

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS

Marcelo Andrade Viana

**ESTILHAÇAMENTOS ESPELHADOS:**

o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em *Lugar público*, de José

Agrippino de Paula

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras  
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS

Marcelo Andrade Viana

**ESTILHAÇAMENTOS ESPELHADOS:**

o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em *Lugar público*, de José  
Agrippino de Paula

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Zilda Ferreira Cury.

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras  
2012

## FICHA CATALOGRÁFICA

V614e Viana, Marcelo Andrade  
Estilhamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em Lugar público, de José Agrippino de Paula / Marcelo Andrade Viana. – Belo Horizonte, 2012.  
114f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Bibliografia.

1. Paula, José Agrippino de, 1937- Lugar público – Crítica e interpretação. 2. Narrativa (Retórica). 3. Espaços públicos. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Estilhaçamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em "Lugar público"*, de José Agrippino de Paula, de autoria do Mestrando MARCELO ANDRADE VIANA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

**Área de Concentração:** Literatura Brasileira

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professoras:

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida - FALE/UFMG

Prof. Dra. Maria Bernadette Thereza Velloso Porto - UFF

Prof. Dra. Leda Maria Martins

Coordenadora *pro tempore* do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 30 de maio de 2012.

**Dedico este trabalho a meus pais.**

### **Agradecimentos**

**Agradeço à minha orientadora, profa. Dra. Maria Zilda Cury, pela paciência.**

## RESUMO

A presente dissertação apresenta algumas considerações sobre a natureza e o papel do narrador no livro *Lugar público*, de José Agrippino de Paula. Pretendemos esclarecer o impacto que determinado tipo de narrador provoca na organização da narrativa em questão e seus efeitos no sentido da obra. Afinal, consideramos *Lugar público* livro paradigmático para se compreender certo tipo de narrador que frequenta narrativas contemporâneas e que problematiza questões importantes relacionadas ao estatuto narrativo em tais ficções, questionando formas tradicionais de se narrar a ponto de dissolvê-las. Tal narrador se vale, eminentemente, do olhar para estruturar sua narrativa. Para tanto, relacionaremos a noção de sujeito apreendida da leitura do livro, através da construção da figura do narrador, à forma como o autor configura o cenário público ali presente.

Palavras-chave: narrador; espaço público; José Agrippino de Paula.

## ABSTRACT

This dissertation presents some considerations on the nature and role of the narrator in the book *Lugar público*, by José Agrippino de Paula. We intend to clarify and demonstrate the impact that this type of narrator has on the organization of the fictional space of the book in question. This is because we consider *Lugar public* a paradigmatic book to understand a certain kind of narrator who attends contemporary narratives and discusses important issues concerning the narrative constitution in such fictions, questioning traditional forms of narrating up to the point of dissolving them. Such a narrator eminently avails himself of his view to structure the narrative. For that purpose we will relate the notion of subject, inferred from the reading of the book through the construction of the figure of the narrator, to the way the author shapes the public scenario present there.

Key-words: narrator; public space; José Agrippino de Paula.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA: EXPERIÊNCIAS E INOVAÇÕES LITERÁRIAS .....	16
2 O NARRADOR, O SUJEITO CONTEMPORÂNEO E O PREDOMÍNIO DA VISÃO E DA MOVÊNCIA .....	32
2.1 Contracultura, modernizações, homogenizações .....	34
2.2 O narrador esvaziado .....	44
2.3 Diálogos com o contemporâneo .....	72
3 ESTILHAÇAMENTOS: O NARRADOR, OS ESPAÇOS DA NARRATIVA E A CIDADE .....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	104
REFERÊNCIAS .....	108

Confusão é uma palavra que inventamos para uma ordem que não compreendemos.

**Henry Miller**

Trópico de Capricórnio

## INTRODUÇÃO

A filósofa Hannah Arendt, em seu livro *A condição humana* (2001), atribui ao que é público a qualidade de se fazer visível a todos, em oposição àquilo que se refere à esfera do privado. Este somente diria respeito ao indivíduo e se passaria em domínio íntimo, sem necessidade da visibilidade para existir. Ao nos depararmos com um livro cujo título é *Lugar público* (2004), objeto de análise deste trabalho, não pudemos nos furtar, na escolha de nosso caminho teórico, à leitura da obra da pensadora alemã. Arendt baseia suas considerações em um modelo já há muito extinto, a *polis* grega, mas estende sua poderosa reflexão até o mundo contemporâneo. De acordo com ela, “o significado mais elementar das duas esferas indica que há coisas que devem ser ocultadas e outras que necessitam ser expostas em público para que possam adquirir alguma forma de existência” (ARENDR, 2001, p.84).

Pois bem, o livro de José Agrippino de Paula, *Lugar público* (2004), como o título já indica, nos põe em meio à cena pública. Parece-nos expor tal cena como espetáculo, conforme explicitaremos ao decorrer deste estudo, tornando visível aquilo mesmo que nada mais é do que isto, desde a sua origem e, ainda, de acordo com Arendt: matéria a ser vista. E o que há para ser visto ali é a metrópole contemporânea, que nos é apresentada por meio de um narrador esvaziado de sua subjetividade, quase um autômato, que se quer imparcial, à primeira vista, indiferente diante do fervilhante contexto sociopolítico do início dos anos 1960 no Brasil. Eis o contexto senão da narrativa, no tempo da diegese narrativa, aquele do país na época da escrita do texto. Ao ler o livro, acompanhamos os deslocamentos desse narrador pela cidade, como que a enxergando pela mediação de sua ótica. Participamos de suas andanças com os amigos: poetas, artistas, cineastas, estudantes, escritores ou simplesmente desempregados e vagabundos sem profissão definida. As deambulações do narrador e as diferentes cenas que se acumulam, pequenos flagrantes de tal movimentação, nos põem em contato com uma cidade caótica, com personagens não menos confusos. Eventos políticos e históricos são apresentados de forma sutil no texto, em pé de igualdade com acontecimentos cotidianos da vida de tais personagens, mas também com passagens delirantes, com cenas *nonsense*. No espaço ficcional de de Paula (2004), tudo se equivale enquanto imagem na superfície da narrativa.

Com efeito, para o entendimento de nossa investigação, elegemos, como categoria privilegiada para fins de orientação, o sujeito ou o narrador, termos que, aqui, serão intercambiáveis. Tal sujeito se mostra, neste livro, de forma extremamente fragmentada, pulverizada, tornando ele próprio e o espaço da cidade ilegíveis enquanto totalidade, conforme será exposto. A forma como o livro é composto remete-nos à crítica a determinadas formas de apresentação da obra literária, de cunho racionalizante e analítico. Ela insere-se na tradição das narrativas que indiciam, paradoxalmente, a impossibilidade contemporânea de narrar, na esteira do pensamento de Benjamin (1987). Segundo esse autor, nossa contemporaneidade teria perdido a capacidade de narrar simultaneamente à perda da experiência, ou melhor, à sua intransmissibilidade. O privilégio da categoria narrador para a análise que aqui propomos deve-se à importância que ele assume na organização e apresentação do tecido urbano em *Lugar público*. Assim, fazemos nossas as palavras de Villaça (1996):

A literatura, e mais especificamente o lugar do narrador na organização do universo ficcional, parece-me um campo privilegiado para o aparecimento de brechas, falhas e atomizações que, desde há muito, ameaçam o projeto da subjetividade como totalização, projeto iluminista de emancipação do indivíduo, que teve no capitalismo liberal seu agente econômico, no humanismo seu perfil cultural, e no sujeito como fundamento sua face filosófica, conforme bem acentuou Jair Ferreira dos Santos. (VILLAÇA, 1996, p.8)

Clareemos, então, o nosso objetivo: apresentar algumas considerações sobre a natureza e o papel do narrador no livro *Lugar público* (1965), de José Agrippino de Paula. Pretendemos esclarecer o impacto que determinado tipo de narrador provoca na organização da narrativa em questão e seus efeitos no sentido da obra. Afinal, consideramos *Lugar Público* um livro paradigmático, até mesmo antecipador, para o entendimento de um tipo de narrador que frequenta narrativas mais contemporâneas e problematiza questões importantes relacionadas ao estatuto narrativo. Em tais ficções, o narrador questiona formas tradicionais de narrar a ponto de dissolvê-las. Para tal, ele se vale, *eminentemente*, do olhar para estruturar sua narrativa, conforme veremos.

A propósito, Silviano Santiago (2002), em texto já clássico sobre o papel e a função do narrador pós-moderno, parte das reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador na obra de Nicolai Leskov. Em sua leitura, Santiago nos apresenta três estágios por que passa a figura do narrador. São eles:

Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (única valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu a X ou Y em tal lugar e a tal hora. (SANTIAGO, 2002, p.39)

Conforme os tipos acima mencionados, ele compreende o narrador contemporâneo, analogamente, a um repórter. Seu texto, por isso, foca-se no narrador-jornalista, predominantemente observador da experiência narrada. Para ele,

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p.39)

Santiago nos diz ainda que, em contraposição ao narrador clássico descrito por Benjamin, o narrador pós-moderno não é capaz de transmitir sabedoria, pois ele somente observa e não participa da ação narrada. O que ele nos narra é informação. Portanto,

[...] a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado). (SANTIAGO, 2002, p.43)

Ora, o livro de de Paula estrutura-se, primordialmente, por meio de um narrador que se apresenta, paradoxalmente, pela ausência. Não o faz, por exemplo, por meio de uma individualidade e de marcas que o personalizariam. Ele se coloca apenas como um observador da cena urbana, de forma impessoal. Não conhecemos sua história, dados biográficos, particularidades. Apenas acompanhamos seu olhar em movimento, que percorre a cidade, mas é um olhar à deriva, sem direcionamento definido.

Afinal, o narrador, em *Lugar público*, não narra sua experiência de vida, no sentido estrito do termo, ou seja, com o intuito de refletir, racionalmente, ao longo do livro, sobre sua trajetória, escolhas, motivos. Não expõe sua experiência, escrutinando-a, não reflete sobre o seu tempo ou sua inserção nele, por exemplo. Tal postura do narrador se coaduna com as palavras de Santiago (2002) sobre o narrador pós-moderno, quando analisa livro de Edilberto Coutinho:

O narrador se subtrai da ação narrada (há graus de intensidade na subtração, como veremos ao ler *A lugar algum*) e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (grifos do autor) (SANTIAGO, 2002, p. 44)

A prevalência da visão proporciona um tipo de experiência cujo foco é o presente imediato, o que está sendo apresentado à retina, sem concessões a digressões reflexivas, sem a ideia de profundidade. Tudo se passa ali, superficialmente, à frente do narrador e do leitor que o acompanha.

Partindo da afirmação de Santos (2005, p.44), isto é, “a noção de sujeito se define em relação a um modo social específico de agenciamento do espaço e do tempo”, poderemos precisar ainda mais nossa proposta de trabalho: definir e discutir o modo *sui generis* de agenciamento do espaço, no caso, o público, e a configuração de sujeito que emerge do texto de José Agrippino de Paula. Conforme pudemos constatar e que será explicitado ao longo deste texto, o sujeito, no texto, se encontra em processo de franca desorientação. Tal característica apontaria, em uma leitura que se pretende construtora de pontes com a ficção contemporânea, para a série literária brasileira que encontra, em João Gilberto Noll, o emblema de uma literatura que tematiza o *sujeito dessubjetivado* (SCHOLLHAMMER, 2009). Afirma Schollhammer:

Noll cumpre uma trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência. Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações de desejo. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.32)

Da reflexão acima, pois, extraímos as seguintes questões, que serão aqui exploradas: Qual a configuração de sujeito proposta por José Agrippino de Paula no livro em questão? Qual a relação de tal noção com determinada vertente literária atual? Qual a natureza do espaço público na metrópole contemporânea, local onde o narrador transita, oferecida ao leitor? O que poderíamos depreender do olhar do narrador em Agrippino?

Para responder a tais perguntas, empreenderemos o seguinte percurso. No primeiro capítulo, apresentaremos o autor e sua obra, com intuito de contextualizar o livro e caracterizar a série literária de então. Pretendemos destacar questões concernentes ao plano político-social, especialmente aquelas ligadas ao processo que se convencionou chamar *modernização conservadora*, empreendido pelo regime militar brasileiro, no período de 1964-1985. Mais especificamente, nos deteremos no posicionamento dos grupos ligados à produção ideológica (SCHWARZ, 2008), artistas, intelectuais, estudantes, escritores, no contexto repressivo de então. Gostaríamos de, assim, destacar a forma pela qual José Agrippino de Paula compôs sua obra, nela figurando um sujeito movente, que não encontra pouso, não adere a posições fixas. Desse modo, ele se coloca longe do debate acirrado sobre o nacional-popular então em voga, procurando, assim, formular e apurar uma linguagem singular, em sintonia com referenciais outros que não aqueles comumente utilizados pelos escritores do período. Por empreender um trabalho de pesquisa com a fusão de linguagens diversas, sua obra repercute ainda hoje, em tempos de amálgamas diversos entre as diferentes tecnologias e artes. É importante, neste sentido, também lembrarmos seu trabalho cinematográfico e teatral, envolvendo som, luz, cores e movimento, trabalho esse que alimenta o literário e vice-versa. Situa-se a produção do escritor, com essas características, entre as obras de uma linhagem de inquietos artistas atuantes nos anos 1960, agrupados sob o rótulo da contracultura, sempre à procura de novos meios de expressão, em um tempo em que a indústria cultural de massa norte-americana consolidava a sua hegemonia e atuava, de forma incisiva, na conquista de novos mercados, auxiliada, no Brasil, pela instauração do regime militar. É nesse contexto que gostaríamos de nos situar e também nosso autor e a sua obra.

O contexto da modernização administrada pelo regime militar não arrefeceu, pelo contrário, acelerou a busca de outros protocolos de experiência estética articulados ao tateamento do país. O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa na atualização das artes face ao quadro internacional da época. Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo. (XAVIER, 1993, p.20)

O segundo capítulo versará sobre a categoria principal em nossa análise, o narrador/sujeito que está presente em toda a nossa reflexão, a alinhavá-la, inclusive. Além disso, discutiremos, brevemente, o diálogo que é possível estabelecer entre a narrativa de de Paula e certa vertente da narrativa brasileira contemporânea.

O terceiro capítulo será dedicado ao estudo da cidade e às considerações sobre o espaço público, cenário no qual os personagens do livro deambulam. Para tanto, o conceito de esfera pública, de Hannah Arendt (2001) será de suma importância. Será tal conceito que nos guiará em meio a um espaço público representado na narrativa como fragmentado, esvaziado de sentidos sócio-históricos, ao mesmo tempo repleto de informação, em uma profusão de signos, movimentos, acontecimentos e personagens.



# 1 - JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO CULTURAL BRASILEIRA: EXPERIÊNCIAS E INOVAÇÕES LITERÁRIAS

Pretendemos, neste capítulo, refletir sobre um período circunscrito da série literária e artística brasileira, os anos de 1964 a 1969, com ênfase na primeira fase. Tal periodização segue de perto as reflexões de Roberto Schwarz, presentes em renomado artigo, *Cultura e política: 1964-69*. A eleição de tal artigo se deve ao fato de que a premissa básica da reflexão de Schwarz, qual seja, a produção artística brasileira, no período em questão, a despeito de ter sido surpreendida por um golpe militar de direita, fez-se hegemonicamente de esquerda, é largamente aceita entre os principais estudiosos (SANTIAGO, 1977; SUSSEKIND, 2004; DUNN, 2009; RIDENTI, 2010) que se ocupam da relação entre a arte e a cultura no período acima mencionado. Data deste a publicação do livro objeto deste estudo. Também sua narrativa ambienta-se nesse período.

