: a interioridade rica de conteúdo não podendo receber outro que não o dela mesma" (idem, 81). A representação, a manifestação exterior dessa individualidade

de ameaçada, com a interioridade espetacularizada, são os castelos silenciosos (ibidem). Os castelos são construídos por Ludwig, após o afastamento de Wagner, "onde nada é real, nada é verdadeiro, nada é necessário" (BEAUSSANT, P.: 1981, 63), mas ao mesmo tempo Ludwig se molda por eles. Seus castelos forjam sua identidade, sua lenda, sua herança para a posteridade, mas também são sua prisão, só vistos de fora quando a imperatriz Elisabeth da Áustria os visita.

O filme começa com Ludwig num ato humilde de confissão, com idéias claras sobre si e o poder, com a festa de seu coroamento em tons vivos e luz clara, e termina literalmente numa morte sobre a lama. Ludwig acaba por se constituir num enigma para si e para os outros. Quanto mais se aproxima de sua destruição, até seu andar e expressão, que na coroação parecem os de um boneco, tornam-se pesados, dramáticos, ganham em espessura o que perdem em afetação fácil de salão e culminam na própria desfiguração física, como quando a cerveja escorre pela barba, na orgia masculina. Sua própria memória, elogiada por sua prima Elisabeth, volta-se contra ele mesmo, impedindo-o de esquecer os momentos vividos em companhia de sua prima em Bad Isch, a morte de Wagner ou a própria culpa diante do desejo homossexual, sendo a cena de sua primeira relação sexual o único *flashback* no filme, originário de sua própria consciência. O tempo é revelado mas implica uma abdicação da vida. O enigma de Ludwig se dissolve, mas não termina, na noite. "Eu era um problema para o qual não havia solução" (Oscar Wilde depois da prisão apud GILMAN, R.: 1979, 137). Não é importante se Ludwig se matou ou foi morto, mas seu último passeio, próximo ao lago é mais do que uma encenação de sua própria morte, único gesto capaz de redimir seu fracasso como artista, uma clara impossibilidade de viver num mundo despojado de beleza, representado pelo castelo de Berg, "completamente ao contrário de um refúgio, é um lugar de punição que interdita o devaneio" (BONNET, J.-C.: 1983, 14). E "o reino da noite não conhece tempo nem espaço" (Novalis apud STIRLING, M.: 1979, 234), como é representado pelo ato de Ludwig dar seu relógio a um de seus empregados, antes de ser preso e levado, semelhante ao de Rosalina, no final de *Ópera dos Mortos*, parando o último relógio do sobrado. Não vemos a morte, mas o corpo já morto de Ludwig, em meio à lama, à água da chuva e do lago. Nenhum gesto wagneriano, grandiloquente, mas apenas uma desapareção na noite, uma diluição de uma imagem que insiste mesmo diante do fim do filme, o rosto de Ludwig. O filme é um "ritual funerário de uma época, que Ludwig escolheu viver. Ele decidiu fazer de sua existência o réquiem do tempo que desaparece". A "loucura" romântica de Ludwig nasce desse universo em decomposição,

em que à descrença no Estado, na política, se junta a diluição de ideais aristocráticos que não mais têm razão de ser (ASSAYAS, O.: 1983, 5/6). Porém, mais do que uma lenda romântica ou de *star* antes de Hollywood, o Ludwig de Visconti, como fracasso do esteta (e não de artista), lança uma pesada sombra sobre o século XX, pois trata do afastamento entre vida e beleza, do valor de conhecimento da experiência estética. Para muitos, isso pode não significar nada, sinal de como a reificação domina mesmo aqueles que se dizem seus inimigos. Para outros, só resta o desespero, a frustração permanente diante de um mundo que só se apresenta na sua pobreza e mediocridade. Para alguns, ainda talvez reste uma pequena brecha que conjugue imagem midiática e elegância, velocidade e contemplação.

Se Elisabeth parece mais próxima do príncipe de Salina pela consciência de sua ausência de papel, ela não se faz esteta como Ludwig, talvez por um excesso de lucidez, que impossibilita uma percepção estética do mundo. "Elisabeth se contenta em *passar*, eternamente viajante, cuja ambição é de não deixar nenhum traço, senão a espuma de uma lembrança" (MÉNIL, A.: 1983, 6). Ludwig e Elisabeth se apresentam próximos não só pela semelhança física, pelo gosto de cavalgadas ao luar, mas como duas faces da melancolia, o esteta e o viajante, este muito mais visível do que aquele na cena contemporânea. Talvez, por isso, seja mais premente identificar os herdeiros de Ludwig do que os de Elisabeth. Se esteticidade e poder parecem resultar em autoritarismo, em "Os Malditos", ou em frustração, como Ludwig, quase uma Mme. Bovary no poder, a aventura de uma vida em beleza pode ainda encontrar espaço no mundo da reprodutibilidade eletrônica, ainda que por breves momentos, como na cena em que Ludwig acaricia os cabelos de um rapaz na orgia masculina, beleza frágil mas necessária.

*

Mais complicada do que a relação entre ciências sociais, história e uma crítica-escritura é a estetização da realidade. Se opor beleza e verdade tem uma função estratégica de desestabilizar noções de verdade, mais difícil é erigir uma perspectiva estética como recurso à análise de uma sociedade. Nesse caminho, uma resposta poderia vir de uma leitura de Simmel, para quem a ênfase no fragmentário e no particular tem uma razão estética e cuja estética sociológica busca ver o típico no particular, o normal no acidental e o essencial ou significativo no superficial e no fugaz (ver FRISBY, D.: 1992, 82). Simmel, talvez mais do que qualquer outro pensador que fale de dentro da sociologia, à exceção de Maffesoli, parece oferecer um

caminho para a escritura face à análise do social. “Não se trata de usar *insights* estéticos para o estudo da sociedade mas a estetização da realidade social” (idem, 85). E pensar esteticamente a realidade social não se restringe somente a certas experiências como a sociabilidade dos círculos burgueses do fim do século XIX, consideradas estéticas por serem “entendidas como um fim em si mesmo, fechadas, autônomas e não como um meio para um fim” (S. Hubner-Funk apud FRISBY, D.: 1992, 85), mas sobretudo questionar a validade da atualização de uma atitude finissecular em uma ética estética, que se espalha em diferentes saberes e expressões, conjugadora de uma base romântica, tal como é apropriada por um decadentismo aristocrático, com um pensamento metodologicamente plural, que se serve da impressão para captar o que escapa a categorias sólidas e rígidas (ver FRISBY, D.: 1992, 85 e 93), e que, por fim, vê a sociedade não como um todo, mas “um conjunto de vinhetas e fragmentos sociais” (Hans Gadamer apud FRISBY, D.: 1992, 99). O Impressionismo se torna um bom método para mostrar os grandes traços de um espaço civilizacional, na sua nebulosidade. Uma crítica impressionista, para além da lógica da polémica, faz da opinião uma imagem e da teoria uma textura de impressões. Seu efeito está na composição de um ambiente, uma atmosfera, para apreender um momento. O interesse pelo Impressionismo se resumiria em duas palavras: “sutileza e distinção” (WILDE, O.: 1982, 397), que nas sensibilidades crepusculares revelam sombras, aparições fugazes da noite no dia, quase imperceptíveis.

*

Começo ou estou sempre no meio? Quando acabar, se tudo parece sempre continuar? Não um texto, um fluxo. Ainda é muito cedo para começar.

*

O espaço está intimamente ligado aos personagens em *Ópera dos Mortos*. Quando Lucas Procópio deixa a fazenda e constrói a casa na cidade, esta passa a ser o centro irradiador da sua autoridade brutal (p. 3). A casa é rude, rústica como seu dono. Seu filho, João Capistrano, domina pelo respeito. Quando ele constrói o sobrado sobre a antiga casa, repete o comportamento de reis absolutistas, que se cercaram por cortes. Sua construção foi um espetáculo para a população da vila (p. 15/6), como depois seriam as festas lá realizadas. A casa aparece como integradora de dois tempos, sem aniquilá-los, reduzi-los a um só; mas no esforço de João ser o pai de si mesmo (p. 13), subjaz não o desejo de matar o pai, mas de reconstruí-lo a

partir do presente, como os móveis de Lucas Procópio que vão para o fundo da casa (p. 16) sem serem destruídos. Já com Rosalina, não há apenas a continuidade do ressentimento do seu pai diante do fracasso político dele. O sobrado começa a se deteriorar, e no seu isolamento passa a ser o sinal visível de uma traição cometida pelos habitantes da cidade contra o coronel, uma marca indelével de deterioração coletiva e de uma sensibilidade melancólica. A ruptura com a cidade também é uma ruptura com a vida (p. 35), o que já é vislumbrado no próprio temperamento do pai de Rosalina:

“Nenhum poder me seduz, nem o político, nem o econômico. Também não tenho nenhuma ambição, nenhuma vontade. Se tivesse, não viveria parado não só nos meus dias de baixa e de melancolia. Na verdade eu sou o fim de uma raça que se vai acabando aos poucos. Vivo no passado, o futuro para mim é feito de sonhos mirabolantes” (DOURADO, A.: 1992, 143).

A construção do sobrado é o apogeu do poderio da família e prenúncio de seu declínio, ambigüidade visível no próprio estilo “que imitava o barroco, já então retardatário, nas Minas Gerais, e que na verdade fazia muito tinha se acabado” (idem, 204). A grandiosidade se mescla ao cuidado com detalhes (p. 6). O esteticismo se sobrepõe à rusticidade, o segundo andar ao primeiro, isomorficamente, como João Capistrano sucede a Lucas Procópio, fusão entre pai e filho, passado e presente. O progressivo centramento da vida da família na casa revela a passagem da exterioridade para uma vivência intimista. Quando Rosalina se torna senhora do sobrado, o espaço se restringe basicamente à sala onde aconteceram os velórios do pai e da mãe, ao quarto e à cozinha. A casa se configura como espaço fechado por excelência, composto por outros espaços fechados: a cozinha para Quiquina, a sala e o quarto para Rosalina e o quintal para Juca (LEPECKI, M.L.: 1976, 72). Se o espaço fechado remete à casa, o aberto se refere à cidade (idem, 71), à distância, representada como espaço perdido, seja a fazenda para Rosalina ou o sertão para Juca (idem, 70). O próprio passado é sentido como distância, portanto espacializado (idem, p. 85). E de uma forma mais geral, “na obra de Autran Dourado nem um só espaço vale por si mesmo, ou é apenas o lugar onde se localiza uma ação. Evidência disto é a extrema parcimônia de descrições. Todos os lugares onde estão ou que evocam as personagens preenchem-se de tempo, são habitados por sombras do passado, — lugares que só assumem sentido e existência em função das vivências que neles se deram” (idem, 250). É também justamente pela espacialização do tempo que se ergue o sobrado como labirinto. “Memória e imaginação, labirinto no tempo. Quando se

reduz a memória e a imaginação (tempo) a espaço, tem-se o perfeito labirinto” (DOURADO, A.: 1976, 159).