Dessa forma, o objetivo de nossa leitura é delinear, em primeiro lugar, a atmosfera na qual estavam imersos os grupos ligados à produção ideológica brasileira que se fizeram hegemônicos no contexto de então, daí refletir sobre o papel e o lugar que o livro *Lugar público* assume em relação à problemática levantada por tais segmentos. Por conseguinte, pretendemos situá-lo em tal contexto, mesmo que nosso trabalho resulte num texto deslocado em relação, *justamente*, à problemática hegemônica de então, colocando-se, assim, à margem da série literária referente ao período estudado. Isso, não somente em relação à série literária pertencente à década de 1960, mas também à margem até os dias atuais. Sobre um possível lugar para o texto do escritor paulistano, por exemplo, Vasconcelos, em artigo sobre *Lugar público*, nos diz que “o texto mostra que não esgotou sua margem de estranheza e errância com respeito a uma possível filiação ou ao pertencimento a qualquer lugar legível no tempo” (VASCONCELOS, 2011, online).<sup>1</sup>

Em suma, para sublinhar a obra e o autor na discussão hegemônica nos anos de 1960/70, afirmando sua singularidade, teremos que retomar justamente aquilo que afirmamos que não se faz questão importante para o autor paulistano: a “identitária” brasileira, sua afirmação, o trabalho artístico que toma como base a noção de território.

---

<sup>1</sup> Disponível em: < [http:// www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br) > acesso em: 03/05/2011.

Discorreremos, pois, neste capítulo, sobre o que então se fez majoritário para, ao final, concluir que nosso autor escapa, justamente, a esta tendência hegemônica.

Antes de iniciar, propriamente o capítulo, apresentaremos alguns dados biográficos. O paulistano José Agrippino de Paula (1937-2007) formou-se arquiteto. Foi dramaturgo, ator, cineasta e escritor, dirigiu *shows* e compôs músicas. Ao final da década de 1970, quando já havia produzido a maior parte de sua obra, foi considerado um artista ímpar. Artistas que trabalharam ou travaram contato com o artista paulistano referem-se a ele e a seu trabalho com palavras que, do ponto de vista semântico, poderíamos aproximar de idiossincrático, singular e de difícil absorção. Inquietante, perturbador, radical, peculiar, experimental, para citar algumas dessas palavras.

José Agrippino de Paula, receoso da perseguição dos militares brasileiros que tomaram o poder em 1964, deixa o país.<sup>2</sup> Viaja com sua então esposa, a bailarina Maria Esther Estockler, por diversos países na Europa, passa pelos Estados Unidos e permanece algum tempo no Continente africano, para estudar ritos tribais. Ao retornar ao Brasil, vive algum tempo em uma aldeia *hippie* nos arredores de Salvador, Bahia. Mais ou menos nesta época, na década de 1980, confirma-se o diagnóstico de esquizofrenia quando, então, ele se isola em uma casa modesta em Embu das Artes, não sem antes passar momentos deambulando pelas ruas de São Paulo. Morre em 2007, ainda escrevendo um enorme romance, denominado *Os favorecidos da madame Esteriofônica*. Os originais do livro, escrito à mão, se empilhavam pela sua casa.

Em certo sentido, bem ao espírito dos anos 1960, quando inúmeras barreiras se rompem, ele decide fundir arte e vida. Isso reflete em toda a sua obra. Daí a presença do caos; da desorganização; da dispersão através da profusão de personagens, tratando-se de sua literatura (vide seus dois romances); de sons, ruídos, informações diversas; de materiais inusitados e surpreendentes, tratando-se de suas peças teatrais, ou de cenas à primeira vista desconexas, *nonsense*, em seu longa-metragem; ou tudo isso junto percorre, em graus variados, todos os seus trabalhos. Diríamos que sua obra é esparsa, inquietante e desconhecida, cultuada por grupos dispersos e pouco numerosos. Na verdade, uma obra *fora de lugar*, bem como o artista. José Agrippino de Paula teve uma vida errática e inconstante, as referências por parte daqueles com quem conviveu, nos dizem de uma figura que se aproximava do mítico, fora de seu tempo, não pertencente à sua época. O cantor Caetano Veloso, por exemplo, define-o como um “homem do

---

<sup>2</sup> Informação apresentada pelo próprio autor a Madazzio (2005), presente em sua dissertação de mestrado sobre o trabalho teatral do escritor paulistano.

paleolítico, que impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa” (VELOSO, 2008, p. 103).

Até o ano de 2002, quando foi relançado seu principal romance, *Panamérica* (2002), sua obra estava praticamente esquecida, especialmente a parte literária. Após essa data, houve nova movimentação na imprensa em torno de seu trabalho. José Agrippino, até então isolado, sem receber visitas, morando sozinho na casa de Embu das Artes, volta a receber atenção por parte do público, concede entrevistas, vai ao relançamento do seu livro, faz-se personagem principal de um documentário sobre sua própria vida, dirigido pela psicanalista Miriam Chnaiderman, denominado *Passeios no Recanto Silvestre* (2004).

Ainda hoje, no entanto, sua obra encontra-se dispersa. De algumas obras teatrais, inexitem registros escritos ou vídeos, devendo-se a indicação de sua existência a informações orais de pessoas que participaram dos espetáculos e a matérias jornalísticas da época do lançamento (MADAZZIO, 2005). Aqui e ali aparecem, nas matérias de jornais que tentam apresentar toda a sua obra, um título extra de peça teatral ou curta-metragem que não haviam sido mencionados em outra matéria ou em outro veículo de comunicação. Pelo que pudemos perceber em tais textos, são muitas as informações desconhecidas. Da parte de sua obra de que existem registros abundantes constam: dois romances, *Lugar público* (2004) e *Panamérica* (2001); alguns contos publicados em revistas; peças de teatro, como *The United Nations*, *Rito do amor selvagem*, *Tarzan Terceiro Mundo* e *Planeta dos Mutantes*. Este último é uma espécie de musical e peça teatral, dirigido por ele e tendo como participantes os integrantes do então ainda desconhecido grupo de rock *Os mutantes*. Há também um filme longa-metragem, *Hitler Terceiro Mundo*, e alguns curta-metragens.

Por conseguinte, ao iniciarmos nosso trabalho sobre o romance de José Agrippino de Paula, a primeira dificuldade com que nos deparamos diz respeito à escassa fortuna crítica do autor, especialmente sobre o livro aqui em discussão. Mesmo se considerarmos seu principal livro, *PanAmérica* (1967), sua obra é ainda muito pouco estudada na literatura brasileira.

Em relação a *Lugar público*, seu primeiro livro, afora as palavras de Nogueira Moutinho no jornal *Folha de São Paulo*, quando da data de sua publicação, e republicadas posteriormente em livro (1977), e o prefácio ao livro feito por Carlos Heitor Cony, há, apenas, algumas poucas resenhas e artigos publicados em revistas, a

maioria no domínio da *internet*. Mas esses trabalhos referem-se à obra de forma bastante geral.

Seu segundo livro, *Panamérica* (1967), é mais incensado, recebeu homenagem de Caetano Veloso em sua famosa canção *Sampa*, no trecho em que diz: “Panaméricas de Áfricas utópicas...” além de inúmeras menções em seu livro de memórias *Verdade Tropical* (2008). Na esfera acadêmica, também recebeu atenção da professora Evelina Hoisel, em seu trabalho de mestrado, posteriormente publicado em forma de livro, *Supercaos: estilhaços da Cultura em Panamérica e Nações Unidas* (1980). Ainda hoje, a principal referência para os interessados em estudar a obra de José Agrippino de Paula. A diferença entre os dois livros refere-se principalmente à temática. Assim, *Panamérica* (2001) caracteriza-se pela presença constante de figuras da cultura de massas e do cinema americano como personagens principais. Já *Lugar público* (1965) configura-se de forma diferente. Apesar de os personagens possuírem nomes de figuras históricas, trata-se de temática diametralmente oposta, conforme abordaremos mais adiante.

No âmbito acadêmico, conforme pesquisa bibliográfica realizada, somente nos foi possível encontrar dois trabalhos que discorressem, *especificamente*, sobre *Lugar público*: a dissertação de mestrado de Portella (2006), defendida na Faculdade de Letras da UERJ, e a de Castanheira (2008), defendida na Faculdade de Letras da PUC-Rio. Tal constatação causa estranheza, uma vez que a obra de José Agrippino, não somente no que diz respeito à literatura, mas também ao teatro e ao cinema, é citada por expoentes das artes brasileiras dos anos 60 por ter sido fundamental na formulação de sua reflexão e prática artísticas, espalhando-se e influenciando o modo de conceber o trabalho artístico de então. À época da publicação de *Lugar Público* (2004), Nelson Werneck Sodré (apud HOISEL, 1980), por exemplo, salientou a importância dessa obra e ressaltou que a crítica ainda não havia se ocupado dela com a devida atenção.

Vale dizer também que o nome de José Agrippino é citado repetidamente no livro de memórias *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso (2008), figura proeminente e com grande influência nas artes brasileiras nos anos 1960. Caetano não somente refere-se ao livro *Panamérica* (2001), conforme dito acima, mas também à influência de José Agrippino de Paula na concepção do movimento que viria a se chamar Tropicália. Além do compositor baiano, alguns escritores contemporâneos o mencionam, destacando a importância dele na formulação de suas obras, e na de alguns de seus pares, tais como Sérgio e André Sant’Anna, Joca Reiners Terron, entre outros. Também Oliveira (2003),

na introdução de sua coletânea de escritores contemporâneos, *Geração 90: os transgressores*, destaca a importância de Paula para a referida geração de escritores. Diga-se de passagem, José Agrippino de Paula é personagem em conto de Joca Reiners Terron, presente na coletânea em questão. Ronaldo Bressane (2007), em artigo escrito após o falecimento de Agrippino, chega a afirmar que ele “é uma espécie de monolito de 2001, a separar a cultura brasileira em antes e depois - sem que ele mesmo jamais explicasse essa divisão”<sup>3</sup>.

Dentre as diversas considerações sobre José Agrippino de Paula, apresentadas por Caetano Veloso, em seu livro de memórias *Verdade Tropical* (1997), destacaremos uma, que se fará mote para este capítulo. Referimos à postura diferenciada de José Agrippino em relação aos demais artistas e intelectuais nos anos 1960. Aliás, muitos consideram-no uma pessoa, no mínimo, inusitada. Leiamos as próprias palavras de Veloso (2008):

Sendo paulista, Agrippino já via as coisas de uma perspectiva diferente da nossa: ter nascido no Brasil, por exemplo, era para ele um acidente nem auspicioso nem deplorável, apenas ele lhe media as vantagens e as desvantagens práticas com lúcida objetividade. Que as desvantagens superassem de longe as vantagens, isso nada tinha a ver com sua disposição afetiva em relação ao país: era apenas um dado concreto a ser computado (VELOSO, 2008, p.103)

Um fato surpreendeu Veloso: vivendo em plena efervescência política da primeira metade da década de 1960, em que a formulação e afirmação da identidade brasileira perante outras nações, principalmente os Estados Unidos da América, opunham, por vezes, de forma sectária e apaixonada, diferentes grupos de intelectuais, de Paula ficou alheio à discussão, ao menos nos termos em que estava colocada, formulada segundo parâmetros nacionalistas estreitos.

Aproximadamente um ano após a instauração da ditadura militar no Brasil, o romance *Lugar público* é publicado, cuja narrativa também se passa nos anos 1960. A respeito desse período, admitem os estudiosos a delimitação de um primeiro momento em relação à repressão e à censura da produção cultural brasileira. A postura do Governo Militar em relação às artes, literatura, teatro, cinema, no período entre 1964-68 era, de certa forma, transigente. Este é um dos argumentos de Schwarz, no importante artigo, *Cultura e política: 1964-69*, publicado originalmente na revista francesa *Les Temps Modernes*, em 1970, e atualmente recolhido no livro *O pai de família e outros*

---

<sup>3</sup> Disponível em: < <http://www.revistatrip.uol.com.br/desplugados/02htm> > Acesso em: 26/06/2009.

*estudos* (2008). Discorrendo sobre o regime militar brasileiro e sua relação com a produção cultural e artística, ele nos diz:

Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. [...] Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural de esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.* (grifos do autor) (SCHWARZ, 2008, pág. 71)

Devido à referida hegemonia, o *ideário esquerdista*, no período em questão, obteve condições propícias para desenvolvimento e consolidação entre os artistas, escritores, cineastas, dramaturgos, estudantes, tornando-se hegemônico. Em que consistia tal ideário?

Ridenti (2010), a partir da leitura de artigo de Perry Anderson, *Modernidade e Revolução*, apresenta-nos três coordenadas que, possivelmente, teriam propiciado o florescimento artístico europeu, após a Segunda Guerra Mundial. Seriam elas: um academicismo que, se por um lado era atacado, por outro fornecia elementos de resistência à devastação da cultura pelo mercado; o aparecimento de novas tecnologias pertencentes à Segunda Revolução Industrial e seu possível potencial libertário; e, finalmente, a ideia de uma ainda possível revolução social. Se tais coordenadas haviam desaparecido após a Segunda Guerra Mundial, nos países europeus, o mesmo não se passou no Brasil, pois

[...] as três coordenadas, isto é, a *intersecção de uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente*, ainda estariam presentes no Terceiro Mundo, onde *de modo geral, existe hoje uma espécie de configuração que, como uma sombra, reproduz algo do que antes prevalecia no Primeiro Mundo.* [...] Havia toda uma ilusão libertária com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek, também uma luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, além de um impulso revolucionário respaldado em amplos movimentos de massas [...]. (grifos do autor) (RIDENTI, 2010, p. 75)

Desse modo, tais coordenadas favorecem a criação e a alimentação do ideário esquerdista, expressando-se por meio de obras de arte cuja característica marcante será a proposição de uma nova realidade, liberta das opressões de então. Com efeito, acredita-se na possibilidade de redenção pela tomada de consciência através da arte, esta sendo vista como instrumento de ação e de reflexão sobre o país, em uma tentativa de explorá-lo, mostrá-lo, discutir seus problemas e descompassos, propor soluções. Para Ridenti

(2010), tal disposição mostrava-se contraditória, pois a busca do *homem novo*, liberto das opressões do presente, se ancorava no passado. Portanto,

[...] o florescimento cultural e político dos anos 1960 e início de 1970 na sociedade brasileira pode ser caracterizado como romântico-revolucionário (Ridenti, 2000). Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo pra esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do *coração do Brasil*, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (grifos do autor) (RIDENTI, 2010, p.88)

Podemos citar, como exemplo paradigmático do ideário esquerdista aqui discutido, o grupo teatral Arena, de Oduvaldo Vianna Filho, o qual encenava peças cujo tom testemunhava seu caráter revolucionário e contestatório. Quanto à literatura, o romance *Quarup*, de Antônio Callado, publicado em 1967, se colocaria como emblemático quanto à *prospecção da realidade brasileira* (BASTOS, 2000). Portanto, a análise desse material nos mostra que, a despeito do golpe militar, o clima entre os produtores de cultura (escritores, cineastas, diretores de teatro, artistas plásticos), em geral, no primeiro momento, era de *otimismo redentor* (DUNN, 2009, p.76).

Para a composição de tal atmosfera ideológico-cultural, tiveram papel importante os Centros Populares de Cultura (CPCs), influenciados, sobremaneira, pelo Partido Comunista Brasileiro e ligados ao movimento estudantil. Até 1968, ano da promulgação do Ato Institucional 5 (AI -5), que reconfiguraria, radicalmente, a relação entre o governo e o campo cultural, percebemos o desenvolvimento profícuo de práticas artísticas ligadas a tais centros. Tais atividades tinham como principal diretriz fazer da arte “um instrumento de ação política e de denúncia social” (HOISEL, 1980, p.21).  
Agumenta Buarque de Hollanda (1980):

Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de tomada de poder. Não há lugar aqui para os *artistas de minorias* ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de *povo*. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se a ela não se chegar pelo problema social. (grifos da autora) (BUARQUE DE HOLLANDA, 1980, p.19)

Percebemos, portanto, o cunho preponderantemente analítico da arte hegemônica produzida à época, nela incluído o romance, com o foco no contexto sociopolítico de então. Seus autores tinham por objetivo a compreensão do país, de seus dilemas, descompassos e a proposição de soluções. Para Dunn, “os artistas no Brasil

estavam, mais uma vez, se voltando para as contradições sociais do país, em uma tentativa de mobilizar as massas a serviço de transformações revolucionárias” (DUNN, 2009, p.55). Como consequência de tal perspectiva, acredita-se na possibilidade de redenção pela conscientização através da arte.

Especificamente em relação à literatura, ao analisar publicações dos anos 1960/70 no Brasil, Sussekind (2004) comenta:

A censura tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas que se seguiram ao golpe militar. Realismo mágico, alegorias, parábolas, ego-trips poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada nas viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias (SUSSEKIND, 2003, p.17)

A censura e a repressão tornam-se, assim, elementos privilegiados na confecção do texto literário, argumento também defendido por Bastos (2000) em trabalho que analisa 35 livros da época, e por Sussekind (1984). Dessa forma, poderíamos inferir que grande parte dos livros do período configura-se como tentativa de *resposta* a algumas perguntas. Perguntas essas, em sentido amplo, relacionadas ao contexto sociopolítico repressivo daquela época.

Todavia, as resenhas e trabalhos sobre o livro *Lugar público* não destacam o diálogo com a repressão ou com o contexto repressivo. A maneira como a obra é arquitetada não nos leva a apontar o contexto referencial-ditatorial como item estruturante e imprescindível para sua significação e compreensão. Além de não focar sua narrativa no contexto sociopolítico, tomando-o como ponto fulcral para a articulação do romance, o autor não *ressalta*, no espaço público ali configurado, os eventos sociopolíticos importantes, apenas tangenciando, *vagamente*, alguns temas recorrentes na literatura daquela época. Assim, manifestações contra a censura militar e a repressão política, ou o posicionamento do intelectual, são temas apresentados, em pé de igualdade, quando raramente aparecem, com os outros fragmentos e cenas dispersas que compõem o romance. Por conseguinte, de Paula destoa da forma como a maioria dos autores do período trabalhava. Estes lançavam mão de estratégias calcadas na estética naturalista ou de caráter alegórico (SUSSEKIND, 1984, ARRIGUCCI, 1999), em sintonia com a proposta acima explicitada: pensar a literatura prospectivamente em relação ao país. Na verdade, uma continuação da linha mestra tornada hegemônica do



romance brasileiro, indicada por Antonio Cândido (2009) em seu clássico *Formação da Literatura Brasileira*, então nomeada literatura empenhada.

A propósito, o ponto principal levantado por importantes críticos (SUSSEKIND, 1984, FRANCO, 1998, ARRIGUCI, 1999) sobre romances do princípio dos anos 1960 centra-se no fato de suas narrativas assumirem caráter documental, apropriando-se da linguagem jornalística de forma impensada e rápida. Assim agiam na tentativa de documentar o que estava ocorrendo no país e então fornecer ao leitor informações a ele sonegadas pela censura. Arriguci (1999), em importante entrevista sobre o romance brasileiro dos anos 1970 diz:

Eu acho o seguinte: na ficção de 70 para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neorealismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal. (ARRIGUCI, 1999, p.77)

Ora, a obra de de Paula escapa a tal crítica, configurando justamente a crise do romance como modelo realista de prospecção da realidade. Isso nos parece indicado pela impossibilidade mesma da narração, já que o sujeito-narrador, no livro, se dispersa radicalmente em meio às cenas as mais díspares, multiplica-se de forma absurdamente excessiva e estilhaçada, obstruindo a figuração de certa realidade socio-histórica e sua legibilidade. Portanto, ao contrário das narrativas que se mostraram totalitárias porque imbuídas da função de representação de um contexto socio-histórico (ARRIGUCI, 1999), o livro de Agrippino nos apresenta um narrador dispersivo e desprovido dos atributos necessários à narração concebida nos moldes tradicionais do período, de caráter documental. Seu narrador-intelectual-escritor apresenta-se desorientado, não conecta os episódios, não estabelece relações entre eles e as cenas. Sequer possui interioridade, descamba para o *nonsense* e o devaneio, conforme veremos adiante. É como se suas ações não fizessem sentido, não partissem de uma racionalidade determinada e orientada fortemente para um fim. Não há tautologia, sobressai-se a deriva, o que é digno de nota, pois dessa forma marca-se a diferença do romance em relação à maioria dos livros do período. *Lugar público* foi publicado em um período de aposta nas possibilidades de intervenção e mudança na esfera pública através do esforço conscientemente orientado da razão. O livro, por seu turno, apresenta personagens que deambulam, desorientados, sem centro ou contornos psicológicos consistentes, quiçá

precisos, fugindo do enquadramento racional das publicações que lhe eram contemporâneas.

Neste ponto, vale lembrar Xavier (1993). Ele faz distinção entre os cineastas ligados ao que se denominou Cinema Novo e a geração posterior a eles, que produziu filmes agrupados sob o rótulo de Cinema Marginal ou *Underground*. Para os primeiros, ainda prevalecia a visão teleológica da história, do tempo como possuindo um fim a ser atingido de forma racional, por etapas que se sucederiam. A realidade seria, assim, legível e espalharia pistas para sua leitura, orientando-se previsivelmente para o futuro. Já o segundo grupo de cineastas se contrapõe a tal visão. Para eles, a falta de sentido da história se impõe e obstaculiza a compreensão pacífica dos momentos históricos, tornando a realidade pouco legível. Xavier (1993), ao comentar os dois tipos de se fazer cinema, nos diz:

A partir de filmes como *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas, ou da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical, marcando um corte frente a figurações anteriores da história, passagem que encontrou seu termo final nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o Cinema Novo no final da década. Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência. Ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência (XAVIER, 1993, p. 13)

Essa divisão é importante porque o cinema de de Paula é visto como pertencendo ao universo *underground*. Acreditamos que, de alguma forma, a maneira como ele fazia seus filmes era transposta para seu trabalho literário, principalmente através da destruição do princípio teleológico. Além do mais, o caráter desconcertante de sua narrativa fez com que ele questionasse formas tradicionais de se conceber e narrar a experiência.

O que interessa destacadamente ao narrador em *Lugar público* é o movimento urbano, seus sons, luz, cores (ou ausência deles). Os blocos de imagens compõem-se através da simultaneidade, sem encadeamento lógico-linear. O romance, com isso, parece operar sem quaisquer mediações que remetam à continuidade, organizando-se em cenas autônomas, precariamente conectadas. Sua extrema desorganização tem o intuito de inquietar o leitor, de provocá-lo. Não há totalização, ou qualquer fio que unifique os diferentes episódios, a não ser a repetição dos personagens e sua frágil interação em locais recorrentes.

Recorrência, repetição, movimento que não gera mudança. Aqui, também, outra diferença em relação à série literária contemporânea ao romance: o tempo não se constitui em sua historicidade, aberto ao devir e à mudança, à utopia política, características próprias aos princípios revolucionários da arte e da literatura de então. O regime ditatorial, sob tal perspectiva positiva, seria passageiro, ruiria sob a marcha da história e o esforço coletivamente organizado pelos sujeitos históricos. Contrariamente, os personagens de *Lugar público* são sujeitos ativos apenas porque escolhem a direção para onde caminham, sem outro objetivo senão este: escolher a direção, leste, oeste, norte, sul. Eles apenas deambulam pela cidade, não são agentes com atos de vontade ou decisões que afetem a sua vida ou a dos demais; ao contrário, suas decisões são as mais banais possíveis e, no mais das vezes, não acarretam consequências substanciais. Sua vontade não é forte, eles invertem o rumo das suas ações ou as interrompem sem motivo aparente, o que também contraria o tom contestatório da literatura da época.

De Paula implode, com efeito, noções caras ligadas ao texto literário de feito tradicional, de cariz naturalista, que preponderavam no começo da década de 1960. Produz um texto legitimamente *sui generis*. A opinião de Hoisel, em entrevista a respeito de *Panamérica* (2001) também se aplica a *Lugar público*. Diz ela:

Meu primeiro contato com o texto de Panamérica – e também com José Agrippino – há 25 anos, foi extremamente surpreendente e provocativo. Sua narrativa estilhaçava de maneira aberrante, hiperbólica e precursora os parâmetros que se tinha para definir e ler um texto literário ou, mais amplamente, para avaliar uma produção artística. (HOISEL, apud BENTO, 2002, s/p)

Além disso, de Paula publica um romance cujo tom preponderante é de apatia, desânimo, cansaço e cuja atmosfera é confusa, sombria, fragmentária. Os personagens são poetas, artistas fracassados, suicidas, estudantes, indigentes, homossexuais, todos a viver o presente de forma precária, sem possibilidades de projeções quanto a um futuro. Conforme dito acima, em relação aos primeiros anos pós-golpe militar, prevalecia o otimismo, com produções que privilegiavam o confronto e a contestação ao regime. Parece-nos que o livro, em 1965, adota, *radicalmente*, o tom de derrota e desorientação que será a tônica dominante de romances contemporâneos em contextos pós-ditatoriais em países da América Latina, incluído aí o Brasil, configurando-se uma *alegoria da derrota* (AVELAR, 2003) *avant la lettre*. Tal relação com o romance contemporâneo será detalhada no segundo capítulo desta dissertação.

Como mais um dado histórico do período, citamos um grupo que teve papel importante em relação à movimentação política brasileira. Trata-se dos estudantes, principalmente os reunidos sob a égide da União Nacional dos Estudantes (UNE). Ressaltamos que tais estudantes, bem como a maioria dos artistas, intelectuais, ou simplesmente pessoas envolvidas com a cultura (RIDENTI, 2000), que se identificavam com o ideário de esquerda, estavam informados por um *romantismo revolucionário*, sempre em busca das *raízes* nacionais, o que vai de encontro aos estudantes figurados no livro do escritor paulistano, desorientados e apáticos.

Temática também importante daquele período diz respeito à cultura de massas norte-americana, que encontrou todos os caminhos abertos para aqui se consolidar, tendo em vista a abertura econômica proporcionada pelo governo militar brasileiro. Assim, opor-se ao regime militar era também contrapor-se à denominada imposição cultural norte-americana que chegava até aqui, também, através de variados produtos culturais, principalmente o cinema, nos primeiros anos da década de 1960. Nesse contexto, importante instituição geradora de teorias culturais e sociais sobre o Brasil, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) fazia a análise do país e de sua cultura lançando mão da tão propagada teoria da *alienação*.

Um intelectual do ISEB, Roland Corbisier, argumentou que o Brasil era vítima de uma *situação colonial* já que se subordinava aos interesses imperialistas de nações dominantes como os Estados Unidos. Corbisier evocou o conceito de *alienação* para descrever a falta de consciência histórica necessária para o desenvolvimento de uma cultura nacional autônoma. (grifos do autor) (DUNN, 2009, págs. 48-49)

Tal ponto de vista começará a sofrer abalos, também e principalmente a partir da eclosão do movimento tropicalista brasileiro, por volta de 1967, marco de instituição de tal tendência. Em 1965, ano da publicação do romance *Lugar público*, como já registrado, configurava-se impensável algum artista idôneo, conseqüente, tido como *de esquerda*, interessar-se pela cultura norte-americana. Por isso, fazem-se também interessantes as palavras de Veloso (2008) sobre de Paula, proferidas anteriormente à eclosão do movimento tropicalista, por volta da primeira metade da década de 1960:

Zé Agrippino opunha os ícones da cultura de massas americana ao intelectualismo das nossas rodas boêmias. Mas adivinhava-se por trás de sua iconoclastia uma valorização da literatura de língua alemã (sobretudo Kafka e Musil, mas acho que cheguei a ouvir falar em Holderlin e, sem dúvida Heidegger e Nietzsche) e de língua inglesa (Joyce e Melville e Swift, mas também Kerouac e Ginsberg e os beats). Ele me impressionou, por exemplo, ao

alardear que preferia de longe os filmes de 007 a *Jules et Jim*, o delicado filme de Truffaut que era muito amado pelas plateias universitárias. (grifos do autor) (VELOSO, 2008, pág. 103)

De Paula parece passar ao largo da discussão hegemônica sobre a afirmação da cultura brasileira, combativa com referência à então nomeada imposição político-cultural norte-americana, que ganhava terreno com a anuência do regime militar brasileiro. Ele chegou a afirmar em entrevista: “Sou um filiado da pop art”<sup>4</sup>. Nas suas próprias palavras e também naquelas de Caetano Veloso acima expostas, percebemos que, para o paulistano Agrippino, o Brasil e sua aparentemente eterna questão identitária, com sua constante afirmação não se fazem relevantes.

A nosso ver, o autor paulistano antecipa alguns posicionamentos que, mais tarde, precisamente a partir de 1969, seriam identificados à postura contracultural. Esta, no caso brasileiro, toma corpo naquele ano, mas já estava *em germen* na sociedade norte-americana, por exemplo, a partir das formulações e práticas dos artistas, poetas e escritores *beatniks*, ainda nos anos 1950. Não é fortuita, portanto, a inclusão de tais poetas, pelo próprio Agrippino, em seu *paideuma*. É importante mencionar que o movimento contracultural somente cresce, de fato, em diferentes partes do mundo ocidental, e concomitantemente, a partir das manifestações ocorridas na França em maio de 1968 e também da eclosão do movimento *hippie* nos Estados Unidos da América. Daí falarmos em antecipação, no contexto brasileiro, pois, em 1965, a contracultura ainda não havia tomado a cena pública nacional nem como objeto de discussão, nem tampouco como possível fonte de influência sobre uma considerável parcela de artistas de então, o que somente ocorre, aproximadamente, a partir do movimento Tropicalista, em 1968.

Entre 1964 e 1968, as tentativas de mudança comportamental estavam articuladas com a luta política contra a ditadura (a tropicália foi um exemplo disso). Nesse período, o movimento *hippie* aparecia apenas como algo estrangeiro ou um novo modo de se vestir. Somente a partir de 1969 começaram a aparecer os primeiros sinais da existência de um movimento voltado especificamente para transformações individuais e questionador da racionalidade. (COELHO, 2005, pág 39)

É especialmente interessante o fato de o livro de de Paula se chamar *Lugar público* se compreendermos lugares públicos locais não apenas de circulação física de pessoas, mas também de ideias, além da constatação de que são intelectuais, artistas,

---

<sup>4</sup> Disponível em: < <http://WWW.L.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u4475.shtml> > Acessado em: 28/02/2011

escritores, poetas e cineastas que circulam pelos lugares públicos do livro. Curiosamente, a discussão pública premente na época não vem à baila. Caso isso ocorresse, no livro, poder-se-iam estabelecer, por exemplo, laços entre os personagens, dando algum sentido à circulação dos intelectuais no espaço público ali encenado. Além disso, conforme veremos no terceiro capítulo, não há nem mesmo um espaço público em sentido pleno, o que, caso existisse, faria com que os diferentes personagens se vissem como que partilhando um mundo em comum. Na verdade, eles existem apenas como mônadas, isolados uns dos outros.