*

Ludwig, uma vida por imagens, uma trajetória reduzida a alguns detalhes, gestos e inflexões: biografemas, “cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de todo destino e ver tocar, na forma de átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão” (BARTHES, R.: 1971, 14). O rosto visto da janela se dissolvendo. Suor, chuva, bebida, lágrima. O corpo apoiado numa bengala. O rosto como estratos de superfície, imagem sob luz suave e céu nublado, vidros, véus, cortinas. Os dentes estragados. A cor pálida. Sobre tudo as mãos, que tocam os lábios, fecham os olhos, acariciam, mãos que dão, são beijadas mas não recebem. Ludwig, rei-cisne, não ousa voar, também não nada, morre no raso do lago, numa poça. “Parece que um imenso reflexo flutuante dá uma imagem de todo um mundo que se enfraquece e morre” (BACHELARD, G.: 1942, 119/20). Como o cisne encarna o mito do sol morrendo, ao mesmo tempo luz sobre as águas e canto à morte (idem, 61), rei-lua, espetáculo no ocaso. A lua, ao contrário do sol que sempre fica idêntico a si mesmo, está sempre submetida ao tempo e por consequência à morte, por possuir fases, indissoluvelmente ligada à feminilidade, e é pela feminilidade que ela encontra o simbolismo aquático (DURAND, G.: 1969, 111). Seu último presente, um relógio, não um relógio que se liquefaz como em quadros de Salvador Dali, mas que já remete para um outro tempo, um outro lugar. Quem há de saber ler as horas de Ludwig? “Mais e mais delicados os relógios, mais e mais perigoso o tempo” (CANETTI, E.: 1978, 190).

*

Como outros têm sede de justiça, o esteta tem sede de beleza. O esteta que porventura crie sempre secundariza a criação, diante do gesto que a precede e o que vai além. O esteta não é necessariamente um artista frustrado, mas artista do impossível. Seu desespero está na impossibilidade de manter uma vida estética em continuidade, mas ainda que sejam só alguns os momentos de beleza, são esses as experiências definidoras. “A atitude estética remete, evidentemente, à arte da aparência e à organização do prazer na medida em que este se destina mais à manutenção de um estado do que à procura de uma satisfação” (LAMBOTTE, M.-C.: 1984, 179).

*

O centro da narrativa em *Ópera dos Mortos* (caps. 3 ao 8) refere-se à estada de Juca Passarinho no sobrado, quando configura-se um jogo de tensões entre o recém-chegado e a empregada Quiquina, que realça as ambições formadoras de Rosalina.

O isolamento insular de Rosalinda e do sobrado é quebrado por quatro vias. Primeiro, por meio de Emanuel, que presta as contas dos negócios à Rosalina, mas este, como seu pai, nada fala às pessoas da vila. Quiquina é outro intermediário, pela venda das flores de pano feitas por Rosalina, mas não só é muda como também se nega a se expressar por gestos sobre o sobrado. Quiquina funde em si as governantas dos romances de Cornelio Penna e Lúcio Cardoso, espectadora privilegiada, mas aqui sem o poder da escrita como a Betty de *Crônica da Casa Assassina* nem a ascendência de D. Frau junto aos escravos de *A Menina Morta*. Na sua mudez expressiva, Quiquina torna-se defensora e carcereira de Rosalina, “cachorrão no escuro”, colocando mesmo o sobrado sob referências infernais, se pensarmos em Cérbero, o cão-vigia do Hades grego, como se reafirma em outro momento quando o sobrado é visto como “casa soterrada” (p. 116). Com a chegada de Juca Passarinho, a narrativa cria uma tensão que beira a aproximação entre o sobrado e a vila, frustrando-se por sua vez também no fim. A quarta possibilidade de acesso da vila ao sobrado se dá nos velórios de D. Genu, do coronel e na loucura de Rosalina.

O velório de D. Genu marca uma tentativa fracassada de conciliação por parte da vila com a família Honório Cota, após a frustração política de João Capistrano. Quando ele morre, o afastamento se acirra. Rosalina sequer aceita os pêsames. A repetição desse culto do morto é enfatizada pelos relógios do sobrado que param um a um, como num movimento narrativo espiral, decrescente. A morte pontua a passagem do tempo. Os relógios parando um após outro não significam a atemporalidade ou a pura repetição. Estamos diante de um acúmulo de repetições não exatamente do mesmo, mas de um tempo cada vez mais lento, em que talvez só o final, com a loucura de Rosalina, resulte numa suspensão atemporal. O romance e a trajetória de Rosalina conduzem a uma historicidade alegórica, não uma negação do histórico, desagregadora de qualquer percepção mítica da realidade (para uma visão oposta, centrada no mito, ver LEPECKI, M. L.: 1976).

A morte amplia seu poder na descendência dos Cota. Da fertilidade de Lucas Procópio, cheio de filhos ilegítimos, à multidão de abortos dos filhos de João Capistrano e D. Genu, enterrados sem caixão (p. 184), ritual banalizado diferente do que se processa em torno da menina morta no livro de Cornelio Penna. Rosalina, única sobrevivente, só consegue gerar

um filho, assassinado assim que nasce. Tudo cessa com a morte daquele último Cota, enterrado escondido na horta do sobrado, rejeitado como filho dos amores noturnos entre Rosalina e seu empregado Juca Passarinho.

Teatro de morte na vida, de mortos entre vivos, de “fantasmas familiares” (p. 37) que se mesclam aos personagens dos livros sentimentais sempre lidos por Rosalina, “fantasmas de sua solidão” (p. 106). A própria narração se apresenta como teatro, “gran teatro”, implicando, mais do que a conscientização do absurdo existencial (CAMARGO, M.S.: 1973, 93), a espetacularização da vida em que os homens são vistos como personagens ou fantoches sem manipuladores, para usar uma referência de uma obra mais recente de Autran Dourado: “Será que não representamos uma ópera de fantoches, os fios movidos por ignota mão, que seguem libertos de um deus que dele não cuida mais? digo um tanto literário, como se acreditasse em algum deus” (1995, 26). Diferente do teatro do mundo barroco, Deus não aparece como manipulador nem espectador privilegiado. Estamos todos encenando, jogados no tempo. As diferentes versões de fatos e facetas dos personagens reafirmam a teatralidade lúdica da narrativa. “A escavação minuciosa da memória e dos restos do passado atinge o requinte de uma escrita que se volta para si própria, de uma história que acompanha os torneios barrocos do sobrado” (SOUZA, E.: 1993, 58). Na sucessão de imagens de sobrado, constrói-se a espessura do tempo, não num sentido em profundidade, um sentido transcendental, oculto, mas na superfície da casa, na sua materialidade.

*

Se em “Ludwig” a exterioridade dos palácios é mostrada pelo olhar de Elisabeth, em “Violência e Paixão” não há um único plano que mostre a residência do professor de fora para dentro. O máximo que sabemos é sua provável localização, no centro de Roma, além de uma cúpula vista pela janela. Todo o filme ocorre num interior, e mesmo com o contraponto entre a família burguesa e vulgar, habitando o andar de cima, e o apartamento do professor refinado, não se pode deixar de identificar o peso da construção espacial voltada para um espaço fechado, sem que a intensidade da ação dramática nos faça perceber isto (ver KAEL, P.: 1975, 105), ao menos, numa dimensão claustrofóbica, embora a significação de isolamento permaneça. O confronto entre a família e o professor é também um confronto entre tempos, entre a velocidade dos tempos modernos com seu decorrente esquecimento e a lentidão com um ritual de refinamento do cotidiano e de contemplação. A residência do professor se transforma não

num simples museu, mas num frágil espaço de contemplação, em que os quadros se misturam às pessoas e suas memórias, um espaço em trânsito no tempo, refúgio inútil. No protagonista, Visconti vê a impossibilidade do humanista, do intelectual de esquerda e do esteta. Seu isolamento não leva à cegueira, mas certamente leva à sua autodestruição, precedida pela solidão, e que culmina no esquecimento. Opção diferente da desilusão da “família” Brumonti, lançada à vida num frenesi de mudança de espaços e desejos, em meio a violência e a vulgaridade, incapaz de ocultar a solidão. Ao focar o presente, Visconti faz seu filme mais pessimista, sem saída. Todo gesto eventual cai num vazio sem escapatória. O próprio ato de contemplação parece ser assimilado a uma lógica de mercado. O último papel do professor é o de colecionador, fechado no seu mundo erudito e estéril. Mas apesar de tudo, o fascínio resiste em torno do professor, mesmo se considerarmos o filme como “ópera bufa”. Há ainda “grandeza na tolice” (idem, 107). Nos maneirismos de Konrad, no olhar infatigável e afetado da marquesa e na lentidão pausada do professor, há talvez um fascínio *camp*. Com o ridículo dos gestos artificializados, persiste um brilho de delicadeza e afetividade, como se vê, após a morte de Konrad, no lamento final do professor, o rosto entre as mãos, chorando, ou talvez mais inesperadamente, a marquesa, marcada pela dor da perda, pela certeza do esquecimento, quando se despede do professor. O professor quase parece não se mover. O corpo se desmaterializa infeliz.

*

“Talvez para ter sua razão de ser, a crítica deva ser parcial, apaixonada, política, quero dizer, feita de um ponto de vista exclusivo, mas um ponto de vista que amplie o horizonte” (Charles Baudelaire apud WOHLFARTH, I.: 1979, 96). “O autor se torna uma ficção, eu o invento, lendo-o. Esta atividade romanesca culmina em citações transformadas, às palavras de um outro imponho a gramática de minha frase, eu junto episódios novos às obras estudadas” (Michel Butor apud MOISÉS, L.P.: 1976, 381). Talvez por isso cada vez me angustie menos sobre a validade e a força de recontar as histórias dos romances e dos filmes, a validade analítica de sugestões. Nunca consigo saber de todo se é apenas o meu desejo que conforma as obras escolhidas dentro da minha perspectiva ou se são os textos que a sugerem. Talvez seja impossível distinguir o que os textos dizem e o que eu digo. Eu me alegraria.

*

No último capítulo de *Ópera dos Mortos*, parece, a princípio, que o domínio dos Honório Cota tinha definitivamente ruído. Os habitantes da vila ameaçavam mesmo depredar completamente a casa. Apenas o segundo andar, construído por João Capistrano, mantinha-se vedado a qualquer acesso (p. 200). No entanto, a descida de Rosalina pelas escadas, vestida de branco, dominou todos. O abismo entre ela e a vila se fez total. Ela nem mais os via.

Em Rosalina concentram-se não só as vivências de seus antepassados mas também a fragmentação ocasionada pela solidão, pela decadência da família bem como o enigma do romance. Rosalina compõe um mistério como seu pai, que não se permitia exagero de sentimento nem quando da morte de sua esposa (p. 25). Rosalina, mistério de “gestos compostos” e “alma escondida” (p. 39).

No capítulo 3, Rosalina mostra-se dura e fria, sempre de preto e reclusa. Nesse ambiente claustro, ela faz flores, e ao fazê-las torna-se flor e artifício. “Rosa, disse ela. Uma rosa de pano, uma flor de seda. Uma rosa branca, barroca” (p. 70). Rosa bela e artificial, delicada. “O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva” (p. 124). Uma rosa que se abre lentamente a partir da chegada de Juca Passarinho, o estrangeiro que se faz intérprete do seu enigma. Abertura para o corpo, para o mundo.