Cumpramos ressaltar que entendemos intelectual, aqui, em sentido lato, como o indivíduo envolvido com a esfera de produção ideológica, nas grandes cidades, o que incluiria estudantes, sociólogos, filósofos, cineastas, escritores. Tradicionalmente, um dos traços constituintes do intelectual é seu posicionamento político sobre questões públicas. Em relação aos primeiros anos da década de 1960, Ridenti (2010) comenta:

No campo literário, por exemplo, houve um processo de conversão dos escritores em intelectuais, no sentido de se tornarem homens públicos. Eles se valiam, por exemplo, de revistas político-culturais para difundir suas ideias para um público. A produção literária encontraria seu parâmetro de legitimidade na política, e o cenário público foi o cenário privilegiado onde se autorizou a voz do escritor, convertido assim em intelectual, segundo Claudia Gilman, ao analisar uma época marcada pelo intenso interesse pela política e a convicção de que uma transformação radical, de toda ordem, era iminente (grifos do autor) (RIDENTI, 2010, p.93-94)

No livro em questão, percebemos que o escritor paulistano elege a metrópole contemporânea e o sujeito ali inserido como pontos centrais de sua atenção, sem maiores diferenciações contextuais que diriam respeito às pretensas especificidades identitárias brasileiras, incluídas aí as políticas. É como se estivesse ali encenado o drama do sujeito contemporâneo, assim mesmo, sem determinação de país ou território, perante o processo avassalador de modernização que teve como cenário principal as grandes cidades ocidentais ao redor do mundo.

Daí também nossa dificuldade: a maior parte dos livros teórico-analíticos sobre romances brasileiros publicados na década de 1960 estabelece algum tipo de ponte com o contexto ditatorial brasileiro, conforme discutido acima, configurando como que um eixo obrigatório para a discussão da produção literária de então. Acontece que o livro de Paula, e apesar da menção a dados históricos circunstanciais, não baseia sua discussão dentro das divisas territoriais brasileiras, nem coloca em tela a questão identitária brasileira, daí termos lançado mão, para nos referirmos a sua obra, de termos

como *fora de lugar*. O sujeito que frequenta seu texto e deambula pelo espaço urbano por ele criado parece mais produto dos processos de modernização que reúnem força a partir do período do segundo pós-guerra, em toda e qualquer grande metrópole ocidental. O diálogo, portanto, se estabelece com os processos tecnocráticos que se espalham pelos países ocidentais, tendo como modelo, principalmente, a sociedade norte-americana em sua ascensão a potência mundial hegemônica a partir dos anos de 1950.

Em dissertação de mestrado sobre de Paula, Castanheira (2008) insere manuscrito inédito atribuído ao autor paulistano, um texto curto, de caráter ficcional. Destacaremos um trecho de tal manuscrito com o intuito de endossar nosso ponto de vista: a discussão proposta por Agrippino, especialmente em *Lugar público*, diz respeito a um sujeito desterritorializado nacionalmente, urbanizado, deslocado e impelido à movimentação constante.

Em todos os países do mundo os homens se parecem. São semelhantes na roupa, na comida, nos edifícios e nos carros. São homens e se reproduzem na hierarquia das multidões crescentes. Nações desfiguram suas diversidades e ampliam seus mercados. [...] Seres humanos nos edifícios olhando tudo consumado igual fazem todas as catalogações e avaliações possíveis de tudo e colecionadores de museus recolhem seus patrimônios nas repartições específicas supervisionando tudo. (DE PAULA, apud CASTANHEIRA, 2008, p. 16)

Na passagem acima, verificamos a mesma problemática que percorre *Lugar público* a qual também abordaremos neste trabalho. Trata-se do indivíduo em meio à grande metrópole que se transforma e se moderniza e a figuração dos descompassos dela, a despeito de seu impulso organizativo. Lembremos que a coroação do ideário ligado ao processo de modernização do Brasil, com ênfase no planejamento e racionalização dos processos, neles incluídas as concepções de cidade presentes no imaginário da época, se dá em 1960, com a inauguração de Brasília. Hollanda (1980), ao referir-se a um tipo de sensibilidade que se imporá a partir do final dos anos de 1960, aproximadamente, acrescenta:

A convivência diária com a paisagem das fábricas, com a fumaça, o giro do capital, a competição violenta de mercado, o sentimento de grande cidade hostil, as contradições muito acirradas presentes no cotidiano de cada um, determinam um tipo de sensibilidade que não poderia ignorar o impacto do progresso, do moderno e de seus conflitos. (HOLLANDA, 1980, p. 86)

No começo dos anos de 1960, portanto, para de Paula, tal discussão se configurava de extrema relevância, especialmente para alguém que se formou em arquitetura. Ao responder aos críticos que o colocavam como um seguidor da geração *beat*, ele responde:

Li a poesia de Allen Ginsberg. Ele fala de temas modernos, da cidade grande, dos problemas da vida moderna, do existencialismo. Mas a forma do Ginsberg é a de elegias, que é um pouco complicada. Não estou ligado a eles. Estou lendo mais Jean-Paul Sartre, Henry Miller. (MACHADO, S/D, online)<sup>5</sup>

Assim, o conjunto de cenas de que se compõe o romance poderia acontecer em qualquer grande metrópole do mundo. Enfim, este é o dado que convém repisar, agora que chegamos ao final deste capítulo: apesar de menções específicas a eventos culturais e políticos e à criação de certa atmosfera cultural típica do começo dos anos de 1960, a tônica do livro não é o diálogo com o contexto brasileiro repressivo de então, matéria da grande maioria dos romances publicados à época, também estudados por uma série de estudiosos de literatura brasileira, sempre tendo em vista o aparato repressivo militar brasileiro (SILVERMAN, 1978; PELLEGRINI, 1996; DALCASTAGNÈ, 1996; FRANCO, 1998; BASTOS, 2000). Conforme veremos no próximo capítulo (e mencionado um pouco acima), o que se propõe, no livro em questão, é a construção de determinado narrador e de personagens constituídos sob a égide da modernização, com a figuração de um espaço urbano eivado de apelos e objetos ligados aos meios de reprodução modernos, à técnica, em diálogo com um processo que ocorria em diversas sociedades ao redor do mundo, sem qualquer coloração ideológica ligada à esquerda brasileira, à afirmação de uma possível identidade brasileira e sua aversão à cultura de massas norte-americana como um todo.

---

<sup>5</sup> Disponível em: < <http://WWW.L.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u4475.shtml> > Acessado em: 28/02/2011



## 2 - O NARRADOR: O SUJEITO CONTEMPORÂNEO E O PREDOMÍNIO DA VISÃO E DA MOVÊNCIA

A nossa leitura de *Lugar público* nos impõe examinar a figura do narrador cuja construção nos fornecerá subsídios para a compreensão do espaço ficcional ali desenhado. A propósito, Villaça, em seu livro *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (1996), empreende a leitura de alguns livros publicados nos anos 1980 e início dos anos 1990 no Brasil. Seu objetivo é explorar, sucintamente, algumas subjetividades então presentes na literatura brasileira daqueles anos, apreendidas por meio de alguns lugares narrativos, tais como construção da personagem, do espaço, figuração do tempo, visão do narrador. Na construção do narrador, por exemplo, podem ser exploradas as relações as mais variadas entre os procedimentos literários utilizados e a noção de sujeito que os informa ou a eles se encontra subjacente. Explica Villaça (1996):

Da reflexão sobre os modos de narrar que frequentam a contemporaneidade, sobre o tipo de saber possuído por aquele ou aqueles que narram, seu maior ou menor controle do universo ficcional, sobre a estrutura actancial, a distribuição espacial, a ordem temporal, enfim, sobre a estética do olhar, procuramos inferir que ficções a respeito da subjetividade, a respeito da relação homem/mundo, frequentam esta ou aquela obra. (VILLAÇA, 1996, p.11)

Nesta dissertação, faremos caminho análogo, especialmente neste capítulo: estaremos no enalço de determinado narrador, de seu olhar, para detectar questões mais gerais concernentes à determinada subjetividade e sua relação com a metrópole. Atentaremos, nesta leitura, aos procedimentos literários concernentes ao narrador e à subjetividade que deles se forja. Portanto, faremos nossa advertência de Villaça (1996) quando ela diz: “não se trata de falar do sujeito enquanto autor, gênio criador em versão romântica, ou o vitimado das leituras estruturalistas. Não o sujeito do texto, mas a subjetividade no texto, percorrendo alguns lugares narrativos [...]” (VILLAÇA, 1996, p. 34).

A escolha da figura do narrador como um dos elementos principais de nossa análise nos levou a formular a seguinte hipótese: o processo de modernização que ganhou corpo no final da década de 1950 e início da de 1960, então em curso em todas as sociedades ocidentais urbanas, incidiu também de forma contundente na sociedade brasileira, forjando um tipo de subjetividade que ganhará força mais tarde, na década de

1980, mas que de Paula capta já na primeira metade dos anos de 1960, de forma singular.

Tal subjetividade será o alvo do presente capítulo. Ela será abordada, principalmente, na apreensão da figura do narrador, que nos levará, por sua vez, no próximo capítulo, a investigar o espaço ficcional por ele produzido. Inicialmente, discutiremos, em linhas gerais, tal processo de modernização. Para tanto, faremos um recorte, abordando-o, rapidamente, a partir do projeto desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek. Nele são lançadas as bases de um projeto agressivo e audacioso de ascensão da tecnocracia ao poder, que vai até os primeiros anos do Golpe Militar de 1964, período no qual se consolida tal dominação. Em outras palavras, com tal panorâmica histórica, pouco a pouco, no decorrer deste capítulo, construiremos um diálogo entre tal processo de modernização e o sujeito e espaço ficcionais que se deixam apreender; que se dão à leitura no livro *Lugar público*.

## 2.1 - Contracultura , modernizações, homogeneizações

A contracultura, tendência observada em de Paula, conforme discutido no primeiro capítulo deste estudo, nos remete a um tema mais amplo, isto é, o reflexo dela no modo pelo qual o narrador é constituído no livro em questão. Com efeito, em seu protesto contra a razão tecnocrática opressora, a crítica contracultural atinge o cerne do mecanismo pelo qual a técnica intenta sacramentar seu controle: a eliminação da liberdade individual e da autonomia do indivíduo. A reivindicação principal do protesto contracultural diz respeito à restrição da liberdade individual, que alcança, com o império da técnica, níveis indesejáveis, sufocando as aspirações individuais de liberdade em sentido mais amplo. Com o impulso tecnocrático ao controle, à ordem e à homogeneização, são eliminadas as possíveis dissonâncias e idiosincrasias individuais.

Para Roszak (1972, p. 210), a contracultura, em linhas gerais, “que se fundamenta num sentido de comunidade profundamente personalista, e não em valores técnicos e industriais, representa uma crítica mais radical à tecnocracia que qualquer uma das ideologias tradicionais”. Em sua cruzada contra os efeitos nefastos da modernização, da tecnocracia e da sociedade de consumo, ela lança mão de um leque variado de estratégias que vão desde o uso de substâncias alucinógenas que alteram a percepção e a consciência, de estratégias pacifistas, não-institucionais e apartidárias, até o apelo a forças irracionais e inconscientes que, supostamente, libertariam o indivíduo do jugo da racionalidade cartesiana opressora.

O movimento contracultural colocava a juventude como foco de uma contestação radical à sociedade tecnocrática, contestação essa que desprezava as vias tradicionais de oposição política. Não havia lugar para tentativas de mudar um regime segundo as suas regras: a rejeição ao *sistema* era em bloco. Esse “sistema” era representado como tendo, como pontos de sustentação, a industrialização avançada, a ideologia do consumismo, a massificação (e a conseqüente sufocação da individualidade), a tecnocracia (entendida como uma *química* de modernização, racionalização, planejamento e burocracia) e a ênfase na técnica em detrimento do humano – todo esse edifício cimentado pela ciência e sua busca de objetividade racionalista. (grifos do autor) (COELHO, 2007, p. 123)

Historicamente, a discussão sobre a afirmação da individualidade sempre teve, como pano de fundo, a luta entre indivíduo *versus* tradição, autonomia *versus* heteronomia, dicotomias essas sempre discutidas e presentes em diferentes sociedades (RENAUT, 2004). Trata-se da emancipação do indivíduo do peso das tradições e das

hierarquias sociais, afirmando sua individualidade e a igualdade de direitos. Não foi diferente em relação à crítica contracultural. A tentativa tecnocrática de impor o predomínio da técnica em detrimento do indivíduo, bem como o estabelecimento de padrões de comportamento e de controle através das modernas técnicas de comunicação de massa e da racionalização da vida social são os alvos principais do protesto contracultural, ou melhor, contra a homogeneização e padronização das sociedades urbanas ocidentais.

O cerne da proposta contracultural diz respeito à proposição da colocação do ser humano como o centro e fundamento da realidade, em detrimento da Razão ocidental-iluminista travestida de técnica. Para seus propositores, isto acarretaria liberdade individual. Contrariamente, a tecnocracia se configurava como algo radicalmente heterônomo, invasivo e repressor com relação à afirmação do indivíduo.

Especificamente, com referência ao contexto brasileiro, conforme veremos, percebemos, ainda, a presença ubíqua e homogeneizadora da ideia de uma nação que se queria harmônica e unida em prol de um objetivo comum, no caso, o desenvolvimento socioeconômico e tecnológico, projeto primeiramente encampado pelo governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960), revestido de intenções modernizadoras, e posteriormente levado a cabo, de forma repressora e conservadora, por sucessivos governos militares.

Os anos 1960 foram pródigos, portanto, na crítica ao aprofundamento do controle por parte da racionalidade com fins meramente instrumentais, sem balizamentos éticos e sem levar em conta a intersubjetividade e os limites que a alteridade coloca ao impulso homogeneizante tecnocrático, com sua sanha controladora. Parece-nos que a crítica esboçada em *Lugar público* se endereça justamente à faceta opressora de tal racionalidade. No livro, a técnica aparece como uma realidade de que não se pode escapar, que provoca divisão e impede que os personagens compartilhem suas experiências, isolando-os uns dos outros, fabricando uma cidade cujos personagens não têm passado, são impelidos pelo ideal tecnocrático, vivendo apenas momentos presentes, como veremos mais detidamente adiante.

Renaut (2004), ao discutir os diferentes movimentos que afirmam a liberdade do indivíduo, desde os primórdios do liberalismo burguês até a contemporaneidade, sobre o impulso que os anima, acrescenta:

É evidente que já não são mais visadas as hierarquias do *Ancien Régime* (compreendias como os privilégios supostamente inerentes, por natureza, a

determinados grupos sociais), mas novas hierarquias, como as que instaurariam as desigualdades sociais e econômicas: depreende-se que, nesse aspecto, é ainda a reivindicação individualista, na medida em que é anti-hierárquica, que empresta a esses movimentos suas motivações e legitimidade. Da mesma forma, o individualismo será exercido contra a *burocracia* nas empresas, nos partidos políticos e até nas universidades, em nome de uma demanda de *democracia*, concebida novamente como o império da igualdade e a dissolução de hierarquias fixas ou, por assim dizer, naturalizadas. (grifos do autor) (RENAUT, 2004, p.27)

Em todas as sociedades ocidentais urbanas industriais ou em vias de industrialização, desde há muito, a tecnologia e a técnica exercem papel importante na transformação dos meios de produção e, conseqüentemente, provocam mudanças radicais nas próprias sociedades, atingindo-as de forma global. Todavia, considera-se que as principais inovações tecnológicas que ajudaram a construir as sociedades contemporâneas ocorreram durante o século XX, que presenciou extraordinários avanços técnicos em todos os campos do saber.

O que distinguiu particularmente o século XX, em comparação com qualquer outro período precedente, foi uma tendência contínua e acelerada de mudança tecnológica, com efeitos multiplicativos e revolucionários sobre praticamente todos os campos da experiência humana e em todos os âmbitos da vida no planeta. Esse surto de transformações constantes pode ser dividido em dois períodos básicos, intercalados pela irrupção da Segunda Guerra Mundial. Na primeira dessas fases, prevaleceu um padrão industrial que representava o desdobramento das características introduzidas pela Revolução Científico-Tecnológica de fins do século XIX. A segunda fase, iniciada após a guerra, foi marcada pela intensificação das mudanças – imprimindo à base tecnológica um impacto revelado sobretudo pelo crescimento dos setores de serviços, comunicações e informações -, o que levou a ser caracterizada como período pós-industrial (SEVCENKO, 2002, p. 23-24)

Com efeito, de acordo com essa divisão, desde principalmente o período após a Segunda Guerra Mundial, a tecnologia assumiu papel preponderante e determinante em tal processo. Houve um desenvolvimento extraordinário dos processos de produção, impulsionado pelo domínio de novas tecnologias, principalmente pela introdução da tecnologia computacional e pelo desenvolvimento daquelas ligadas à comunicação, gestadas e direcionadas às sociedades de massas. Em comparação com as técnicas e processos de produção pós-segunda guerra, o período anterior apresentava técnicas extremamente simplificadas, passíveis de serem dominadas por trabalhadores com baixo ou nenhum grau de escolaridade formal. No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, os processos de produção tornam-se demasiado complexos a ponto de o trabalho exigir diversas equipes de técnicos altamente especializados. Dessa forma, o conhecimento

técnico torna-se cada vez mais importante dentro dos processos produtivos (PEREIRA, 1972). Mesmo considerando-se, apesar das diferenças regionais, os países tidos como *em desenvolvimento*, para usar uma terminologia atual, com níveis de inovação tecnológica baixos se comparados com os ditos *países desenvolvidos*, ainda assim observamos que a tendência é ver, na técnica, o caminho para o almejado desenvolvimento. É o que ocorre em todas as sociedades urbanas ocidentais. Dessa forma, nessas sociedades, após a Segunda Guerra Mundial, o capital começa a perder espaço como fator estratégico para a transformação dos meios de produção. Pereira (1972) assim explica:

A perda de importância do capital, porém, é necessariamente um fenômeno relativo. Só faz sentido na medida em que um outro fator de produção começa a se tornar estratégico. Ora, o surgimento de um novo fator estratégico, que vem ganhando uma importância crescente no processo de produção das chamadas sociedades industriais modernas, é um dos fenômenos mais significativos do século XX. Este novo fator estratégico é o *conhecimento técnico e organizacional*. Hoje, sem dúvida, ele já supera em importância ao capital (o qual vai deixando, portanto, de ser estratégico, não obstante continue sendo essencial, como também o são a terra e o trabalho não qualificado). (grifos do autor) (PEREIRA, 1972, p. 40)

Desse modo, em lugar do capital, assoma a tecnologia, ou melhor, o conhecimento técnico como fator que orientará todas as mudanças e determinará as relações de poder em sociedades e países. É importante destacar que entendemos conhecimento técnico, aqui, em sentido amplo: racionalização de todos os processos em curso nas sociedades, sejam eles técnicos ou humanos, com o objetivo de torná-los mais eficientes.

Em relação à aplicação da técnica como fator de desenvolvimento, as metrópoles ocidentais serão o cenário privilegiado para tanto, pois para lá afluem enormes contingentes de pessoas, gerando a necessidade de maior organização e controle: surgem, assim, as sociedades de massa. São enormes contingentes de pessoas com algum eventual tempo livre e vistas como potenciais consumidores. Ocorre, então, enorme expansão do setor de serviços, especialmente nos países centrais, mas também nos periféricos.

Quanto aos processos de modernização das metrópoles ocidentais, o modelo a ser emulado foi a sociedade norte-americana e sua opulência pós-Segunda Guerra Mundial. Guardadas as diferenças regionais, almejava-se, especialmente na América Latina, atingir a eficiência dos processos produtivos e organizacionais norte-

americanos. Algumas cidades do continente americano, especialmente na América Latina, eram vistas de forma otimista, já que aqui seria possível, mediante planificação estatal, implantar o desenvolvimento, economicamente e de forma racional, sem repetir os problemas já experimentados na Europa. Diz Gorelik (1999)

A partir da certeza funcionalista de que a cidade é uma gigantesca fábrica de homens modernos, ponto final do contínuo rural-urbano que devia se promover, nos anos cinquenta, a cultura urbana ocidental formalizou na América Latina uma grande questão e uma grande esperança. Como acelerar a urbanização sem exacerbar os problemas que vêm associados ao crescimento? Uma planificação inteligente e previsora deveria poder evitar nestas terras os problemas que a modernização de mercado dos países centrais havia engendrado décadas atrás (GORELIK, 1999, p. 68)

As grandes metrópoles, portanto, mostravam-se como potenciais espaços onde incidiria a técnica, em sua mais ampla acepção, com o objetivo de potencializar as capacidades humanas, organizando-as com o fito de tornar eficientes os processos produtivos. Evidentemente, tal tentativa acarretava mudanças em toda a sociedade, principalmente em grupos que residiam em grandes cidades e estavam sujeitos à influência das técnicas de comunicação de massa, que intentavam homogeneizar as sociedades, criando e controlando potenciais consumidores para seus produtos. Referindo-se a mecanismos de controle nos grandes centros urbanos, Sevckenko (2002) comenta:

As novas demandas de mão de obra dos grandes complexos industriais, associadas à mecanização em massa das atividades agrícolas, provocam um êxodo coletivo de grandes contingentes da população rural em direção às cidades, dando origem às metrópoles e megalópoles modernas. [...] Toda essa vasta população, portanto, tem sua vida administrada por uma complexa engenharia de fluxos, que controla os sistemas de abastecimento de água corrente, esgotos, fornecimentos de eletricidade, gás, telefonia e transportes, além de planejar as vias de comunicação, trânsito e sistemas de distribuição de gêneros alimentícios, de serviços de saúde, educação e segurança pública. Assim, numa metrópole tudo se insere em sistemas de controle, até o passo com que as pessoas se movem nas ruas, dependente da intensidade dos fluxos de pedestres e do trânsito de veículos, [...] (SEVCENKO, 2002, p. 61-62)

Gorelik (1999), ao tratar de processos de modernização na América Latina, diferencia modernidade de modernização. Segundo ele, a modernidade diz respeito às representações culturais que envolvem os processos de modernização, a certo *ethos*. Já a modernização, refere-se às transformações materiais e estruturais do mundo moderno, em seu aspecto físico. Na América Latina, ainda segundo o estudioso, a modernidade *chega* antes da modernização, como a preparar e expressar o desejo de transformação de

tais sociedades. Assim ocorreu no Brasil, cuja construção da capital, Brasília, conforme comentaremos logo a seguir, expressa bem tal concepção. Tentou-se imprimir a ideia de modernização, sem a criação prévia, no restante do país, de infraestrutura concreta para sua implementação, como esclarece o trecho abaixo.

Nesse sentido, quando digo que na cidade latino-americana a modernidade foi um caminho para a modernização, tento apresentar a vontade ideológica de uma cultura para produzir um determinado tipo de transformação estrutural. A América se caracteriza, assim, como um território especialmente fértil para os conflitos modernos: porque se na Europa os conflitos de valores vão gerando e se adensando ao longo do tempo, em relação mais ou menos direta com os estímulos que produzem os processos de transformação material, muitas vezes notamos na história americana que as questões valorativas e conceptuais aparecem no mesmo momento, ou inclusive antecedendo os processos que as geraram em seus lugares de origem. (GORELIK, 1999, p.59)

Houve, no Brasil, em diferentes períodos históricos, diversos processos de modernização social e administrativa, principalmente a partir dos anos 1930; até os anos 1960, no entanto, o país não havia sofrido um processo tão rápido e com resultados tão incisivos. Conduzido de forma contundente pelo Estado, principalmente na presidência de Juscelino Kubitschek (1955-1960), daí a nossa ênfase no projeto desse governo, tal processo envolveu toda a sociedade brasileira, principalmente a urbana, com ampla propaganda estatal destacando as potencialidades futuras do país e enfatizando a necessidade da coesão da nação em torno de tal objetivo. Denominado desenvolvimentismo, tal projeto toma, como norteadora, a planificação em seu sentido mais amplo: planejamento, organização, metas, objetivos, controle e tudo o mais que se aproximasse, semanticamente, do campo da razão técnico-burocrática ganhava terreno a passadas largas. O termo desenvolvimentismo diz respeito à prevalência do desenvolvimento econômico como meta principal a ser atingida, além de possuir forte conotação nacionalista, adotando a ideia de uma nação homogênea. Para fomentar o desenvolvimento econômico, fez-se necessária a criação de enorme infraestrutura, então inexistente, e a criação de sólida indústria de base, à época pífia. Eis a opinião do *brazilianista* Thomas Skidmore (2010):

A estratégia de Juscelino merece o rótulo de *nacionalismo desenvolvimentista*, mais que o de simples *desenvolvimentismo*, devido à forma como foi apresentada aos brasileiros. Sublinhando as declarações e ações do governo, havia um apelo ao sentimento de nacionalismo. Era o *destino* do Brasil tomar o *caminho para o desenvolvimento*. A solução para o subdesenvolvimento do Brasil, com sua justiça social e tensão política



crônicas, tinha de ser a industrialização rápida. (grifos do autor)  
(SKIDMORE, 2010, p. 205)

No período em questão, mais do que nunca, o espaço urbano torna-se sinônimo de desenvolvimento e progresso. Para Gorelik (1999, p. 68), “no desenvolvimentismo, o Estado vai reunir toda a tradição construtiva, incorporando em seu seio a pulsão vanguardista: o Estado se torna institucionalmente vanguarda moderna e a cidade, sua picareta modernizadora”.

Como podemos perceber nos trechos acima, o projeto desenvolvimentista envolveu também enormes esforços com o intuito de ressaltar possíveis qualidades positivas do Brasil, forjando a ideia, de forma unívoca, de uma nação do futuro, em um projeto abertamente ufanista. A comparação com as nações ditas desenvolvidas era prática corrente então. Os patamares de desenvolvimento social, econômico, político e cultural de tais nações se colocavam como metas a serem alcançadas. Evidentemente, tal postura gerou forte crítica por parte de uma parcela da intelectualidade, configurando, como que um eixo temático do período: crítica ao Brasil oficial e sua propaganda.

Cumpra-nos destacar, aqui, que o narrador e os personagens, em *Lugar público*, a despeito de serem intelectuais, não assumem tom didático ou ético, não emitindo juízos pormenorizados sobre as ações empreendidas por eles mesmos. Eles sequer possuem veio *explicitamente* crítico, verbalizando a crítica em relação aos descompassos do processo brasileiro de industrialização. Diga-se, de passagem, já que este tópico será discutido no item 2.2, que, em *Lugar público*, a crítica se dá por meio da forma como o livro é construído, com sua desorganização estrutural do espaço público a configurar um contrapeso ao impulso racionalizante do projeto estatal.

No ano de 1960, o governo, como símbolo do processo pelo qual passava o Brasil daquele momento (e não poderíamos deixar de comentar rapidamente, dada sua enorme carga simbólica e representativa de grande parte dos anseios de então) erige Brasília, capital do país, cidade onde se materializou o princípio modernizante e seu viés arrojado através de uma arquitetura modernista, unindo funcionalidade e beleza em um só ímpeto.

É bom lembrar que entre as construções de projetos da modernidade nacional estava o de construção do próprio desejo de modernidade. O *marketing* político funcionava direcionando o imaginário nacional no sentido da crença na vocação progressista do país e do investimento nesse sonho. Brasília

torna-se, nesse jogo retórico, algo necessário e inadiável. A vida urbana burguesa era apresentada como a solução para as dificuldades apresentadas pela nação, que ainda concentrava seus maiores investimentos econômicos e detinha a maior parte da população na área rural (MENEZES, 2011, p. 40)

Desse modo, o controle urbano e a organização administrativa, por parte do Estado, eram levados *pari passu*. Ambos levariam o Brasil a outro patamar de desenvolvimento socioeconômico, integrando o país de forma a se igualar às nações ditas desenvolvidas do mundo. É importante destacar, para nossos fins, que o espaço urbano de Brasília, cidade-modelo, foi pensado de forma a racionalizar seu uso, adotando a funcionalidade como parâmetro. Era preciso buscar a eficiência, o corte de dispêndio desnecessário de energia e recursos por meio da adoção de medidas pragmáticas e funcionais. Nesse contexto, ganha vulto a figura do arquiteto, senhor do traço e da técnica que organizará e dará forma ao espaço bruto, integrando homem e meio ambiente urbano. Dessa forma, com o auxílio de equipes de técnicos e profissionais altamente especializados, empreende-se a racionalização do espaço urbano. Esse processo, nomeado modernização por alguns, é compreendido, por outros, em linhas gerais, como tecnocracia (ROSZAK, 1972, PEREIRA, 1972), conforme esclarece este trecho:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. (ROSZAK, 1972, p. 19)

Por outro lado, com cidades e sociedades mais complexas e populosas, a exigência de planejamento e previsão se fazia cada vez mais necessária. Mais do que isso, a potente propaganda estatal favorável à indústria acabava por estabelecer a sociedade de consumo como panaceia para os dilemas brasileiros. Percebemos, portanto, que, no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960, houve notável esforço por parte do Estado no sentido de mostrar a necessidade da modernização e utilização da técnica no planejamento das cidades e no seu controle, e promover condições para tal. Isso envolvia projeção das necessidades dos usuários do espaço urbano, além de previsão quanto ao impacto que a implantação das novas tecnologias gerariam. Pereira (1972), ao

discorrer sobre os imensos esforços necessários para tornarem eficientes os novos processos de produção, frutos do advento das novas tecnologias no período após a Segunda Guerra Mundial, destaca o fato de as sociedades se tornarem mais complexas e exigirem métodos organizacionais, em sentido amplo, também cada vez mais complexos. Ele ressalta a existência de ampla burocratização da sociedade, não somente do Estado, de maneira que o impulso ao planejamento e ao controle se espalha por todo o tecido social:

Na verdade, não é apenas o Estado que se burocratiza. É todo o sistema social que tende a burocratizar-se, sob a égide do Estado. Este fora dos primeiros a se burocratizar. As burocracias modernas surgem com os Estados nacionais. Por isso se confunde burocracia com Governo. A partir da tecnologia eletrônica, porém, e principalmente após a Segunda Guerra Mundial, não é mais apenas o Estado que se burocratiza, mas a própria sociedade. Sob a direção do Estado, as relações sociais tendem cada vez mais a ser racionalizadas, ou seja, a burocratizar-se. Tem início um processo de burocratização global da sociedade (PEREIRA, 1972, p.49)

E, assim, em sociedades que se querem tecnocráticas, ganha proeminência a figura do especialista. É ele que as dirige e decide sobre a relevância do que deve persistir e ganhar espaço. O saber do especialista emite juízo sobre o que é digno de consideração e aquilo que merece ser destacado como sendo um tipo de saber irrelevante ou pouco sistematizado. Assinala Roszak (1972):

Na tecnocracia tudo aspira a tornar-se puramente técnico, objeto de atenção profissional. Por conseguinte, a tecnocracia é o regime dos especialistas – ou daqueles que podem empregar os especialistas. [...] Numa tal sociedade, o cidadão, confrontado por uma formidável complexidade, vê-se na necessidade de transferir todas as questões a peritos. Na realidade, agir de outra forma seria uma violação da razão, uma vez que, segundo o consenso geral, a meta primordial da sociedade consiste em manter a máquina produtiva funcionando eficientemente. Na ausência de especialização, o imenso mecanismo certamente emperraria, deixando-nos em meio ao caos e à miséria. (ROZAK, 1972, p. 20)

Tal contexto merece destaque porque se relaciona com um dos pontos centrais que contribui para a construção de determinado tipo de narrador e das personagens em *Lugar Público*: a marginalização da figura do intelectual (ponto que discutiremos no próximo item desta dissertação). A modernização procura criar uma cara arrojada e límpida para a cidade. Promete fluência a seus habitantes, assepsia, velocidade nos deslocamentos, tudo isso em decorrência da técnica. Todavia, sob a ótica do intelectual

desocupado e sem lugar em meio ao domínio dos técnicos, sobressai a desilusão da vida urbana burguesa.