O primeiro desdobramento que Juca observa em Rosalina se dá numa dualidade: diurna e noturna. Pelo dia, a senhora que faz flores, a soberba do pai. De noite, a mulher que bebe, devaneia, o desejo erótico do avô latente. A partir do encontro com Juca, Rosalina se faz em três, visto que ela era outra antes de Juca Passarinho, uma rosa fechada, um corpo regrado. Conforme a gravidez de Rosalina avança, suas mudanças atingem uma multiplicidade, que poderia se configurar na unidade do filho. Este morto cristaliza a vitória da total fragmentação, representada pela loucura, e o fim de uma família. Fragmentação a rigor sempre presente. Ela é “um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina”, “impossível de ser” (p. 94), de ser unificada, de ser uma totalidade. “Uma sempre-viva no açude, a flor ficou boiando toda a vida. As batidas da pêndula se espalhavam dentro dela como a pedra no açude. A flor” (p. 35). O desdobramento de Rosalina é o próprio movimento da lembrança, da sua história, mas também movimento para a morte. A rosa atrai, “aranha de pétalas” (p. 124), mas ao desabrochar, começa a morrer. Rosa morfa, como já estava prenunciado. “A rosa branca caída no chão, aranha murcha, morta” (p. 125). Rosa sem centro, infinito despentalar. Rosa finita, ausentando-se na morte, torna-se cada vez mais presente.

Juca não consegue compreender Rosalina, na sua mobilidade, inapreensibilidade (p. 95). “Impotente diante do sobrado, diante de Quiquina, diante do destino. Diante daquele mundo absurdo, só tinha que obedecer” (p. 192). Juca parte. “A vida é pra frente, o que ficou pra trás é escuridão, poeira só, lembrança” (p. 147). Sem temer mais as voçorocas, associadas a Rosalina, e diante do cemitério, agora ele sabe que “a gente vendo os mortos, se lembra que está vivo e fica mais vivo ainda” (p. 148). O encontro com Rosalina é, para Juca Passarinho, uma passagem pela “noite da alma”, pelo “negrumo do desespero”, “a melancolia sem remédio” (p. 157), um aprendizado, ainda que no final retome a sua errância, como uma maldição (p. 197 e 202).

Rosalina não deixa de ecoar em Juca a menina Esmeralda de sua infância. Nostalgicamente, “pensava em Rosalina menina porque queria ficar terno, na lembrança triste” (p. 144). A imagem de Rosalina para Juca transita da “dona branca no seu castelo” em meio a levezas e bruma (p. 114) até resvalar no próprio Deus (p. 121). Como na tradição do misticismo cristão e católico, o êxtase místico é fundido com ou representado pelo encontro erótico. A última imagem é a menos idealizada: “séria, de uma seriedade severa e funda. Era uma mulher sem o menor gesto, sem o menor ruído, uma mulher de sombra e pesado silêncio. Apenas uma mulher” (p. 124), possuída por uma “tristeza de morte” (p. 114), encarnação dos príncipes melancólicos. Mais do que mulher fatal, ela mesmo devorada pela destruição que a tudo e a todos arrasta. “Aquela mulher podia ser o seu fim; pensava em todos os desastres. Não sabia o que podia acontecer, temia pensar. Entrava num túnel, na escuridão da noite, de onde não sabia como, quando podia sair” (p. 162).

Rosalina, para os habitantes da vila, era também “dama de altas grandezas”, “uma luz de mistério” (p. 68), “figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar” (p. 28), “uma estrela sobre o mar indiferente ao rolar das ondas” (p. 96), “uma força que vinha de dentro, uma sobrançeria, uma maneira de situar no mundo, de se inserir na vida (...), não era como todos nós vivos, o comum dos mortais” (p. 68).

O seu mistério lhe dá uma ascendência no fim. Através de sua cantiga se inicia o ato final. “Uma cantiga que ninguém tinha ouvido antes: as palavras a gente não conseguia entender, só a toada é que se ouvia” (p. 202). Quando a casa está prestes a ser pilhada, ocorre um momento de suspensão. Rosalina desce as escadas, como Gloria Swanson em “Crepúsculo dos Deuses” (“Sunset Boulevard”) de Billy Wilder. Espetacular, grotesca e nobre, mais do que noiva, rainha medieval, Rosalina representa a deusa

caída, anunciadora da decadência, “nosso espinho, nossa dor” (p. 205), “sufocada pelo tempo, vencida no mundo” (p. 135), fracassa diante do passado, impossível destruí-lo, e diante da vila, a vingança se dilui no esquecimento (p. 135/6). Imagem invertida de Jesus subindo aos céus (p. 82), Rosalina desce as escadas não para salvar mas para servir como frágil marca da perdição humana, frágil porque sujeita ao esquecimento. A festa final (p. 199) reafirma o isolamento de Rosalina face à população da vila com seu vozerio, fofocas e boatos (p. 201) e ao poder estabelecido, representado pelo juiz e pelo vulgarmente burguês Coronel Segismundo, que chega com um carro novo de buzina espalhafatosa (p. 200). Rosalina não pode mais permanecer na casa, nem uma fuga é possível, tal sua perda de poder. Ela parte aprisionada no carro do coronel, levada a “longes terras” (p. 205). A loucura de Rosalina põe fim à consciência melancólica. Na espiral dos seus desdobramentos, Rosalina se perde.

É pela ópera, o último fruto do Barroco em declínio, que se completa a trajetória de um certo realismo para o Neo-Barroco, em que se vê a situação máxima de isolamento dos aristocratas rurais nascidos sob o signo de Saturno. Entre o espetáculo exterior e o teatro da interioridade, romances que perfazem a trajetória de vidas em segredo, questionam nosso tempo com suas vozes silentes.

*

Visconti amava Shakespeare, Tchekhov e Verdi. Welles amava sobretudo Shakespeare, mas também Tchekhov (in BOGDANOVICH, P.: 1992, 109), e sua leitura aproxima Shakespeare do melodrama (idem, 217), o que, se não o faz voltar necessariamente a Verdi, certamente o faz voltar ao operístico. Ambos aristocratas, embora em mundos diferentes, mas onde igualmente os valores aristocráticos acabam por se aproximar do anárquico e do estético. Ambos com problemas face à indústria que os levam a cortes em filmes demasiadamente longos e/ou com afastamento ao modelo hollywoodiano: Visconti (“Rocco e Seus Irmãos”, “O Leopardo”, “Ludwig”) e Welles (“Soberba”, “Macbeth”, “Otelo”, “A Marca da Maldade”).

*

Como me demarcar sem violência? Como se fazer ouvir sem calar o outro? Fazer-se ouvir sem gritar? A diferença para ser ouvida teria que ser sempre um gesto de violência? E por mais que gritasse, creio que só ouviria quem quisesse, pudesse. Em todo caso, a diferença que procuro é sutil,

leve, que se expõe, mas não se impõe, nem pela força do argumento ou da retórica, que não é para todos, talvez para alguns. Diferença das sombras, não na plena (in)visibilidade. Há espaço para o indistinto, o indefinível, o indefinido? Quadros de cinzas, cores pálidas, tons pastéis. É necessário ser firme na delicadeza. Mesmo na dúvida, saber distinguir um caminho próprio, sem se negar a voltas, mudanças de rotas que o diálogo, o confronto com outros possa levar mas, vislumbrado o caminho, não perder seu horizonte de vista. Mesmo se no final tudo soçobrasse o mais importante ficaria, o gesto, não o texto.

*

A ópera no romance de Autran Dourado deve ser entendida em múltiplos sentidos, desde a denominação colonial do espaço físico do teatro, o próprio teatro de atores, distinguindo-se do teatro de marionetes, até o gênero característico do Barroco, numa tentativa de arte total, com canto e representação, dança e orquestra ou um discurso lírico dramático de muitas vozes (DOURADO, A.: 1976, 39 e 116). Nesta ópera de silêncios e vozes, ópera do tempo, a música do piano cessa com o fim das festas no sobrado, e definitivamente com a morte de D. Geçu (p. 30). A voz de Lucas aflora em João Capistrano (p. 24), como se o tempo deste tivesse terminado, como se houvesse “alguma coisa perdida para sempre” (p. 25). E se é a cantilena do carro de boi que anuncia a chegada de Juca Passarinho (p. 40), será com uma cantiga que o drama final se precipitará. Mas no decorrer de toda a narrativa, Juca é marcado pela música, seja pelo assobio nas altas horas da noite quando volta ao sobrado, seja por sua própria voz, percebida como canto por Rosalina, que a ouve com seu corpo (p. 69). A voz de Rosalina também aparece para Juca como um canto (p. 91), em contraponto a Quinquina e Rosalina, que se entendem melhor sem voz alguma, no silêncio (p. 134). Mas se a vida na sua ligeireza aparece próxima a Juca, a morte acaba por encobri-la, encobre o canto de Juca Passarinho na sua leveza, transparência, alegria simples. Uma fera abocanha o passarinho, nesse dueto ou trio (Rosalina-Juca-morte). Apenas por um breve momento, a própria casa parece escapar ao seu desgaste temporal (p. 73). O próprio tempo dos relógios se musicaliza, caixinha de música (p. 180). O mistério de Rosalina tem sua última encarnação, talvez sua melhor cristalização na cantiga final, cantiga do oco da escuridão, estranha, inédita, com palavras incompreensíveis (p. 202). Rosalina cantando, vindo do cemitério (p. 202), é a imagem que desafia. O mistério do tempo exige uma compreensão em que até as imagens se fazem música, os personagens, vozes. A cantiga de Ro-

salina rompe com o patriarcalismo, reafirma uma linhagem de decadência desde o avô verdadeiro até seu pai, e remete não à frase de Antígona, que segundo o próprio autor foi a origem do romance, “é preciso enterrar os mortos” (DOURADO, A.: 1976, 119), ao contrário, caso pudesse se servir de uma só frase poderia ser: é preciso lembrar os mortos. Ou a frase de Antígona persiste se o ato de enterrar conduz à memória e não ao esquecimento, mas para representar o passado vivo, a imagem de cadáveres insepultos parece ter mais força. “A trama de sua vida é feita de fantasmas/ Que só se extinguirão no seu último dia” (Murilo Mendes, “Motivos de Ouro Preto”, 3).

*

É comum associar a obra de Visconti com a de Satyajit Ray (ver MICCIOLLO, H.: 1981, 62). Em ambas, está presente o influxo neo-realista, com o uso de atores não-profissionais, a valorização da personalidade do ator, a ausência de ângulos ou lentes que distorçam a imagem, uma câmera que definitivamente se envolva com o seu material, no desejo de apreender realidades históricas concretas, sem ser explicitamente metalingüística, que toma partido, sem ser necessariamente panfletária, bem como o confronto entre o antigo e o moderno. Há, contudo, pelo menos um filme de Ray em que igualmente se delinea uma ambiência decadentista, marcada pelo fascínio da música e mesmo do melodrama, dentro do quadro de um Neo-Barroco menor, no qual o fascínio pela aristocracia resulta em uma ética estética, que subverte o posicionamento humanista assumido, mas nunca resulta em pura nostalgia conservadora do passado. Refiro-me a “Jalsaghar” (“Salão de Música”) (1958), em que o palácio envelhecido configura uma ruína em meio a um vasto horizonte. No centro do palácio está o salão de música, com os quadros dos ancestrais nobres do último senhor, e um lustre, não tanto um símbolo, mas “expressão do prazer visual numa imagem profundamente relevante” (DAS GUPTA, C.: 1980, 79) e do “mecanismo de fascínio mortal que exerce a aparência cintilante do mundo do espetáculo” (MICCIOLLO, H.: 1981, 63), imagem material de fragilidade e de beleza, que abre e encerra o filme.