No próximo item, discutiremos esse tipo de narrador que é forjado em meio a uma cidade burocratizada e estilhaçada pela técnica. Nela, os laços entre os indivíduos se desfazem. Defenderemos a hipótese segundo a qual há uma grande afinidade entre a cidade ali presente, fruto do processo de modernização acima discutido, o narrador/sujeito que dela emerge e a forma como o livro é configurado.

## 2.2 – O narrador esvaziado

Em *Lugar público*, o narrador, que é um escritor, alternando a primeira e a terceira pessoas, circula pela metrópole, observa e descreve, fornecendo-nos incontáveis pequenos episódios em que ora personagens se repetem, ora há apenas ações com personagens sem nome, desconhecidos, flagrados em suas rotinas. Curiosamente, os tais blocos não necessariamente se relacionam entre si, constituindo, assim, uma miríade infindável de ações desconectadas. Parece-nos, portanto, difícil falar em narração no sentido tradicional e usual da palavra, com ações concatenadas de forma que, para o entendimento de uma, se deva recorrer a outra e assim por diante. O texto de Paula, assim, propõe-se a negar certa temporalidade teleológica, que pressupõe o devir como sendo dotado de racionalidade e sentido orientados para um fim. Tal temporalidade está relacionada à determinada experiência histórica, perspectiva essa comumente ligada à esquerda tradicional dos anos 1960, conforme discutido no primeiro capítulo.

Como abandona o princípio teleológico, para concepção de sujeito e de tempo, ele adota, de forma radical, a contingência e a indeterminação do futuro como princípios constituintes da experiência humana. Ao abrir mão de um *telos*, a narrativa assume um estado em que somente reconhece a simultaneidade de vários presentes, contentando-se com eles, representados pelas diversas cenas justapostas do romance. Fazendo isso, ele nega os princípios organizativos da lógica iluminista-cartesiana, que tem em seu horizonte um fim a buscar e a alcançar.

A propósito, ao comparar o caráter teleológico do pensamento cristão ao do racional-iluminista, Otte (1994) acaba por igualá-los no que diz respeito, somente, à manutenção de um *telos* em ambos os horizontes. Nas duas posições há uma desvalorização do presente, que é visto como imperfeito em relação a um futuro ideal, fruto da aplicação dos princípios racionais, ou a um passado idealizado, ligado à concepção teológica. Ambas as posições são tidas por Otte (1994) como idealistas:

Pouca diferença faz se este ideal é resultado da observação empírica que procura detectar as leis inerentes à história, ou se ele é adotado anteriormente. Seja por indução, seja por dedução, os dois casos refletem a dicotomia entre um ideal estático e uma realidade dinâmica, com suas respectivas conotações positivas e negativas. A partir desta posição idealista *lato sensu*, a busca do sentido consiste em mostrar como o presente instável é apenas uma forma degenerada de um estado perfeito (anterior) ou que é apenas uma etapa provisória no caminho rumo a um estado ideal (posterior), mas que, antes de tudo, ele não é um presente sem sentido (OTTE, 1994, p. 25-26)

Ao assumir perspectiva radicalmente divergente da apontada por Otte, a narrativa do escritor paulistano já anuncia a concepção temporal que informará o sujeito ali produzido, pois tal temporalidade o constitui e o define. É como se ele tentasse instaurar uma temporalidade descompromissada com o amanhã e o ontem, mais afeita aos momentos fugazes, à precariedade do presente imediato, identificada com as proposições da contracultura e mais próxima de uma sensibilidade contemporânea, conforme explicitamos no item 2.1 desta dissertação. Esta inclinação ao presente descolado de um futuro e liberto de um passado enquanto origem é o que provoca a ruptura do fio narrativo, pois permite ao presente se apresentar por meio de momentos, apenas, representativos por si mesmos.

Ilustram nossa hipótese os inúmeros episódios sobre a doença e morte do pai, o qual não é nomeado, propriamente (sobre a impossibilidade do nome próprio, discorreremos um pouco mais abaixo). Tais cenas estão presentes do começo ao fim do livro. Todavia, aparecem e desaparecem, sem obedecer a qualquer lógica temporal, apenas são dispostas, como diferentes versões do mesmo evento. Tradicionalmente, para o sujeito, a figura paterna alude à origem e liga-se a uma cadeia, que é referida ao passado, formando elos entre as gerações. Ironicamente, no romance, tal figura é simplesmente disposta em meio às cenas dos demais personagens e não estabelece qualquer ligação com o passado, estando também à deriva na narrativa e apresentando-se doente, sem forças, delirante, por vezes, um moribundo. O passado, dessa forma, mostra-se exangue e incapaz de estabelecer uma tradição, perdurando-se no presente e projetando-se no futuro. Na cena abaixo, a morte do pai nos é apresentada, pelo narrador, sem qualquer sentimento, relatando-a, apenas.

O longo garrafão de aço possuía na extremidade um pequeno vidro e no seu interior um líquido borbulhava. O ritmo do borbulhar correspondia ao ritmo da respiração do meu pai. Este ritmo foi pouco a pouco diminuindo. As borbulhas produzidas no líquido não eram efervescentes e a respiração do meu pai, que no início soprava como um enorme fole eletrônico, se tornou quase inaudível. Saímos do quarto e fomos para o meu quarto. Instantes depois ouvi na escada o ruído surdo de passos lentos e pesados. Transportavam o corpo de meu pai. (DE PAULA, 2004, p.94)

Diríamos, ainda, que, no livro em questão, o processo de fragmentação, já presente nas vanguardas do início do século XX, se acentua drasticamente, como se estivesse desenhando um espaço público excessivamente retalhado e impossível de se fazer legível para os seres que ali transitam, e também para o leitor. Não há

possibilidade de estabelecimento de um lugar de pouso para os personagens, sequer um lugar no qual seria possível empreender a leitura de forma confortável, já que tudo no livro está em movimento. A nosso ver, tal movimentação alude ao dinamismo técnico e social inerente ao processo de modernização.

Desci e perambulei pelas ruas; fui até a biblioteca e folheei duas ou três revistas. Voltei a perambular pela pelas ruas; uma impressão de que todos perambulavam, ou todos dispunham de um movimento inerte, como de uma bandeira ao vento, um ir e vir desordenado, sem rumo, sem objetivos. (DE PAULA, 2004, p.76)

Ademais, a irracionalidade do livro (daqui por diante entendida como lógica avessa à concepção teleológica), porque incontida, espraia-se por todo o texto, contaminando-o e retalhando-o, afigurando-se, pois, um contraponto à organização racionalista do tecido urbano e encenando um protesto contra a força da técnica racional e do controle sobre o indivíduo e sua imaginação no espaço público. De acordo com Maffesoli (2001), a tentativa de unificar parece sufocar o imaginário e os processos criativos em favor da organização racional da sociedade.

A *reductio ad unum* (A. Comte) e a funcionalidade que ela induz puderam ser particularmente eficazes na organização racional e mecânica das sociedades; mas, isso, fazendo a economia do imaginário, do desejo, do prazer, de tudo aquilo que é não útil, não racional. Economia cujo custo se revela particularmente elevado para o equilíbrio interno da sociedade de base. (MAFFESOLI, 2001, p.25)

Afinal, acreditamos que a forma pela qual o trabalho do escritor paulistano é concebido mostra-se próxima de certa leitura da cidade contemporânea. A tendência é a cidade moderna figurar como território propício ao descentramento e à deriva, tomando-a como Babel contemporânea, dada a drástica fragmentação das sociedades nos tempos atuais. Se os grupos não se encontram ou não se relacionam, a atribuição de sentido social aos grupos que se locomovem na cidade não se dá, uma vez que na sociedade capitalista a definição de cada grupo se dá sempre por contradição com um outro ou outros. A cidade perde, com isso, o sentido particular, e, sobretudo os personagens perdem a dimensão social, ficando sempre à deriva no espaço urbano da narrativa.

É interessante notar que *Lugar público*, ao apresentar seus personagens a circular pela metrópole, destaca símbolos, artefatos e elementos ligados à vaga modernizante que se impôs naquele momento. Tais objetos são produtos da aplicação da técnica e começavam a se espraiair pelo tecido urbano em meados da década de 1950 e

início da de 1960. Mesmo em uma leitura rápida, não poderíamos deixar de perceber a presença ubíqua de tais ícones, figurados senão como novidades, como aspectos inextricavelmente ligados à cidade e seus habitantes: automóveis, cinemas, bares, bonde elétrico, construções, arranha-céus, avenidas largas, trânsito pesado, lojas, túneis, aeroporto, rodoviária, multidão, loteria federal, miss universo, foguetes. E mais do que compor o espaço urbano, tais símbolos e objetos intrometem sua lógica mecânica de funcionamento de tal forma, em todo e em tudo no livro que plasmam certo tipo de narrador e de subjetividade.

Eu abro a porta do quarto, entro na sala, abro a porta da sala e entro no elevador. O elevador desce, eu abro a porta, percorro um corredor, desço três degraus, e saio para a rua. Os automóveis e ônibus passam nos dois sentidos, e de um e de outro lado da rua existem automóveis e caminhões estacionados. Os dois pares de fios do ônibus elétrico acompanham o sentido da rua. A rua é estreita e cercada por prédios de doze andares; dois ou três prédios em construção interrompem a regularidade da altura. [...] Entro no túnel. O túnel serve de continuação para a avenida e penetra no morro de pedra. Profundidade: por volta de quatrocentos metros. O teto do túnel é curvo e ladrilhado por ladrilhos brancos cobertos por uma camada escura de fuligem. Os carros passam velozes e o som produzido pelos motores e pelas buzinas é multiplicado: o som ressoa nas paredes de pedra. Eu caminho numa pequena elevação destinada aos pedestres de cerca de um metro e meio de largura protegida por um corrimão de ferro. Eu sinto o ritmo de meus passos e comparo o ritmo de meus passos ao som dos motores. O excesso de som me atemoriza. (DE PAULA, 2004, p.182-283)

O narrador, em primeira pessoa, enquanto caminha pela cidade, descreve sua paisagem. Em sua descrição, ganham destaque os automóveis; caminhões; prédios, já construídos e em construção, com menção à altura deles; o túnel, sua medida; a poluição; a velocidade dos carros. O tom da passagem, em consonância com os objetos descritos, torna-se também mecânico. Ao final, o narrador se imiscui no ritmo do som produzido pelos motores dos automóveis, fundindo-se a eles. Em relação à sua interioridade, poderíamos afirmar que se resume ao fato de ele se atemorizar, dito ao final da passagem, de forma seca e rápida, sem mais explicações ou delongas.

Também o fato de os principais personagens possuírem nomes de figuras históricas, como Napoleão, Bismarck e Pio XII merece destaque. Isso nos sugere um processo de esvaziamento subjetivo, já que tais personagens não possuem caracterização psicológica ou atitudes que os personalizem, são anódinos e estão ali para realizar ações as mais triviais e sem importância. É estratégia bastante irônica e intencionalmente pensada para surpreender o leitor, já que, devido aos nomes históricos, nós, os leitores, poderíamos esperar algum tipo de construção mais elaborada de tais



personagens, em relação talvez às figuras históricas reais a que os nomes das personagens nos remetem. Todavia, o que temos são personagens banais e sem personalidade definida, diluídos na massa de ações que o romance nos apresenta, sem tampouco uma sequenciação que lhes confira sentido lógico.

Constantino entrou na biblioteca, foi até o fundo, e encontrou Goering. Goering perguntou: “Você nota alguma diferença no meu rosto?” Constantino respondeu: “Não. Um pouco queimado de sol”. Goering olhou para o papel e disse: “Estou com um dente inflamado”. Constantino voltou a observar o rosto do primeiro mais atentamente. Goering continuou: “Agora não dói mais”. Goering e Constantino aguardavam a chegada de Péricles. Goering sugeriu um café, e logo em seguida os dois levantaram-se, saíram da biblioteca, e atravessaram a rua. (DE PAULA, 2004, p.162)

O sujeito que comporta tal subjetividade, sempre em movimento, promove uma sobrevalorização do olhar e da percepção das movimentações que ocorrem no espaço urbano, estejam eles ligados às massas humanas, indivíduos ou objetos que ali se encontram presentes. Está sempre a escrutinar o espaço ao locomover-se. Ao assim colocar-se, ecoa o princípio da *walkwriting*, definida por Vasconcelos (2000) em livro que estabelece ligações entre Rimbaud e alguns artistas contemporâneos. Segundo Vasconcelos (2000), é possível reconhecer em Rimbaud disposição para apreender o espaço circundante movida pela ação, que não estabiliza sensações ou transmite algo estático. Ao contrário, parece que experimenta o espaço mantendo um potente elo com o caminhar, seus fluxos e velocidade, em uma tentativa de reproduzir tal movimentação. Tal perspectiva cria, a partir desses elementos, uma visão *des-intelectualizada*, mais afeita ao movimento do que à fixação de certa visão de mundo de natureza descritivo-analítica. Podemos compreender a escrita de de Paula em consonância com a visão de Vasconcelos (2000), com o auxílio de uma figura como a deriva. De acordo com o *Dicionário de Mobilidades Culturais: percursos americanos* (2010), o verbete deriva remete ao desgoverno, à mudança de rumos. Segundo a autora do verbete (DE SOUZA, 2010), a figura também se liga ao mito de Teseu, herói que, após ter matado o Minotauro, consegue escapar do labirinto por meio de um fio que lhe fora dado por Ariadne. Em sua leitura do mito, a autora ancora-se na interpretação de Gervais (*apud* DE SOUZA, 2010), segundo a qual não sabemos como o Minotauro morre, o que inscreve tal ato em uma lógica do esquecimento, que, por sua vez, está ligada à perda da linha reta e da claridade que fornece o norte, já que o assassinato se encontra em meio às brumas e à escuridão da memória. Tal lógica, a do esquecimento, frise-se, portanto,

está atrelada à figura do labirinto, indutor da deriva e da perda de rumo. O labirinto seria, então, o local que faz com que a atenção fique à deriva, contrária à ancoragem e à linha reta. Souza (2010) explica:

A atenção à deriva implica na formação de uma discursividade do esquecimento na qual os acontecimentos não se distinguem, não seguem uma lógica ordenada de causa e efeito. No nível temporal, tudo é simultâneo, os instantes são multiplicados *ad infinitum*, sem que existam elos articulados entre o passado e o presente. A ficção, que resulta do pensamento à deriva, é considerada como uma ficção do *esquecimento* ou da *linha interrompida* (grifos da autora). (DE SOUZA, 2010, p.91)

Outro ponto importante é que, por todo o livro do escritor paulistano, podemos perceber a presença de produtos expostos aos olhos dos personagens que deambulam pelas ruas. Tais produtos estão ali expostos aos olhares de inúmeros transeuntes. Muitas vezes, também são mencionadas vitrinas, sua superfície transparente. Com o propósito de expor produtos, as vitrinas se configuram como índices da sociedade de consumo de massa que então começava a despontar. Tais produtos são apresentados, no mais das vezes, por sua enumeração sucessiva e excessiva, como a indicar organização e abundância. Por vezes, em meio aos produtos, igualmente são perfilados seres humanos, mas aparecendo sob a forma de designações gerais, sem especificidades individuais.

Caminhei quinhentos metros encontrando carros isolados e casais isolados. Dobrei a esquina. O ar era úmido. Entrei na avenida interna. O calor era mais intenso e a bruma não penetrava na muralha dos edifícios. Uma sequência de vitrinas iluminadas, pederastas, prostitutas, velhos pederastas, velhas prostitutas, bares, homens, anúncios luminosos, as capas coloridas das revistas. (DE PAULA, 2004, p.62)

Observamos, nesse trecho, que os indivíduos e os objetos, todos nomeados por categorias, se igualam. Mas a referência aos indivíduos se dá de forma pejorativa. Não possuem nada que os defina, exceto pertencerem a suas respectivas categorias. Não atuam, apenas fazem parte do compósito urbano. Além disso, o fato de estarem perfilados, *separados por vírgulas*, seres humanos e coisas, contribui para a criação de uma atmosfera cujo índice é o desinvestimento afetivo; uma atmosfera de indistinção entre seres humanos, objetos e máquinas, num processo narrativo que reifica os sujeitos. São personagens esvaziados de subjetividade, já que se igualam aos objetos. Este é um ponto importante: o processo de tecnicização atinge um ponto crítico e cuja predominância faz com que se percam os liames entre os seres humanos e a

diferenciação entre eles e as coisas. O espaço público parece, assim, composto de peças que funcionam mecânica e autonomamente (aprofundaremos este ponto no próximo capítulo).

Chama-nos a atenção no livro também o fato de a tecnocracia intentar eliminar as brechas e fissuras, através da racionalização dos processos produtivos e também das relações sociais, tornando as sociedades mais lisas e planas, amortizando conflitos e divergências entre diferentes grupos em função, também, de sua segregação. Assim, no trecho supracitado, percebemos que os personagens referidos pertencem a um segmento social que, tradicionalmente, se denominava *Lumpenproletariat*, isto é, um *proletariado de farrapos*, no sentido de que englobaria setores que não pertenceriam propriamente à classe trabalhadora e nem àquela que detém os meios de produção (mendigos, prostitutas). Antes, refere-se a grupo que, embora à margem do sistema, tira seu sustento da classe dominante. As prostitutas e pederastas apresentados no romance se encaixariam nesse segmento. Observamos, também, a gradação expressa por meio da repetição da adjetivação (velhos, velhas), conferindo um sentido progressivo de degradação física desses personagens que atravessam, anonimamente, a metrópole.

Ainda acerca do espaço público, podemos dizer que a própria tensão estrutural, causada pela radical desorganização da narrativa, nos remete a um espaço heterogêneo, à primeira vista pacífico, porque desprovido de ações significativas, povoado de ações as mais triviais e corriqueiras, mas que provoca certo mal-estar no ato mesmo da leitura, inquietante e difícil. O recurso à parataxe confere um ritmo sincopado à matéria narrada e, ao eliminar as ligações entre as partes, imageticamente reproduz um espaço fissurado, no qual se ressaltam as brechas. Vejamos, por exemplo, as passagens abaixo. Nelas não há nexos aparentes entre dois trechos banais e comezinhos.

Sentei novamente na biblioteca depois de ter ido comer um sanduíche. Sentei ao lado do ventilador. Fui para o quarto, entrei no quarto tentando ajeitar algumas coisas e saí novamente, deixando a mala em cima da cama. Quando voltei a luz do quarto estava acesa e o rádio tocava um pouco alto.

Hoje pensei em Lila. A razão talvez seja o fato de eu ter mostrado a Napoleão algumas páginas que se referiam a ela. Lila estava com um casaco de peles. O encontro foi fraternal, e eu e ela saímos pelas ruas da cidade.

Eu e César fomos para a pensão de Moisés. Este disse que passou mal o domingo e pensou muitas vezes em suicídio. Disse que num momento aproximou-se da janela do quarto e ficou olhando o pátio interno aonde brincava uma menina. Estava sem óculos. A menina brincando aparecia como uma sombra, a mancha movimentava-se desordenadamente. Colocou os óculos e viu a menina em traços perfeitos e nítidos (DE PAULA, 2004, p. 159-160)

Ao leitor é dada a tarefa de acompanhar, resignadamente, a apresentação de tais acontecimentos, pois não lhe é fornecido material para que infira ou tente estabelecer ligações entre eles. A acumulação de inúmeros destes trechos torna a leitura enfadonha e repetitiva, fabricando um espaço, sobremaneira, heterogêneo e multifacetado.

Acreditamos, portanto, que, ao mesmo tempo em que o livro como que absorve e plasma, em sua estrutura narrativa, as inúmeras mudanças geradas pela vaga modernizante, ele também faz uma crítica a tal processo, ao contrapor a um potencial espaço sem fraturas, requerido pela modernização, um espaço dilacerado e composto de inúmeros fragmentos que não se coadunam entre si.

A propósito, Adorno (1991) em texto curto, embora importante, trabalha o conceito de parataxe a partir do estudo da poética de Hölderlin. Ávila (2008), ao comentar tal texto do filósofo alemão, define parataxe nos seguintes termos:

Esta se expressa, tradicionalmente, no texto literário, como enumeração. A justaposição de elementos, sem qualquer esforço de encadeamento, redundando na percepção do texto como lista, inventário, rol, etc. Pode ou não haver encadeamento sintático, mas em geral se infiltra nessas enumerações alguma arbitrariedade associativa que lhes dá menor ou maior feição de *nonsense*. (ÁVILA, 2008, p. 190)

Segundo essa pesquisadora, a postura diante da linguagem, de adotar a parataxe como procedimento literário, está inextricavelmente ligada à adoção de uma postura semelhante em relação à realidade. Portanto, com a utilização de procedimentos paratáticos, que burlam e embaralham os encadeamentos lógicos, abre-se espaço para a problematização de certas concepções binárias e redutoras do pensamento e da realidade. Por meio do estranhamento provocado pela ausência da lógica linear, contrapõe-se a espacialização à temporalização, algo similar ao que ocorre no livro do autor paulistano de que ora tratamos. Com efeito, acreditamos ser profícuo aproximar a forma como *Lugar público* é estruturado à noção de parataxe, justamente por tal conceito comportar o viés crítico em relação ao caráter redutor da racionalidade cartesiana binária, também objeto da crítica que depreendemos do livro.

Prosseguindo nossa análise, percebemos, em inúmeras passagens, em *Lugar público*, o movimento ordenado e concatenado das multidões e das pessoas em meio ao espaço urbano. Ali ocorre orquestração e coordenação, objetos perfilados e filas compõem imagem constante. Também percebemos apatia e indiferença por parte dos indivíduos que seguem o que lhes é traçado dócil e indiferentemente.

O alto-falante anuncia: “14 horas e 15 minutos. Plataforma 4”. O homem deposita a mão no apoio da cadeira e olha para a máquina de registrar. “Aguarde o aviso de embarque pelo alto-falante.” O homem deposita o cigarro na boca e lê o jornal. Uma música ao longe, o ruído dos motores, uma campainha toca, o som desordenado dos passos, talheres e pratos se chocam, novamente o som desordenado dos passos. A multidão de homens e mulheres encostados junto à amurada. O homem coloca o cigarro na boca, a mulher ajeita os óculos sobre o nariz. O homem senta, retira um papel do bolso, lê, levanta-se e sai. Um velho percorre com o olhar os bancos vazios, segue o caminho formado por eles, senta-se puxando com a ponta dos dedos o vinco da calça, deposita a mão e o braço sobre o apoio da cadeira, cruza as pernas, agita a ponta do pé direito, olha para o homem que lê o jornal, olha para a máquina de fazer sorvete. As pequenas lojas dispostas em série. A primeira: balas, bombons, dropes, chocolates, biscoitos, doces. A segunda: balas, bonecas, gravatas, boinas, carrinhos de brinquedo, perfumes, sabonetes, talcos, calças para crianças, chapéus, bibelôs, estatuetas de madeira, aviões de plástico, cestas, tubos de dentifrício. Terceira: colares, sutiãs, maiôs, blusas, bibelôs, combinações, ligas, meias, pulseiras, brincos. “14 horas e 30 minutos. Plataforma 4.” “Atenção.” “Atenção”. “Atenção.” “Atenção.” (DE PAULA, 2004, p.11)

Herbert Marcuse, importante pensador, crítico das sociedades industriais avançadas, reflete, ainda na década de 1960, em seu livro *A ideologia da sociedade industrial – o homem unidimensional* (1973), sobre o estado totalitário a que estão sujeitas tais sociedades, uma vez que os benefícios advindos da racionalidade e os mecanismos de controle desta fazem com que o possível viés crítico dos indivíduos seja anulado e absorvido, gerando seres acríticos. A ideologia da sociedade industrial, entendido o termo como as ideias e os valores que a sustém, penetraria, assim, no âmago dos indivíduos, anulando sua interioridade e inculcando-lhes necessidades que originalmente não são deles, mas próprias ao sistema. Trata-se de um sistema altamente eficiente, baseado em avançado aparato técnico que conta, para a sua perpetuação, principalmente, com os meios de comunicação de massa que então se difundiam largamente, como o que ocorreu, por exemplo, com a televisão (essa questão será abordada no próximo capítulo).

As formas prevalecentes de controle social são tecnológicas num novo sentido. Na verdade, a estrutura e eficiências técnicas do aparato produtivo e destrutivo foram um meio importante de sujeitar a população à divisão social do trabalho estabelecida, durante o período moderno. [...] Mas, no período contemporâneo, os controles tecnológicos parece serem a própria personificação da Razão para o bem de todos os grupos e interesses sociais – a tal ponto que toda contradição parece irracional e toda ação contrária parece impossível. (MARCUSE, 1973, p.30)

Os personagens de *Lugar público* parecem possuir estado subjetivo análogo ao descrito por Marcuse (1973). Ademais, percebemos tal estado subjetivo no decorrer da leitura do livro, contaminando-a do início ao fim, friseemos novamente. A passagem a seguir, apesar de extensa, sintetiza, simultaneamente, tal organização e apatia.

O ônibus passa, a mulher eleva a sombrinha azul para o alto, introduz a mão entre as varetas e abre a sombrinha. Os dois mulatos movem o corpo em direção à sombra projetada pelo poste. O poste elétrico erguido verticalmente, cortado por fios horizontais. A sombra cobre o rosto dos dois mulatos; o primeiro ergue o braço e limpa a fronte povoada de pequenas gotículas de suor. Do outro lado da avenida: um muro de concreto. O muro é construído por placas de um metro por três de comprimento, encaixadas num montante vertical. Cartazes de propaganda política, riscos de piche, cartazes de propaganda de sabonetes cobrem grande parte do muro restando apenas um cinzento claro entre os cartazes. Os carros passam pela avenida: vermelhos, azuis, verdes, pretos, cinzentos, brancos... as formas e as dimensões variam. [...] Um ônibus estaca. Os mulatos aproximam-se da porta e cedem lugar para a mulher grávida. A mulher grávida sobe com dificuldade, os mulatos sobem em seguida, o cobrador emite um assobio com os lábios e o ônibus parte. Os homens e mulheres sentados à direita recebem o sol que penetra pela janela. O ônibus prossegue pela avenida num agitar constante e monótono. Um rapaz dorme de cabeça pendida, um velho entrega algumas notas ao cobrador do ônibus e este devolve outras notas e uma ficha azul. O contato dos corpos no agitar ordenado do ônibus. Os passageiros que viajam sentados olham para a nuca do passageiro que viaja à frente; os passageiros que viajam de pé, segurando o tubo de alumínio pregado ao teto, olham para fora do ônibus observando o passar: dos postes elétricos, do asfalto, do concreto, das casas, dos edifícios, dos cães, dos homens... (DE PAULA, 2004, p. 54-55)

Conforme podemos perceber, a placidez e o caráter mecânico dos objetos parecem contaminar a narrativa, irmanando sujeitos e coisas em uma só cadência: a da monotonia. Mais uma vez, aqui, os personagens não apresentam seus sentimentos, não são nomeados, apenas categorizados, são como clichês: homens, mulheres, mulher grávida, cobrador. Os movimentos são enrijecidos e frios, sem vida, prevalecem a aceitação e ordem. Acreditamos que tal passagem se mostra paradigmática para ilustrar nossa hipótese, ou seja: o processo de modernização forja um tipo de subjetividade empobrecida, que abre mão da memória e se automatiza, criando indivíduos sem vontade e esvaziados de desejos, isolados uns dos outros no espaço da cidade, incapazes de constituir experiência, que contam apenas com o presente. Avelar (2003), ao comentar trecho em que Walter Benjamin alude ao eterno retorno nietzschiano, diz:

A expressão de Nietzsche descreve aqui o estado da experiência no mundo moderno: uma sequência de retornos onde nenhum presente acumula nem aprende nada do passado, o eterno retorno como lugar absolutamente sem memória – imagem, claro apocalíptica de um ponto de vista benjaminiano. A

teoria da experiência na modernidade seria uma teoria do empobrecimento da experiência, de sua impossibilidade de constituir-se enquanto matéria narrável, de seu aprisionamento dentro do eterno retorno. (AVELAR, 2003, p. 218-219)

Com referência aos personagens nomeados no livro, protagonistas de grande parte das ações que acompanham o narrador-escritor, são intelectuais, ou ao menos se dedicam a atividades ligadas ao campo intelectual: poetas, cineastas, escritores, teatrólogos, estudantes da área de ciências humanas. Vivem em uma espécie de cultura boemia desorientada, sem lugar, discutem questões estéreis que não geram consequência alguma. Enfim, estão alijados, assim como o narrador, dos processos produtivos porque, de acordo com nossa hipótese, são intelectuais, e não técnicos. Com a modernização, a compressão do tempo e o incremento da velocidade em todos os processos, exige-se eficiência técnica, ou seja, *mais em menos tempo*. Não é o ritmo do trabalho intelectual que acontece sob outro diapasão, mais lento e vagaroso, com outros objetivos. Assim, não há espaço público reservado ou delineado para o intelectual. Lembremos que o narrador é um escritor. Em algumas passagens do livro, é possível captarmos o sentimento de angústia e desajustamento provocado pelas transformações, como mostra este trecho:

Noite. Percorri à tarde a Cinelândia em busca de um cinema. Comprei um jornal. Festival de cinema russo. Que fazer? Fui até a zona sul e parei frente ao cinema olhando os cartazes. Voltei para a cidade. Perambulei pelas ruas. Napoleão apareceu. “Trouxe o livro de Marx ontem”, disse ele. “Eu esperei”, respondi. Caminhamos em torno do quarteirão. Fila para o jantar. Leve repugnância pela existência. Leve ao anoitecer e intensa durante o dia. Acordo pela manhã muito mal. Insatisfação. Insatisfação. Desejo voltado para todos os lados. Estendo a mão para a direita, estendo a mão para a esquerda. (DE PAULA, 2004, p.83)

Complementando nossa análise, Avelar (2003), em importante livro sobre a ficção latino-americana, trata da perda de função e da marginalização da figura do intelectual, ocorrida com os regimes militares ditatoriais na América Latina nos anos 1960, tendo em vista a institucionalização de governos tecnocráticos, assentados na prevalência da técnica e da especialização. Assinala Avelar:

O intelectual não está circunscrito por nenhum campo de especialização, já que a mera colocação de campos particulares de especialização a certas classes de indivíduos pressupõe uma divisão *prévia* do saber, um recorte que é, ele mesmo, o objeto mesmo da crítica intelectual. A existência dos intelectuais está ligada então, à possibilidade de colocar a interrogação kantiana, crítica, acerca do solo último, do fundamento do saber. A

obliteração da pergunta kantiana coincidiria, por conseguinte, com a decadência da figura do intelectual, agora forçado a escolher entre a especialização acadêmica meramente técnica, instrumental e uma existência vegetativa nas esferas públicas onde sua atividade crítica foi reduzida a uma *opinião* (grifo do autor) que não faz diferença qualitativa no cardápio potencialmente infinito de diferenças do mercado (grifos do autor) (AVELAR, 2003, p. 100-101)

Nossa reflexão coaduna com a do autor: postulamos que há, em *Lugar público*, a proposição de um cenário desolador para a figura do intelectual, que vaga em desalento pela orla boemia, de forma não propositiva e derrotista. Em inúmeras passagens do livro, tal clima é patente: a falta de propósito das caminhadas de um grupo de amigos pela metrópole se faz índice de tal desorientação. Como destacado no primeiro capítulo, notamos que tal clima de derrota somente será apontado por estudiosos (FRANCO, 1998, BASTOS, 2000, AVELAR, 2003) como surgindo na década de 1970. Nos primeiros anos da década de 1960, quando o livro em estudo foi lançado, prevalecia o otimismo. Para ilustrar o clima de desalento e apatia, vejamos esta passagem:

À tarde, na biblioteca, Napoleão leu um pouco e à noite saímos pelas ruas do centro para ver as mulheres. Às oito horas encontramos César. Sentamos num bar. Discutimos a respeito das normas da vida. Napoleão falou pouco. Nós levantamos e pagamos as duas cervejas. Eu, César e Napoleão fomos a uma pastelaria e comemos um bife. César e Napoleão foram para a pensão e eu fui ao cinema. (DE PAULA, 2004, p. 148)

A passagem acima se insere entre dois parágrafos díspares, que não possuem conexão entre eles e a referida passagem. A nosso ver, o trecho expressa um tom fortuito relacionado à vida do narrador e dos protagonistas, que não têm o que relatar: discutem sobre as normas da vida. Não sabemos quem são eles e também não há consequências: tudo é gratuito e vale por si só. A biblioteca e o cinema, que foram importantes espaços de reflexão e encontro para a geração intelectualizada que viveu a juventude nos anos de 1960, não possuem tal significação aqui. Apesar de os personagens constantemente se encontrarem em tais espaços, eles não são capazes de produzir algo a partir do encontro, estão sempre a deambular, apenas.