A historicização transforma o lustre de símbolo em um motivo alegórico. A primeira cena do filme é um lento e tenso aproximar do lustre. Seu isolamento no espaço, no fundo negro, só enfatiza seu fascínio. “A paixão da aparência é exclusiva e aniquila tudo ao redor” (idem, *ibidem*). Ele fica cada vez maior na tela, num crescendo de tensão acompanhado pela música, como se o espectador pudesse tocá-lo se estendesse o braço.

Faz-se um corte e o rosto do protagonista aparece, Roy, o aristocrata indiano decadente. Esse jogo que mistura identificação e fascínio de Roy para com o lustre aparece mais de uma vez. Antes da última apresentação, da última jalsa, o simples toque de Roy no lustre, o suave som produzido evoca e antecipa todo o êxtase final. Quando o lustre vai se apagando, fica bem evidente que é também o fim do protagonista. O lustre já mesmo pontuara a atmosfera de tensões que precede a morte do filho e da esposa de Roy, quando a tempestade faz com que ele se mova. A presença de teias de aranha, antes da terceira jalsa, é mais um sinal do tempo que passa. Na sala de música também há um espelho através do qual o passar do tempo é percebido, tentando aprisionar sua fugacidade e a das apresentações musicais. O espelho espetaculariza tanto a jalsa como a decadência do protagonista e mostra o presente para ver melhor o passado aparentemente cristalizado, imóvel nos quadros dos ancestrais, mas vivo no próprio corpo de Roy (ver TESSON, C.: 1992, 126/7), em confronto com o peso da realidade imediata, sem resultar numa nostalgia idealizadora do passado ou do corpo aristocrático (OUDART, J.-P.: 1979, 49).

A música conduz as imagens, como em “Morte em Veneza”. Quanto mais se acentua o declínio econômico, mais a música se torna extática, a ponto de ser conjugada com a dança, numa tensão bem típica do melancólico, “contínua oscilação entre o êxtase energético e a indiferença letárgica” (FERGUSON, H.: 1995, 25), a exaltação que leva à transcendência e ao abatimento estéril (ver STAROBINKI, J.: 1989, 47). Fim da música, o nobre senhor galopa até cair morto, na margem do rio. Um barco-esqueleto o aguarda como condução. “O corpo vivo em Ray é um corpo-sopro (o canto, a graça aérea da música em “Salão de Música”) e o corpo morto é um corpo-ruído, aquele que dá à terra uma última nota” (TESSON, C.: 1992, 114). No momento final, “o que procura o zamindar é (ainda) o ponto, *este lugar de onde vem todo som*, toda música. E ele o encontrará, por fim, na forma deste ponto morto, no esqueleto do barco” (idem, 134).

Dêsde o princípio, tempo e espaço, cronotopo e protagonista se entrelaçam. O segundo plano do filme após o candelabro, o rosto do nobre em *close* já indica sua centralidade na narrativa, que quase apaga qualquer outra personagem. Como em “O Leopardo”, o filme se constrói em torno do protagonista. O longo *flashback*, que se constitui na primeira metade do filme, enfatiza que o ponto de vista do filme está muito próximo de seu protagonista e estabelece uma ampliação do processo de decadência, em que a morte do filho reafirma o fim de uma classe, de uma família e da dificuldade de uma sensibilidade não tanto escapista ou hedonista mas estética, face a um mundo em que o valor central é o dinheiro, bem como a morte

da mulher marca a perda definitiva do vínculo com o cotidiano, o senso comum. O salto entre este *flashback* e o presente do protagonista, quatro anos depois, encontra-o perdido no passado e no devaneio, envelhecido, de bengala, solitário. Sua decadência lhe é revelada no espelho do salão de música. Firmemente preso à casa isolada, rodeado de objetos que só acentuam sua solidão, o aristocrata Biswambhar Roy se apresenta como figura em dispersão. Personagem perdido no labirinto de suas recordações, sua única saída está não no seu tempo, mas na morte, que se dá na cena em que o protagonista realiza o maior esforço de movimento, uma cavalgada alucinada, entre bêbado e suicida. Não há esperança na ação ou no mundo exterior. Quando ele age é para acelerar a destruição.

O que é exigido do espectador diante do espetáculo dessa agonia é que seu olhar se alinhe com o do protagonista e com o do diretor, não para que se tornem um só, mas para que se estabeleça um diálogo que consiga se aproximar do que o protagonista vê. O que se passa com Roy quando olha a paisagem que se vislumbra do andar de cima da casa e só consegue ver a paisagem do passado, ou diante do êxtase da música e da dança, ou face à morte, é uma "dupla experiência (das coisas e do tempo) orquestrada a partir do trabalho da memória do personagem na sua capacidade de tornar presentes as imagens e os sons. Esta arquitetura visível da estória e de seu espaço (a casa isolada do movimento do mundo) se lança por último na escuta da música que opera a fusão, se não a transubstanciação" (TESSON, C.: 1992, 86). Para compreender esse olhar, esse êxtase, envolvido pelo mesmo fascínio e dor, num jogo de distanciamentos e identificações é que me faço espectador e participe.

O fumo e a memória desrealizam o personagem, colocam-no à parte, tornam-no impossível no seu tempo. Esta suspensão só é interrompida pela música, que tira Roy de seu devaneio. Não é à toa que os quatro anos de silêncio após a morte de seu filho e esposa não sejam apresentados no filme. Os momentos marcantes são as jalsas, as audições, momentos que cortam, concentram o tempo e acentuam a decadência. Como a procura da beleza por Aschenbach, aqui também a busca da vida e beleza serve apenas para a morte se aproximar mais rapidamente, para acentuar a atmosfera de catástrofe. Há mesmo uma sobrecarga de eventos nessas audições. Na primeira, uma enorme festa para o filho de Roy. Na segunda, a tempestade quebra a placidez do lugar, causando o naufrágio do barco que levava a esposa e o filho de Roy. Na terceira, o conflito entre Roy e o arrivista Ganguly culmina na exaustão financeira do protagonista e em sua morte, à beira do rio, como numa tentativa de voltar à placidez, à perda de si na indistinção da água.

O tempo do filme é feito de fragmentos, momentos que tiram a casa e o dono de sua imobilidade, no confronto entre o desejo de permanecer e a imposição da mudança, entre a terra e a água, como o rio que leva pouco a pouco a terra ao redor da casa, mas não num mesmo ritmo. Se a imagem da espiral decrescente pode ser também utilizada para compreender o caminho do protagonista até sua morte (ver NYCE, B.: 1988, 47), tal movimento se dá com longos momentos de pausa alternados com breves e intensos acontecimentos. Oportunamente é a esposa de Roy que lembra que o rio acabou por levar um jardim. Mas nada é feito para que o rio não invada a terra, como nada reverte a decadência de Roy e por extensão da casa. A tempestade que causa o naufrágio do barco que levava a mulher e o filho de Roy aparece como catástrofe total. Para ele nada mais pode acontecer, um tempo sem eventos, em que tudo está já morto e ele novamente se serve de uma imagem líquida: tudo sob água profunda, tudo levado. Lentamente a casa se esvazia de pessoas e objetos, ficam as memórias. Mas, diferente do príncipe de Salina, cujo eclipse é mais sutil, o nobre indiano ainda resiste e dá sua última festa, gastando o dinheiro que lhe restava. A disputa entre o novo-rico e o nobre indiano já está decidida também desde o início. A tentativa de manter o prestígio pelo nobre se dá na dimensão estética do espetáculo, e não da conquista de posses, da pura ostentação material, valores da burguesia emergente. Quanto mais o nobre deseja afirmar sua ascendência, mais ele apressa seu próprio fim.

Apesar de não ficar tão claro como no príncipe de Salina, Roy também possui, talvez não uma consciência, mas uma sensibilidade melancólica, que o leva simultaneamente a uma esteticidade da realidade e a uma busca de refúgio face ao tempo que passa. Se há fuga, rejeição da ação, é pelo desejo de imobilidade, pela incompatibilidade com o mundo que emerge, sempre marcado por sons invasores que, no início do filme, impulsionam o processo de rememoração mas, em geral, são recebidos como ruídos (desde a música-tema do filme "A Ponte do Rio Kwai" de David Lean até a buzina do carro de Ganguly). Como se vê quando ele pega seus últimos recursos disponíveis para dar à bailarina. Ele está claramente consciente de que não há mais dinheiro. Por que ele o faz? Por puro orgulho, para uma última humilhação do cada vez mais insolente Ganguly? Ainda que no nível do discurso falado a questão do confronto de classes apareça bastante visível, tudo parece secundário, quando se confronta a forma de recepção da música por Roy e Ganguly. Não é que a este falte apenas *pedigree*, como diz numa de suas falas, falta mais do que o domínio de códigos sociais, falta uma sensibilidade estética. Como lembra Tesson, a música parece penetrar o rosto de Roy, que de impassível vai ao êxtase,

como possuído por ela (1992, 192), enquanto Ganguly mal se concentra, mais interessado na sua aparência, no fumo ou na bebida. O gosto pela música penetra o cotidiano de Roy, como se percebe quando ele toca com seu filho, ou quando ouve um músico privadamente. E para além do patético que possa haver na morte de Roy, no seu discurso de orgulho diante dos ancestrais que só enfatiza quão longe ele parece estar do fausto e do poder impressos nos retratos de seus antepassados no salão de música, o que persiste, para além de qualquer ironia, é o fascínio pela beleza nas condições mais adversas, que o redime do isolamento mediocrizante de sua existência, do sonho de um prestígio passado, fascínio que também Ray como artista compartilha (apud ROBINSON, A.: 1989, 4). “Este filme é, no fundo, o espetáculo do fascínio sentido face a um personagem que concebe sua vida como um espetáculo” (MICCIOLLO, H.: 1981, 62/3). A educação pela música não implica apenas o refinamento do ouvido mas o olhar, o esforço de concentração e o próprio estar no mundo. Trata-se de uma educação dos sentidos, uma educação estética que Roy como “um prometido ao mundo da arte” (TESSON, C.: 1992, 168), um esteta, leva até as suas últimas conseqüências.

A divisão do palácio em dois andares é extremamente funcional. Quando o filme se inicia, o devaneio em torno do passado ocorre com o protagonista na parte mais alta da casa, no teto do segundo andar. Também a sala de música está no segundo andar. Já o processo de ruinação da casa, o esvaziamento de móveis se dá inicialmente no primeiro andar, mais perto do chão, da vida comum. A presença de animais, sinal do abandono do palácio, ocorre primeiro no primeiro andar, como os pássaros numa pilastra e um cachorro no pátio. Só depois veremos os morcegos (ou pássaros escuros) na sala de música e uma aranha andando num quadro. O segundo andar remete ao alto, ao ar, à música, ao horizonte e finalmente ao rio, que é o próprio tempo a passar, na invasão das terras e na morte da família. Morte à beira do rio, à margem da história. Morte insignificante, não como dos ancestrais pintados na sala de música, mas como prenunciada pelo inseto dentro do copo, numa das festas.

O jogo entre luz e sombra ganha em sutileza. Não se trata do simples contraponto morte/noite com vida/dia. A luz branca é fascinante nas trevas, marca de espetáculo, dos fogos de artifício, das velas do lustre que iluminam a casa no seu ocaso, na sua penumbra interior cotidiana, enfatizando o isolamento da casa e de seu dono, obcecado pelas apresentações noturnas. Ainda a luz natural de noite marca o perigo, no caso da tempestade na segunda jalsa. A morte de Roy em plena luz do amanhecer, após uma queda de cavalo, não poderia ser mais solitária e dolorosa, mor-

te distante da casa, no mundo exterior, mundo selvagem na sociedade (Ganguly) e na natureza destruidora (rio), ao contrário do envolvimento, do repouso das noites com música. “O sol que se levanta com essa luz de luto não anuncia manhãs triunfantes” (MICCIOLLO, H.: 1981, 65). Será que porque no Oriente a cor do luto é o branco, não o negro, ou porque como o filme é preto e branco, o que a luz branca oculta é o azul do céu, azul que é “escuridão feito visível” (JARMAN, D.: 1995, 114)? Mas mesmo em “O Leopardo”, o eclipse do príncipe vislumbra o nascer do dia como morte. Aschenbach de “Morte em Veneza” morre sob uma luz branca, pálida. É sob o horizonte da luz que a morte se anuncia para as figuras melancólicas, tirando-lhes o mundo das sombras, após terem vivido um último momento de beleza: Tadzio para Aschenbach, a valsa do príncipe com Angélica. “Como se diz quando o dia começa como hoje (...) e perdemos tudo? Isto tem um belo nome (...). Chama-se aurora” (Jean Giraudoux apud BRIOT, R.: 1963b, 127). Mas caso exista um jalsaghar divino, como devaneava Roy, lá ele poderia estar, onde tudo se faz música, além de todo limite. A morte. Uma queda para as estrelas.

A passagem dos filmes de Visconti para o filme de Ray não busca apenas estabelecer uma continuidade que homogeneize singularidades. Seria importante notar a maior contenção de “Salão de Música” em relação aos filmes de Visconti que estudei, mas não é uma diferença estrutural e sim de modulação, seja na performance dos atores, nos gestos parcos, medidos, e nas expressões faciais rígidas, sem maquiagem pesada, seja na própria secura da narrativa ou no tratamento dos fatos, no uso de lentes normais com poucos movimentos bruscos e *travellings* lentos, *closes* que se fazem retratos mas sem *zooms*, constituindo-se em “paisagens cuja profundidade é o mundo” (TESSON, C.: 1992, 192), em que mesmo os momentos de êxtase diante da música são filtrados pelo recato, por um ascetismo, também menos (melo)dramático, menos operístico, em que o diálogo em tom de voz normal, sem excessos, se destaca pouco do conjunto da cena que, como lembra Das Gupta, pertence mais à textura e ao sentimento da cena, enfatizando o não-dito (1980, 80). Um plano é belo apenas se está adequado ao seu contexto, e esta beleza tem pouco a ver com o que parece belo ao olho (RAY, S.: 1976, 11). Se tanto Ray como Visconti vêem o rosto como “um quadro de leituras, superfície de impressões mutantes e efêmeras”, o rosto em *close* revela na obra de Ray menos o fascínio viscontiano do ator como diva, na sua estranheza que beira a dissolução, o disforme mas não o grotesco, do que “um santuário”, “lugar de disposição privilegiada e sagrada onde se recolhem imagens e sons” (TESSON, C.: 1981, 28). Em Visconti, os *travellings* de exploração, longos e sinuosos,

que descrevem uma ambiência ao mesmo tempo que traduzem um estado da alma (PITIOT, P.: 1972, 83), revelam um *voyeur* esteta e sensual; já em Ray, poderíamos pensar mais num contemplador esteta mais contido, tanto no erotismo como na duração dos planos. “Nada se impõe [em “Salão de Música”], como a ficção de um mundo que se olhasse teatralmente morrer” (OUDART, J.-P.: 1979, 49). Como Ray mesmo se expressa, ao rejeitar “A Doce Vida” de Fellini, parecendo recusar o excessivo que se mescla ao grotesco: “Eu não gosto do sórdido e não faço parte da nova onda [“New Wave”] de hoje” (apud SETON, M.: 1971, 81). Na tradição indiana, Ray parece sentir-se mais à vontade no mundo de Tagore, não só onde a sociedade rural e tradicional ainda está no horizonte, mesmo que declinante, mas também na composição de personagens com uma nobre imagem. Nem os aspectos mais feios e violentos de nossa sociedade, nem mesmo a “poesia da angústia” gerada pela luta dos tagorianos para lidar com eles são refletidos nos filmes de Ray (DAS GUPTA, C.: 1966/7, 33). Na passagem de Visconti para Ray, encontramos um cineasta que no conjunto de sua obra, até no final, se mostra mais perto do cinema clássico do que Visconti, bem como mais perto, ao menos num primeiro momento de sua carreira, do mundo e tempo rurais. Os momentos em que Ray mais me interessa, na tentativa de estabelecer uma ligação entre o Neo-Barroco menor e o Impressionismo, é quando ele escapa do esquema mais direto da estrutura narrativa realista e se permite compor cenas para contemplação, já visíveis desde seu primeiro filme, “Panther Panchali” (1955), rarefazendo liricamente a linearidade, em geral sem pervertê-la, enfatizando “uma relação primeira com o mundo (ver, sentir, testituir uma sensação)” (TESSON, C.: 1992, 85), modulando o cinema clássico por um toque impressionista, construindo personagens em meios tons, uma “humanidade em cinza” (Satyajit Ray apud MICCIOLLO, H.: 1981, 272), com a exceção de “Salão de Música”, onde, decisivamente, “o trabalho de câmera instaura menos a ilusão realista do que designa o espaço como espaço de representação”, “sublinha por sua exuberância barroca o fato cinematográfico” (MICCIOLLO, H.: 1981, 64). Já entre os filmes de Visconti estudados, justamente o mais antigo, “O Leopardo”, é o que mais se aproxima de “Salão de Música”. “Eu vejo bem a semelhança entre ‘Salão de Música’ e ‘O Leopardo’, mas o estilo de Visconti é bem mais barroco e ornado que o meu. Visconti é um romântico e seu enfoque é ritmicamente orquestral, quase wagneriano, enquanto que o meu é austero e ‘música de câmara” (Satyajit Ray apud MICCIOLLO, H.: 1981, 277). Uma hipótese a confirmar seria que as últimas obras dos dois diretores se modulam em ritmos distintos. Visconti exacerba as componentes barrocas e romântico-decadentistas en-

quanto Ray parece encontrar nos seus filmes em cor uma fotografia bem pouco virtuosística e um tom menor em dramas familiares urbanos.

É redundante acrescentar Ray? O que acrescenta às análises sobre Visconti? Numa primeira leitura do projeto, já parecia um esforço considerável analisar os romances brasileiros junto com os filmes de Visconti. No entanto, a escolha do filme de Ray pontua uma genealogia diferente dos romances brasileiros, na qual fiz questão de incluir filmes de contextos nacionais diferentes, sem jamais me interessar pela identidade siciliana ou indiana, que poderia levar a toda uma discussão em torno do fatalismo seja pela periferização histórica do sul da Itália seja pelo declínio da cultura zamindhar.

No caso específico de Ray, em que sequer entendo bengali, língua da maior parte de seus filmes, me sustento na tese de que toda leitura já é uma tradução. O domínio da língua em que um texto foi originalmente escrito ou filmado nunca é uma garantia de se estar mais perto de sua compreensão. Não há textos originais cuja verdade deve ser revelada, mas textos que se fazem por diferentes leituras. Mesmo a leitura na língua original é uma tradução. Sem entender o bengali, também não procurei ver em Ray o que nele há de indiano, mas creio que inserir um de seus filmes num imaginário neo-barroco poderia vir como uma resposta ao seu próprio posicionamento, claramente derivado do espírito de síntese defendido pelo Renascimento Bengali, na segunda metade do século passado: “Eu nunca tive o sentimento de lidar com uma cultura estrangeira ao ler literatura européia ou olhando um quadro europeu ou ouvindo uma música ocidental, seja ela popular ou clássica” (apud ROBINSON, A.: 1989, 10). Não se trata de ignorar as relações complexas entre metrópole e colônia no século XX, mas de ir além do complexo de inferioridade ou dependência da periferia ~~ben~~ como da afirmação ufanista, não raro ingênua quando não simplesmente pedante, de um pertencimento cosmopolita ou global. Sobretudo pretendo deixar bem evidente a existência de um corte barroco no momento mesmo de instalação de constituição do cinema moderno, contemporâneo à crise da literatura moderna. A estratégia é de vislumbrar o que esquecemos ao nos prendermos aos valores da alta modernidade e que agora nos fazem falta, tanto a artistas que não raro confundem a volta da estória com repetição de padrões da narrativa romântico-realista, reproduzindo e não recriando estruturas folhetinescas, exauridas tanto nos filmes hollywoodianos quanto em séries televisivas, agora acolhidos num novo populismo que justifica sua falta de pretensões em favor de um cinema feito para o público, entidade muito mais mistificada do que conhecida. Artistas que mesmo quando se dizem independentes o são, quando muito, ape-

nas do sistema de produção dos grandes estúdios, não entendendo a diferença entre academicismo e cinema clássico, impacto temático e criatividade, virtuosismo de câmera e leveza, efeitos especiais e capacidade imaginativa. Mas por que não deixar o cadáver de Hitchcock em paz, esquecer "Acossado" e não aprender um pouco mais com Renoir? A crítica também deve ser mais incisiva para ousar compreender um cinema pós-Godard. Para além dos deslumbrados com truques publicitários ou nostálgicos dos anos 60. Até Godard entendeu isso...

*

Por mais que escreva e leia, sempre no meio do caminho, incompleto, rascunho, esboço. Não há pontos finais, só pausas. Quando então parar? Quando é suficiente? Se "o esboço se aproxima mais do capricho do que de uma elaboração lenta, rigorosa" (KLÉBANER, D.: 1979, 89), não se trata só de dizer que todo momento é bom para parar, embora isso seja também possível, mas saber se a urgência do momento foi apreendida, se a sugestão fugaz foi fixada, se a beleza se revelou.

*

Sim, eu invoco meus mortos. Retiro o véu de esquecimento que insiste em cobri-los. Não se trata mais de criar algum sentido de suas mortes, talvez nunca tenha sido esse o motivo. Talvez seja apenas para preparar minha própria morte, minha própria vida. Nada quero, posso fazer mais. São estes os ecos. Eu não sou mais eu. Eu estou morto.

*

Começo com o fim.

NOTAS

¹ Quando o fragmento for referente a um dos romances centrais para este estudo, apenas as páginas serão citadas.

² "O corredor largo e escuro que conduzia à cozinha era como uma rua dentro da grande fazenda" (p. 805).

³ A obra de Tapié, *Baroque et Classicisme*, publicada pela primeira vez só em 1957, é uma espécie de marco nesse sentido.

⁴ Há uma tensão entre o corpo parco de Mariana e sua roupa excessiva, diferente de um corpo maciço, grande, de movimentos embaraçados, comum no Barroco (WÖLFFLIN, H.: 1989, 93) e que persiste numa tradição hiperbólica.

⁵ A dispersão atual não implica a ausência de valores, mas sua parcialidade e a necessidade de entender e especificar as condições de sua emergência.

⁶ Diz alguma coisa o fato do filme ser mais antigo que os citados, mas o mais moderno, o que mais se aproxima do mundo da reprodutibilidade técnica? Dificuldade crescente de encenação pública na modernidade, em especial dos que estão no poder, que recusam ou copiam os padrões midiáticos, televisivos, mas sempre se definem em relação a estes padrões, em que "a biografia se torna reportagem; a lembrança, publicidade; o que era sentimento, narrativa inscreve-se em imagens" (BARDECHE e BRASILLACH: 1948 apud AMENGUAL, B.: 1963, 57)?

⁷ Para uma visão defensora do organicismo em Ray, Cartier-Bresson e Virginia Woolf, ver GANGULY, S.: 1991.

⁸ É importante frisar que a estagnação do patriciado rural italiano numa longa e lenta decadência, após um longo domínio, coincide com o surgimento e desenvolvimento da ópera. Quando a burguesia emerge na Itália, como vemos em "O Leopardo", não é só o patriciado que vê seus dias contados mas também a ópera como grande espetáculo (ver ISHAGHPOUR, Y.: 1995, 22).

⁹ Os artistas sempre viram uma Minas plural: Minas do Ouro e da Inconfidência, Minas do Ferro de Drummond, o Sertão de Rosa, Minas em modernização de Silviano Santiago, Minas decadente.

¹⁰ A libertinagem remete ao artifício, à maestria de si, à estratégia, em contraponto à autenticidade, à possessão do amado, valorizada pelo Romantismo. O libertino fala mais ao presente pela sua ludicidade do que a busca de interioridade, da intimidade, da verdade, no interior dos corpos ou no interior das almas.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAS, Ackbar. "On Fascination: Walter Benjamin's Images", *New German Critique*, 48, outono 1989.
- ABREU, Caio Fernando. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1992.
- _____. "Late Style in Beethoven", *Raritan*, XIII, 1, inverno 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. Parole et Fantasma dans la Culture Occidentale*. Paris, Rivages, 1994.
- AGEL, Henri. *L'Espace Cinématographique*. Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978.
- ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O Espaço da Loucura em Minas Gerais: Análise da Ficção de Cornelio Penna*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1982.
- _____. "Espaço e Transgressão" in CARDOSO, Lúcio. Op. cit., 1991.
- AMENGUAL, Barthélemy. "Naissance d'un Cinéma: Citizen Kane" in ESTEVE, Michel. Op. cit., 1963a.
- ANDRADE, Mário de. "O Movimento Modernista" in BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade/Hoje*. São Paulo, Ensaio, 1990.
- ANDREW, Dudley. *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton University Press, 1995.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. "Um Romance Barroco", *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 10/2/1968, Belo Horizonte.
- ARISTARCO, Guido. "La Portée Sociale et Politique de l'Oeuvre de Visconti" in ESTEVE, Michel. Op. cit., 1963b.
- _____. *Su Visconti*. Roma, Lazatera Diabele, 1986.
- ARRUDA, Maria Arminda. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- ASSAYAS, Olivier. "Autoportrait du Cinéaste en Despote d'un Autre Siècle", *Cahiers du Cinéma*, 350, outubro 1983.
- AUMONT, Jacques. *L'Oeil Interminable — Cinéma et Peinture*. Paris, Séguier, 1989.
- _____. *Du Visage au Cinéma*. Paris, Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.

- ÁVILA, Affonso. "O Barroco e uma Linha de Tradição Criativa" in *O Poeta e seu Crítico*. Petrópolis, Vozes, 1969.
- ÁVILA, Rubén Rios. "La Imagen como Sistema" in *Colloque International sobre la Obra de José Lezama Lima*. V. 1 (Poesia). Caracas/Madrid, Fundamentos, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'Imagination de la Matière*. 7^e. réimpression, Paris, José Corti, 1942.
- _____. *La Poétique de l'Espace*. Paris, PUF, 1957.
- _____. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro, Eldorado Tijuca.
- _____. *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris, José Corti, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" in *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARROS Jr., Fernando Monteiro de. *Aristocracia e Monstruosidade: Nostalgia da Aura na Crônica da Casa Assassinada de Lúcio Cardoso*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Tel Quel/Seuil, 1971.
- _____. *Le Plaisir du Texte*. Paris, Seuil, 1973.
- _____. "L'Image" in COMPAGNON, Antoine. Op. cit., 1978.
- _____. *Aula*. Rio de Janeiro, Cultrix.
- _____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. 10^a. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- BASTAIRE, Jean. "L'Esthétique de Visconti: Un Opéra Cinématographique" in ESTEVE, Michel. Op. cit., 1963b.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris, Galilée, 1981.
- BEAUSSANT, Philippe. *Versailles, Opéra*. Paris, Gallimard/NRF, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. *Origine du Drame Baroque Allemand*. Paris, Flammarion, 1985a.
- _____. "Sobre o Conceito da História" in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985b.
- _____. *Paris, Capitale du XIX^eme. Siècle (Le Livre des Passages)*. Paris, Cerf, 1989.

- BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris, NRF/Gallimard, 1980.
- BOGDANOVICH, Peter e WELLES, Orson. *This is Orson Welles*. New York, Harper Collins, 1992.
- BÖLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna. Representação da História Moderna*. São Paulo, Edusp, 1994.
- BONAPACE, Adolphina. *O Belo Posto em Questão*. Crônica da Casa Assassinada. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980.
- BONITZER, Pascal. "Partial Vision Film and the Labyrinth", *Wide Angle*, IV, 4, 1981.
- BONNET, Jean-Claude. "Un Esthète en Abîme", *Cinématographe*, 91, julho/agosto 1983.
- BORGO, Charles Pozzo di. "Mythologie Fondamentale et Formelle d'un Cinéma Baroque", *Études Cinématographiques*, I, 1/2, primavera 1960.
- BOSI, Alfredo. "Um Grande Folhetim Tumultuosamente Filosófico" in CARDOSO, Lúcio. Op. cit., 1991.
- BOURDIEU, Pierre et al. *El Oficio de Sociólogo. Presupuestos Epistemológicos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao Pé da Letra*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG/Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- BRIOT, René. "Une Construction Exemplaire" in ESTEVE, Michel. Op. cit., 1963b.
- BROWN, Richard. *A Poetic for Sociology: Towards a Logic of Discovery for the Human Sciences*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- BRUSS, Elizabeth. *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1982.
- BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona, Peninsula, 1987.
- BURGOS, Fernando. "La Modernidad de la novela Hispanoamericana", *Cuadernos Americanos*, XLIV, 5, 1985.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York/Londres, Routledge, 1993.

- BUTTET, Michel. "Ludwig: l'Histoire-Opéra" e "Le Manege Viscontien" in LAGNY, Michelle (org.). Op. cit., 1990.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neo-Barroca*. Lisboa/São Paulo, 70/Martins Fontes, 1988.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. "La Vida es Sueño" in *Teatro Escogido*. Buenos Aires, El Ateneo, 1951.
- _____. "El Gran Teatro del Mundo" in *Obras Completas*. Tomo III (Autos Sacramentales). Madrid, Aguilar, 1967.
- CAMARGO, Maria Stella. *Linguagem e Silêncio na Obra de Aufranc Dourado*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica (PUC), 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 4ª. ed., São Paulo, Perspectiva, 1992.
- CANETTI, Elias. *The Human Province*. New York, Continuum Books/Seabury Press, 1978.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação*. São Paulo, Studio Nobel, 1993.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 2ª. ed., Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.
- _____. *Diário Completo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- _____. *Crônica da Casa Assassinada*. Ed. crítica org. por Mário Carelli. Incluindo "Confissões de um Homem fora do Tempo", "A Propósito de um Inquérito" "Quase um manifesto" e "Diário do Terror". Espanha, Archives, CSIC, 1991.
- CARDOSO, Maria Helena. *Vida Vida*. Brasília/Rio de Janeiro, INL/José Olympio, 1973.
- CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.
- _____. "A Recepção Crítica" e "A Música do Sangue" in CARDOSO, Lúcio. Op. cit., 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 3ª. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- CAUQUELIN, Anne. *Court Traité du Fragment*. Paris, Aubier, 1986.
- CAUVIN, Corinne. "La Chambre Secrète" in LAGNY, Michelle (org.). Op. cit., 1990.
- CHARPENTRAT, Pierre. *Le Mirage Baroque*. Paris, Minuit, 1967.

- CHIAMPI, Irlemar. "Neo-Barroco na Era do Pós-Modernismo", *Mais*, Suplemento de *Folha de S. Paulo*, 7/2/1993.
- _____. "El Barroco en el Ocaso de la Modernidad", *Cadernos de Mestrado/Literatura*, 8, 1994, Rio de Janeiro, UERJ.
- CHION, Michel. "La Loupe et le Tableau", *Cahiers du Cinéma*, 350, outubro 1983.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass./Londres, Harvard University Press, 1988.
- COLLET, Jean. "La Soif du mal ou Orson Welles et la Soif d'une Transcendance" in ESTEVE, Michel. Op. Cit. 1963a.
- COMPAGNON, Antoine (org.). *Prétexte: Roland Barthes*. Paris, 10/18, 1978.
- _____. "De Démon de Contretemps", *Traverses*, 2 (Anachronique), verão 1992.
- COSTA LIMA, Luiz. "Ficção: as Linguagens do Modernismo" in ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- _____. *A Perversão do Trapezista*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- _____. "Sob as Trevas da Melancolia: o Patriarcado em *A Menina Morta*" in *A Aguarrás do Tempo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989a.
- _____. *Os Limites da Voz*. vol I (Montaigne, Schlegel). Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- _____. "A Indesejada das Gentes", *Idéias*, suplemento do *Jornal do Brasil*, 1/3/1997.
- COWAN, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory", *New German Critique*, 22, inverno 1981.
- CUNHA, Fausto. "A Dimensão Onírica" e "Forma e Criação em Cornelio Penna" in *Situações da Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
- DAMATTA, Roberto. "Antropologia da saudade" in *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- DANEY, Serge e OUDART, Jean-Pierre. "Le Nom de l'Auteur (à propos de la 'place' de *Mort à Venise*)", *Cahiers du Cinéma*, 234-5, dezembro 1971/janeiro-fevereiro 1972.
- _____. "La Rampe (Bis)" in *La Rampe. Cahier Critique 1970-1982*. Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983.

- _____. *Ciné Journal*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.
- DAS GUPTA, Chinadanba. *The Cinema of Satyajit Ray*. Sahibabad, India, Vikas, 1980.
- _____. "Ray and Tagore", *Sight and sound*, XXXVI, 1, inverno 1966/7, Londres.
- DAVIS, Fred. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York, Free Press, 1979.
- DECAUX, Emmanuel. "Le Malentendu Baroque", *Cinématographie*, 33, dezembro 1977.
- DELEUZE, Gilles. "Sur le Régime Cristallin" (entrevista), *Hors Cadre*, 4, primavera 1986.
- _____. *Cinema 2. A Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro, 34, 1992.
- DESANTI, Dominique. "L'Anachronisme, ce Papillon pour Chasseresse à Pied", *Traverses*, 2 (Anachronisme), verão 1992.
- DOUBROVŠKY, Serge. "Une Ecriture Tragique", *Poétique*, 47, setembro 1981, Paris, Seuil.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos Mortos*. 2ª. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970a.
- _____. *Uma Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1976.
- _____. *O Meu Mestre Imaginário*. Rio de Janeiro, Record, 1982.
- _____. *Um Cavalheiro de Antigamente*. São Paulo, Siciliano, 1992.
- _____. *Ópera dos Fantoques*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Baroque. Profondeurs de l'Apparence*. Paris, Larousse, 1973.
- DUMONT, Louis. *O Individualismo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'Anthropologie Générale*. Paris, Bordas, 1969.
- ECO, Umberto. "Un Art d'Oublier Est-il Concevable?", *Traverses*, 40, abril 1987.
- _____. "Foreword" in CALABRESE, Omar. *A Sign of Times*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- EMERSON, Caryl e MORSON, Gary Saul (org.). *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*. Stanford, Stanford University Press, 1990.

ESTEVE, Michel. "Note sur les Fonctions de la Mort dans l'Univers de Welles" in ESTEVE, Michel (org.). *Etudes Cinématographiques*, 24/5 (Orson Welles), verão 1963a.

_____. (org.). *Luchino Visconti, l'Histoire et l'Esthétique. Etudes Cinématographiques*, 26/7, outono 1963b.

FARIA, Otávio de. "Lúcio Cardoso" in CARDOSO, Lúcio. Op. cit., 1991.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1994.

FERGUSON, Harvie. *Melancholy and the Critique of Modernity. Soren Kierkegaard's Religious Psychology*. New York, Routledge, 1995.

FERNANDEZ, Dominique. *Le Banquet des Anges. L'Europe Baroque de Rome à Prague*. Fotos de Ferrante Ferranti. Paris, Plon, 1984.

_____. *La Perle et le Croissant. L'Europe Baroque de Naples à Saint-Petersbourg*. Fotos de Ferrante Ferranti. Paris, Col. Terre Humain, Plon, 1995.

FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*. 2a. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.

FIESCHI, Jacques. "Les Rois, Le Matin", *Cinématographe*, 91, julho/agosto 1983.

FLAUBERT, Gustave. *A Educação Sentimental*. 2 vols. São Paulo, Difel, 1959.

FLETCHER, Angus. *Colors of Mind. Conjectures on Thinking in Literature*. Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1991.

FREUD, Sigmund. "Luto e Melancolia" in *Obras Psicológicas Completas*. v. XIV. 1ª. ed., Rio de Janeiro, Imago, 1974.

FRISBY, David. *Sociological Impressionism: a Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*. London/New York, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas, Perspectiva/FAPESP/Ed. da Unicamp, 1994.

GAILLARD, Françoise. "Roland Barthes 'Semioclast'?", *L'Arc*, 56, 1974 (Barthes).

GANGULY, Suranjan. *One Single Blend: Interrelatedness in the Work of Satyajit Ray, Henri Cartier-Bresson and Virginia Woolf*. Tese de Doutorado. Perdue University, 1991.

GARDIES, André. *L'Espace au Cinéma*. Paris, Méridiens/Klincksieck, 1993.

GENETTE, Gérard. *Figures*. Paris, Seuil, 1966.

GILMAN, Richard. *Decadence: the Strange Life of an Epithet*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1979.

GLUCKSMANN, Christine Buci-. *La Raison Baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris, Galilée, 1984.

_____. *La Folie du Voir. De l'Esthétique Baroque*. Paris, Galilée, 1986.

_____. "Le Cogito Mélancholique de la Modernité", *Magazine Littéraire*, 244 (Littérature et Mélancolie), julho/agosto 1987.

_____. *Le Tragique de l'Ombre. Shakespeare et le Maniérisme*. Paris, Galilée, 1990.

_____. *L'Enjeu du Beau. Musique et Passion*. Paris, Galilée, 1992.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 4ª. ed., Petrópolis, Vozes, 1989.

GOLDMANN, Annie. *Cinéma et Société Moderne*. Paris, Anthropos, 1971.

GOTTESMAN, Ronald (org.). *Focus on Citizen Kane*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1971.

GOULD, Glenn. *Glenn Gould Reader*. 1984.

GRIVEL, Charles. "Travel Writing" in GUMBRECHT, Hans Ulrich e PFEIFFER, K. Ludwig (org.). 1994.

GRUZINSKI, Serge. "Do Barroco ao Neo-Barroco: Fontes Coloniais dos Tempos Pós-Modernos. O Caso Mexicano" in AGUIAR, Flávio Wolf de e CHIAPPINI, Ligia (org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, Edusp, 1993.

GUARDINI, Romano. *De la Mélancolie*. Paris, Seuil, 1992.

GUATTARI, Félix. *Caosmose — Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro, 34, 1992.

GUÉRIN, Jeanyves. "Errances dans un Archipel Introuvable. Notes sur les Résurgences Baroques au XXe. Siècle" in BENOIST, Jean-Marie (org.). Op. cit.

GUERRERO, Gustavo. *La estrategia neobarroca*. Barcelona, Mall, 1987.

GUNNING, Tom. "Film History and Film Analysis: The Individual Film in Course of Time", *Wide Angle*, XII, 3, julho 1990.

HANSEN, João Adolfo. "Pós-Moderno e Barroco", *Cadernos do Mestrado/Literatura*, 8, Rio de Janeiro, UERJ, 1994.

- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. "Batir, Habiter, Penser" in *Essais et Conférences*. Paris, Gallimard, 1958.
- HOCQUENGHEM, Guy e SCHÉRER, René. *L'Âme Atomique. Pour une Esthétique d'Ere Nucléaire*. Paris, Albin Michel, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. "The Imaginary" in *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1993.
- ISHAGHPOUR, Youssef (Guillaume, Yves). *Luchino Visconti*, Paris, Classiques du Cinéma/PUF, 1966.
- _____. "Citizen Kane et les Antinomies de la Pensée Bourgeoise" in VVAA. *Lucien Goldmann et la Sociologie de la Littérature*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.
- _____. *Luchino Visconti, le Sens et l'Image*. Paris, La Différence, 1984.
- _____. *Cinéma Contemporain. De ce Côté du Miroir*. Paris, Différence, 1986.
- _____. *Opéra et Théâtre dans le Cinéma d'Aujourd'hui*. Paris, La Différence, 1995.
- JARMAN, Derek. *Chroma*. New York, Overlook Press, 1995.
- JENNINGS, Michael. *Dialectical images. Walter Benjamins theory of literary criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- KAEL, Pauline. "The Current Cinema: Lazarus Laughs", *New Yorker*, 51 (29/setembro/1975), 105/8.
- _____. "The Current Cinema: A Bad Dream/A Masterpiece", *New Yorker*, 59, 19/set/1983, 121/31.
- KAFKA, Franz. "Consideraciones sobre Pecado, Sufrimento, Esperanza y el Verdadero Camino" in HOFFMANN, Werner (org.). *Los Aforismos de Kafka*. 1ª. reimpressão, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- KITTSTEINER, H.D. "Walter Benjamin's Historicism", *New German Critique*, 39, outono 1986.
- KLÉBANER, Daniel. *L'Adieu au Baroque*. Paris, Gallimard, 1979.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*. Paris, Gallimard, 1990.

- KORTE Jr., Walter Francis. *Marxism and the Scenographic Baroque in the Films of Luchino Visconti*. Tese de Doutorado. Evanston, Illinois, Northwestern University, 1970.
- KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une Sémantique*. Paris, Seuil, 1969.
- _____. *Soleil Noir, Dépression et Mélancolie*. Paris, NRF/Gallimard, 1987a.
- _____. "Les Abîmes de l'Âme" (Entrevista a Dominique Grion), *Magazine Littéraire*, 244 (Littérature et mélancolie), julho/agosto 1987b.
- KRONEGGER, Maria Elisabeth. *Literary Impressionism*. New Haven, College & University Press, 1973.
- LABARTHES, Philippe Lacoue- e NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris, Seuil, 1978.
- LAGNY, Michelle (org.). *Visconti. Classicisme & Subversion*. Théoreme 1. Paris, Sorbonne Nouvelle, 1990.
- LAMBOTTE, Marie-Claire. *Esthétique de la Mélancolie*. Paris, Aubier, 1984.
- LAMPEDUSA, Tomasi de. *O Leopardo*. 2ª. ed., São Paulo, Difel, 1961.
- LARERE, Odile. *De l'Imaginaire au Cinéma*. Paris, Albatros.
- LECHTE, John. "Art, Love and Melancholy in the Work of Julia Kristeva" in FLETCHER, John e BENJAMIN, Andrew (org.). *Abjection, Melancholia and Love*. New York/Londres, Routledge, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *História: novos objetos*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- _____. "Préface" in *L'Imaginaire Médiéval*. Paris, Gallimard, 1991.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado — Uma Leitura Mítica*. São Paulo/Braília, Quiron/INL, 1976.
- LEPENIES, Wolf. *Melancholy and Society*. Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1992a.
- LEZAMA LIMA, José. *Esferaimagem*. Barcelona, Tusquets, 1970.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. Apresentação de *Traverses*, 1 (Du Contemporain), primavera 1992a.
- LOPES, Denilson. "Caderno T" in HONÓRIO, José Carlos (org.). *O Amor com os Olhos de Adeus (Antologia do Conto Gay Brasileiro)*. São Paulo, Transviatta, 1995.

LOPES, Ruth. "Comentários ao texto de Wander Miranda" in *Seminário João Alphonsus*. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura/MG, 1982.

LORAU, Nicole. "Elogio do Anacronismo" in NOVAES, Adauto. Op. cit., 1992

MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

_____. *O Conhecimento Comum*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. "La Baroquisation du Monde" in *Au Creux des Apparences. Pour une Éthique de l'Esthétique*. Paris, Plon, 1990.

MAKARIUS, Michel. "La Stratégie de la Catastrophe", *Traverses*, 10, fevereiro 1978, 115/24.

MAMMI, Lorenzo. "Nuno Ramos", *Guia das Artes*, VIII, 35/6, 1994, Casa Editorial Paulista.

MARAVALL, José Antônio. *La Cultura del Barroco. Análisis de un Estructura Histórica*. 5ª. ed., Barcelona, Ariel, 1990.

MATOS, Olgária. *Os Arcanos do Inteiramente Outro. A Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

_____. *O Iluminismo Visionário: Walter Benjamin, Leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

MCGRAW, Betty. "Public Parks and Private Gardens: Sartre's Nausea and Barthes's Ennui" in UNGAR, Steven e MCGRAW, Betty. Op. Cit.

MELO E SOUZA, Ronaldo de. "Epistemologia e Hermenêutica em Bachelard", *Tempo Brasileiro*, 90, julho-agosto-setembro 1987.

MÉNIL, Alain. "Ludwig Roman", *Cinématographe* 91, julho/agosto 1983.

MESNIL, Michel. "Une esthétique de la lucidité" in ESTEVE, Michel. op. cit. 1963a.

MICCIOLLO, Henri. *Satyajit Ray*. Lausanne, L'Age de l'Homme, 1981.

MILLER, Jacques-Alain. "Pseudo-Barthes" in COMPAGNON, Antoine (org.). Op. cit., 1978.

MIRANDA, Wander. *A Insuportável Comédia (O Infortúnio Crítico de Cornelio Penna)*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.

_____. "Ficção Poética e de Atmosfera: Cornelio Penna e Lúcio Cardoso" in *Seminário João Alphonsus*. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura/MG, 1982.

MONETTE, Paul. *Becoming a Man (Half a Life Story)*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. v. I. 2ª. ed., Brasília, Editora da Universidade de Brasília/Hucitec, 1987.

MORICONI, Ítalo. *A Provocação Pós-Moderna: Razão Histórica e Política da Teoria Hoje*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1994.

MOSER, Walter. "Versões do Barroco: Moderno e Pós-Moderno", *Estado e Sociedade*, VIII, 1/2, janeiro/dezembro 1993, Brasília, Departamento de Sociologia da UnB.

MOURÃO, Rui. "A Ficção Modernista em Minas Gerais" in ÁVILA Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

MOYSÉS, Leyla Perrone-. "L'Intertextualité Critique", *Poétique*, 27, 1976.

_____. *Texto, Crítica e Escritura*. São Paulo, Ática, 1978.

MÜLLER, Heiner. "Hamletmachine" in *Quatro textos para teatro*. São Paulo, Hucitec, 1987.

MURICY, Kátia. "O Heroísmo do Presente" in *Tempo Social, Revista de Sociologia USP*, VII, 1/2, outubro 1995.

NÄGELE, Rainer. *Theater, Theory, Spèculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*. Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1991.

NANCY, Jean-Luc. "Le Temps Partagé", *Traverses*, 1 (Du Contemporain), primavera 1992.

NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NYÇE, Ben. *Satyajit Ray. A Study of his Films*. New York/Londres, Praeger, 1988.

ONERDOFER, Aldo. *Louis II de Baviere, la Légende et la Vérité. 1845-1886*. Paris, Payot, 1986.

OEHLER, Dolf. "Science et Poésie de la Citation. Dans le *Passagenwerk*" in WISMAN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris. Colloque International 27-29 juin 1983*. Paris, Passages/Cerf, 1986.

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis/Oxford, University of Minnesota Press, 1992.

ODART, Jean-Pierre. "La Musique et le Corps des Dieux (Le Salon de Musique)", *Cahiers du Cinéma*, 298, março 1979.

- PAES, José Paulo. "Lar" in *Um Por Todos (Poesia Reunida)*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *A Sedução da Barbárie (O Marxismo na Modernidade)*. São Paulo, Brasiliense, 1982
- _____. "Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura" in PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro, 34, 1993.
- PELLEGRIN, Benito. "Visages, virages, Rivages du Baroque, Rives et Dérives" in BENOIST, Jean-Marie. Op. cit.
- PENNA, Cornelio. *A Menina Morta*. 2ª. ed., Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1970.
- PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.
- PEREC, Georges. *Espèces d'Espaces*. Paris, Galilée, 1974.
- PERLONGHER, Néstor (org. e prefácio). *Caribe Transplatino: Poesia Neobarroca e Rioplatina*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- PERNIOLA, Mario. "Enigmi Barocchi e Neo-Barocchi" in *Enigmi — Il Momento Egizio nella Società e nell'Arte*. Genova, Costa & Nolan, 1990.
- PERRET, Catherine. *Walter Benjamin sans Destin*. Paris, La Différence, 1992.
- PFEIFFER, K. Ludwig. "The Materiality of Communication" in *Materialities of Communication*. Stanford, Stanford University Press, 1994.
- PHELAN, Peggy. *Mourning Sex*. New York, Routledge, 1996 (cópia manuscrita).
- PIÑON, Nélica. Entrevista in *Jornal do Brasil*, 21/1/1995, *Idéias*, p. 6.
- PITOT, Pierre. *Cinéma de Mort. Esquisse d'un Baroque Cinématographique*. Fribourg, Signe, 1972.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo/Brasília, Perspectiva/CNPq, 1987.
- PRÉAUD, Maxime. "Un Oeil Noir qui ne le Regarde Pas", *Magazine Littéraire*, 244 (Littérature et Mélancolie), julho/agosto 1987.
- PRIETO, Abel. "Confluencias de Lezama Lima" in LEZAMA LIMA, José. Op. cit., 1988b.
- RAY, Satyajit. *Our Films, Their Films*. Bombaim, Orient Longman, 1976.

- REIS, Roberto. *A Permanência do Círculo. Hierarquia no Romance Brasileiro*. Brasília/Niterói, INL/Eduff, 1987.
- ROBBE-GRILLET, Alain. "Pourquoi J' Aime Barthes" in COMPAGNON, Antoine. Op. cit., 1978.
- _____. *O Ano Passado em Marienbad*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- ROBINSON, Andrew. *Satyajit Ray. The Inner Eye*. Berkeley, University of California Press, 1989.
- ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. "Le Saisissement Imaginaire", *Hors Cadre*, 4, primavera 1986.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *O Édipo e o Anjo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.
- _____. *As Razões do Iluminismo*. 2ª. reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- ROUSSET, Jean. *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la Poésie et sur le Théâtre au XVIIe. Siècle*. Paris, José Corti, 1968.
- _____. *La Littérature de l'Age Baroque en France. Circé et le Paon*. 9ª. reimpressão. Paris, José Corti, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- _____. "Discurso Memorialista de Drummond faz a Síntese entre Confissão e Ficção", *Letras*, Suplemento da *Folha de S.Paulo*, 7/4/1990.
- _____. *Cheiro Forte*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- SANZIO, Alain e THIRARD, Paul-Louis. *Luchino Visconti*. Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- SARDUY, Severo. *Escritos sobre o Corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- _____. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, Fondo del Cultura Económica, 1987.
- SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris, Grasset, 1985.
- _____. *L'Artifice*. Paris, Grasset, 1988.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo, Iluminuras, 1990.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. "O Cenário do Ambíguo. Traços Barrocos da Prosa Moderna", *Estado e Sociedade*, VIII, 1/2, janeiro/dezembro 1993, Brasília, Departamento de Sociologia/UnB.

SCHWARTZMAN, Simon. *São Paulo e o estado nacional*. São Paulo, Difel, 1975.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California Press, 1990.

SETON, Marie. *Portrait of a Director. Satyajit Ray*. Bloomington, Indiana University Press, 1971.

SHKLAR, Judith. "Foreword" in LEPENIES, W. Op. cit., 1992a.

SIMÕES, Irene. *Oficina de Artista (A Linguagem dos Romances de Cornelio Penna)*. Tese de Doutorado. Departamento de Linguística e Línguas Orientais/USP, 1990.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. 1967.

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço Crítico*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Ed. da UFMG/Ed. da UFRJ, 1993.

STAROBINSKI, Jean. *Histoire du Traitement de la Mélancolie des Origines à 1900*. Barle, Suíça, J.R. Geigy, 1966.

_____. *La Mélancolie au Miroir*. Paris, Julliard, 1989.

_____. *La Maschera e l'Uomo*. Entrevista a Guido Ferrari. Lugano, Casagrande, 1990.

STIRLING, Monica. *A Screen of Time. A Study of Luchino Visconti*. New York/Londres, Helen and Kurt Wolff/Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

STOWELL, Peter. *Literary Impressionism; James and Chekhov*. Athens, University of Georgia Press, 1980.

TABUCCHI, Antonio. *Anjo Negro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

TALLAGRAND, Chantal. "Silences d'Oubli", *Traverses*, 40, abril 1987.

TANNOCK, Stuart. "Nostalgia Critique", *Cultural Studies*, IX, 3, outubro 1995.

TAPANI, Tihome Lasse. *Imagética, Alegoria e Simbolismo: sua Função na Criação de um Universo Mítico-Poético em Duas Obras de Autran Dourado*. Tese de Doutorado. Los Angeles, University of California, 1983.

TAPIE, Victor. *Baroque et Classicisme*. Paris, Plon, 1972.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculindo o Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

TESSON, Charles. "L'Intermediaire" e "Les Complaintes du Sentier", *Cahiers du Cinéma*, 327, setembro 1981.

_____. *Satyajit Ray*. Paris, Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.

ULMER, Gregory. "The Object of Post-Criticism" in FOSTER, Hal (org.). *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983.

VATTIMO, Gianni. "Au Delà de la matière et du texte. La dissolution de la matière dans la pensée contemporaine" in *Philosophie et matière*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.

VELOSO, Mariza. "Barroco: o Roubo da Ruína". Mimeo. Departamento de Sociologia/UnB, 1992.

VEYNE, Paul. *O Inventário das Diferenças*. São Paulo, Brasiliense.

VIRILIO, Paul. "L'Imaginaire, pour moi c'est le fragmentaire..." (entrevista), *Hors Cadre*, 4, primavera 1986.

WELLES, Orson. Entrevista. *Cahiers du Cinéma*, 84, junho 1958 e 87, setembro 1958. (ver também a Jean Clay, *Realités*, 201).

WILDE, Oscar. *The Artist as Critic*. Chicago, Chicago University Press, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

WISEMAN, Mary. *The Ecstasies of Roland Barthes*. London/New York, Routledge, 1989.

WISNICK, José Miguel. "Visões Apocalípticas e Novas Utopias" in CARBONCINI, Anna (org.). *A Virada do Século*. São Paulo, Paz e Terra/Unesp/Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1987.

WOHLFAHRT, Irving. "Walter Benjamin's Image of Interpretation", *New German Critique*, 17, primavera 1979.

WOJNAROWICZ, David. *Close to the Knives. A Memoir of Disintegration*. New York, Vintage, 1991.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*. New York, Columbia University Press, 1982.

YÚDICE, George. "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 3, 1991.

Foto: Yury Hermuche



Denilson Lopes (noslined@unb.br) doutorou-se em Sociologia pela Universidade de Brasília em 1997. Pela mesma universidade graduou-se em Comunicação/Jornalismo (1989) e obteve o título de mestre em Literatura Brasileira (1992). Realizou pesquisas sobre arte e cultura contemporânea no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Montreal, no Centro de Estudos Culturais da Universidade da Cidade de Nova York e no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Meios de Comunicação e Sociedade da Universidade de Brasília, onde desenvolve pesquisa sobre a afetividade na literatura e no cinema, com especial ênfase nas experiências de gays e travestis.

IMPRESSO NA FONTE TIMES NEW ROMAN CORPO 10,
ENTRELINHA 12,2₃ SOBRE PAPEL OFFSET 75 G/M² (MIOLO)
E CARTÃO SUPREMO 250 G/M² (CAPA) NA GRÁFICA
REVIVER PARA VIVEIROS DE CASTRO EDITORA EM
SETEMBRO DE 1999. FOTOLITOS DE CAPA IMPRESSOS POR
MERGULHAR SERVIÇOS EDITORIAIS. TIRAGEM DESTA
PRIMEIRA EDIÇÃO: 1.000 EXEMPLARES

O leitor deste livro — já agora parte do pronome *nós* do título — deve conhecer *a priori* as obras interpretadas, acatar o corte parcial nelas feito e a bibliografia pertinente para que não escape das malhas textuais. Durante a leitura de *Nós os mortos*, apresentado inicialmente como tese num Departamento de Sociologia, não deve o leitor procurar nas páginas iniciais (porque ele não a vai encontrar), não deve exigir (porque ele vai se decepcionar) uma metodologia de trabalho precisa, objetiva e científica, condizente com o chamado trabalho de tese disciplinar. Avulta-se antes a expressão duma espécie de “sensibilidade”, para usar a palavra do texto, avulta-se antes uma *poética*, não no sentido que lhe emprestam Aristóteles ou Horácio, mas no sentido fixado pelos manifestos literários programáticos da vanguarda dos anos 20, como os manifestos Dadá. Retomo: avulta-se uma poética também difusa e fragmentada, que será desenvolvida, não nas páginas introdutórias, como é de praxe, mas ao longo de toda a tese.

A melancolia foi tomada no belo trabalho de Denilson não como tema objetivo extraído de textos teóricos e de obras artísticas, mas como matéria para um narrador em primeira pessoa escrever uma *prosa ficcional erudita*. Para evitar o suicídio da estirpe dos melancólicos, exige-se a autocontemplação estilizada dos pares. A pulsão de morte do narrador neutraliza a pulsão de vida do leitor. Nós os mortos. “O que somos sem essa pedagogia da morte?” — o narrador pergunta.

Silviano Santiago