Também os personagens não possuem densidade psicológica, e suas subjetividades poderiam ser caracterizadas, essencialmente, pela pobreza de recursos. Conforme foi apontado na introdução deste trabalho, tal característica faz-se marcante como elemento central para a configuração do cenário público que nos é apresentado. Desde nosso ponto de vista, ela contribui, sobremaneira, para a criação de efeitos que



incomodam e desalojam o leitor, causando estranheza. Como não possuem interioridade em seu sentido pleno, não se constituindo sujeitos com memória, aptos a fazer escolhas conscientemente, com investimento afetivo, eles apenas se movimentam, e o que nos resta é acompanharmos esses personagens através da cidade, segui-los intermediadas pelo olhar do narrador, que não nos fornece informações sobre os motivos da movimentação ou das ações deles, que, frequentemente, são interrompidas inexplicavelmente. É aqui que reside a fonte do estranhamento: ações aleatórias, desconectadas, como *happenings*; cenas mudas a serem observadas, acompanhadas pelo olhar, como retrata esta passagem:

A garrafa de gim estava ao lado de seu pé. Ele olhou para a garrafa pensando se deveria escondê-la; Lisa deveria aparecer no outro dia. Ele caminhou pelo quarto parando frente à janela; no andar inferior uma mulher de maiô caminhava cruzando o quarto. Ele permaneceu à espreita observando pela fresta da veneziana. Uma outra mulher de seios caídos aproximou-se da janela arrumando a camisola ao redor do corpo. Ele sentou-se na cama e folheou um livro, levantou-se novamente e foi até o banheiro, acendeu a luz e olhou o seu rosto no espelho; o pescoço continuava inchado. Ele foi até a cozinha, e voltou para o quarto. (DE PAULA, 2004, p. 157)

A passagem supracitada, por exemplo, configura-se como uma cena solta em meio a outras, com algumas indicações que não nos levam a conhecer as causas e motivos para a movimentação e para as ações do personagem, que sequer é nomeado, sendo referido apenas pelo pronome *Ele*. Tal fato nos remete aos processos de despersonalização em curso nas sociedades de massa. A simples menção do pronome já basta para a identificação do personagem, já que sua individualidade se encontra restrita a poucas ações gratuitas, que poderiam ser realizadas por qualquer um.

A nosso ver, a sensação de deriva atinge os leitores, pois a leitura nos desaloja, já que se trata de um livro profundamente estranho e inquietante, que desestabiliza os protocolos de leitura vigentes à época, e ainda hoje. Ao estruturar o livro dessa maneira, o autor faz com que vislumbremos um mundo em que a comunicação fica obliterada, não nos é dado compreender a experiência do outro, que se coloca como um objeto a ser observado, e nada mais, pois seus motivos, especificamente humanos (as razões para seus atos) não são importantes, não têm consequências. A narrativa de *Lugar público*, como se estivesse acompanhando o ritmo da sociedade de massa industrial, acelera também seu ritmo e dispõe cena após cena, imagem após imagem, sem intervalo, com o uso peculiar de paragrafação que não dá espaço ao leitor para respirar. Esse

procedimento nos remete à montagem cinematográfica, muito utilizada pelas vanguardas do início do século XX. A esse respeito, Franco comenta (1998):

O emprego da montagem como procedimento literário privilegiado pelo romance pode, portanto, estar associado tanto à intensa modernização do aparato técnico da sociedade quanto à complexidade proveniente da organização mais racional da produção ou do próprio processo de trabalho. Sua adoção, ao menos no caso da literatura, ocorreu justamente no momento em que o romance enfrentou a crise originária da concorrência que passou a sofrer dos novos meios expressivos que são, em si mesmos, resultantes do desenvolvimento da técnica moderna – caso do rádio, do cinema, do jornal e, atualmente, da televisão. (FRANCO, 1998, p. 130-131)

A montagem se configuraria, na visão de Benjamin (apud FRANCO, 1998), como a técnica adequada à expressão da experiência contemporânea, já que ela indica a fragmentação da experiência e a derrocada do impulso à apreensão totalitária da realidade e da visão progressiva e teleológica da história. O filósofo alemão, em dois textos já clássicos, *O narrador* (1987) e *Experiência e Pobreza* (1987), formula e desenvolve considerações sobre o declínio da experiência e da narrativa em seus moldes tradicionais, de feitiço pré-capitalista, questão que se articula com a ascensão da montagem como procedimento moderno por excelência, pois ambas as temáticas se relacionam. Esta última nos dá a ideia de assumir o vácuo deixado pela derrocada da primeira.

Um dos principais motivos para tal declínio relaciona-se à perda de elos entre as diferentes gerações. Tais ligações formariam um solo familiar, favorecendo a troca de experiências e a perpetuação da narração como história, que se faz contínua no tempo, alinhavando gerações diversas. Para Benjamin (1987), trata-se, primordialmente, da perda de uma temporalidade comum a amalgamar as diferentes experiências. Diz o autor:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se *dar conselhos* parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. [...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (grifos do autor) (BENJAMIN, 1987, p.200)

Nas sociedades modernas, todavia, não há mais condições propícias para a transmissão de narrativas de tal caráter, levando à constituição de laços cada vez mais

tênuas entre os diferentes indivíduos, suas histórias e trajetórias. Seguindo o raciocínio benjaminiano, poderíamos conjecturar que, atualmente, na esfera pública existem indivíduos desorientados e encastelados em pequenos grupos porque incapazes de constituírem narrativas baseadas em uma experiência partilhada de maior alcance. Constituem-se, assim, pontos de vista partilhados por pequenos grupos que deveriam buscar legitimação pública, mas não a buscam, através da exposição e confronto com outras perspectivas grupais. Conforme veremos no próximo capítulo, o tipo de narrador/sujeito é o principal ingrediente que contribui para a configuração de tal esfera pública. Para expressá-la, o narrador parece optar por criar um tipo de espaço público que carece de elos em comum que criariam pontos de contato entre os personagens.

Dessa forma, em *Lugar público*, percebemos a dissolução quase que completa dos elos. No lugar de elos, institui-se o vazio, que pode ser estendido à própria vida do narrador-escritor, que, a todo o momento, sinaliza ao leitor a vacuidade de suas experiências individuais e incomunicáveis e seu estado de desajustamento e angústia irremediáveis.

Não poderíamos deixar de assinalar, rapidamente, certa semelhança de algumas ideias presentes na narrativa de Paula com determinadas concepções que informaram uma geração inteira de intelectuais e escritores de então, relacionadas à vulgarização da filosofia existencialista. Nessa direção, citamos, por exemplo, o fortalecimento, na pauta de discussão, de temas como o niilismo, o vazio existencial, a falta de sentido da vida, o *dasein* heideggeriano (FERNANDES, 1986). No transcorrer da narrativa do escritor paulistano, o narrador-escritor salpica inúmeros pequenos excertos que mostram tal estado. Eis alguns trechos onde tal situação é patente:

Sonolência completa. Domingo de chuva. Extremamente sensível. Três meninas gritam, falam alto, ferem os meus ouvidos. Estou perdido na confusão que não existe. Volta a estados adolescentes

Existem dias em que eu estou a ponto de explodir como uma bolha de sabão. Uma explosão sem ruído

Sinto um terror analítico. Lucidez perfeita para perceber o vazio interno das coisas. (DE PAULA, 2004 p.163, 168, 212, respectivamente)

Textualmente, inclusive, o livro também indicia um cenário desolador porque ininteligível, descambando para um estado tal que permite a irrupção de cenas *nonsense* em meio ao cenário público, todas elas perfiladas sem marcas de passagem de um estado a outro, ou seja, das cenas ordinárias às passagens *nonsense*. Tais cenas, a nosso

ver, fazem com que a falta de amarras da narrativa de de Paula seja retesada ao extremo, de forma a liberá-la de restrições e constrictões racionais. É como se o narrador, devido à solidão proporcionada pela ausência da experiência e impossibilidade de comunicá-la, se permitisse atingir um solipsismo radical: a passagem delirante, destituída de sentido para o leitor, aparentemente gratuita. No espaço público apresentado no livro, toda e qualquer ação é permitida, já que não há a necessidade de se fazer inteligível, pois a experiência compartilhada é, *a priori*, vedada ao sujeito.

Na verdade, poderíamos pensar que há certa gratuidade na ação da personagem e do narrador. Mas, não acontece o mesmo com relação à narrativa. A exposição da gratuidade das ações, em si mesma, já não é gratuita, pois pode ser tomada como denúncia ou crítica à impossibilidade de transmissão da narrativa. Vejamos esta passagem:

À tarde, na biblioteca, Napoleão leu um pouco e à noite saímos pelas ruas do centro para ver as mulheres. Às oito horas encontramos César. Sentamos num bar. Discutimos a respeito de normas de vida. Napoleão falou pouco. Nós levantamos e pagamos as duas cervejas. Eu, César e Napoleão fomos a uma pastelaria e comemos um bife. César e Napoleão foram para a pensão e eu fui ao cinema.

Pela manhã, levantei-me, coloquei o funil na cabeça e fui para a rua. A carta de Lili estava presa em meu bico curvo para cima, e todos os meus movimentos eram penosos e difíceis. Atravessei a ponte sobre o rio e avancei em direção à margem. O inverno era intenso e fui obrigado a colocar os patins para deslizar sobre a superfície lisa de gelo. A minha capa vermelha levava gravado um emblema. Levantei-me e deslizei pela superfície lisa e cinzenta do rio. O velho que carregava um pote de mel entrou na casa e logo em seguida apareceu na janela acompanhado de uma mulher. (DE PAULA, 2004, p.148-149)

Como podemos observar aí, após uma narração banal, cotidiana, o parágrafo seguinte se abre com uma cena insólita, que é emendada a outro pequeno bloco narrativo, que parece começar, sem marcação textual, quando o narrador escreve: “O velho que carregava...”. E assim segue por mais algumas linhas, até a narrativa retomar seu ritmo usual, mecânico e corriqueiro. Não há marcas que distinguem as duas maneiras de narrar: uma guiada por princípios lógico-formais tradicionais; a outra, pela imaginação delirante e pela propensão ao *nonsense*.

Em acréscimo, diríamos que o narrador, em *Lugar público*, guarda similitudes com a concepção de *eu mínimo*, desenvolvida por Lasch (1986). Para esse autor, há um encolhimento do sujeito diante da radical fragmentação do mundo contemporâneo, ocasionando retração do campo de visão e do pensamento reflexivo. Ele reflete sobre as sociedades de massas contemporâneas, radicadas nas grandes cidades. Em seu

pensamento, o fato de tais sociedades se esforçarem para controlar e prever o comportamento de grandes parcelas da população, com vistas a incluí-las como potenciais consumidores, ganha relevo e produz determinado tipo de subjetividade. No decorrer do livro, ele esboça um contorno para tal subjetividade, tentando apreendê-la e defini-la, conforme analisaremos a seguir.

Assim sendo, Lasch nos diz da ausência de autonomia e falência da capacidade decisória, com o conseqüente declínio da interioridade e da individualidade. Esta última diz respeito, preponderantemente, a um sujeito capaz de sopesar as variáveis envolvidas para tomar uma decisão de forma minimamente autônoma, o que não acontece nas sociedades de massas. Para Lasch,

[...] as condições do relacionamento social cotidiano, nas sociedades que se baseiam na produção em massa e no consumo de massa, estimulam uma atenção sem precedentes nas imagens e impressões superficiais, a um ponto em que o eu torna-se quase indistinguível de sua superfície. A individualidade e a identidade pessoal tornam-se problemáticas em tais sociedades, como se pode facilmente perceber pela efusão de comentários psiquiátricos e sociológicos sobre esses temas. (LASCH, 1986, p. 21)

Percebemos nesse trecho que o autor discute os problemas que são postos para a constituição da identidade em tais sociedades. De acordo com o seu ponto de vista, com o advento das sociedades de massas, houve a perda de importantes esteios que costumavam garantir um processo de consolidação identitária menos problemático e mais pacífico, por assim dizer. Tais suportes se relacionavam aos laços étnicos, comunitários, de classes e de parentesco, tornados tênues em sociedades mais complexas e fragmentadas. Sua reflexão aproxima-se das considerações de Benjamin (1987), anteriormente expostas.

Todo esse processo, ainda segundo Lasch (1986), acarretaria a constituição de uma sensibilidade minimalista. Para preparar o terreno para a definição do que seria tal subjetividade, clareando um pouco mais sua explanação, o autor expõe-nos algumas considerações. Por exemplo: como alguns sobreviventes dos campos de concentração nazistas conseguiram passar por tal experiência sem fenecer. Lasch quer destacar, na experiência dos sobreviventes, o fato de tais pessoas se fiarem no presente e nas pequenas satisfações cotidianas, já que era patente para elas a ausência de futuro. Além disso, tais experiências nos campos de extermínio nazistas atingiram graus hediondos de desumanização e despersonalização e são tidas como exemplos paroxísticos de um regime em que a aplicação da técnica em detrimento do homem foi levada ao seu

extremo. Com efeito, o autor procura transportar tal forma de o sujeito operar para as sociedades contemporâneas. Nelas, ganha corpo a ideia da fruição indiscriminada do presente, ancorada, em parte, nas condições adversas do futuro das grandes metrópoles, suas tensões e exigências. Ademais, para Lasch (1986), como também para Benjamin (1987), o que primordialmente caracteriza as sociedades contemporâneas é o impulso nelas existente que despersonaliza o indivíduo, tratando-o, de forma indiferenciada, como massa, diminuindo sua sensibilidade, faculdade crítica e impondo a irreflexão como medida. No trecho abaixo, o autor nos expõe outros traços de tal sensibilidade:

A vida do dia a dia teria assumido muitas das características de uma luta pela sobrevivência, na qual a melhor saída para os homens e mulheres sitiados é *centrar-se naqueles segmentos da realidade que possam ser tratados*, atingir um estado de *insensibilidade e resignação psíquicas diante das condições inevitáveis*, suprimir a *capacidade de autoapreciação, a capacidade crítica, e de auto-reflexão*, chegando, assim, à *robotização ou automatização das funções, dedicadas única e exclusivamente à tarefa da sobrevivência* (grifos do autor) (LASCH, 1986, p. 115)

Outro traço característico da sensibilidade seria a produção de subjetividades que se recusam a estabelecer relações entre os diferentes fenômenos, quer políticos, quer econômicos ou culturais e afirmam a natureza aleatória e gratuita da realidade.

Em relação às artes, também poderíamos perceber a presença de tais fenômenos. Ao deles tratar, Lasch (1986) recupera a fala do bailarino Merce Cunningham como mote, cuja proposta está em consonância com o tempo contemporâneo, da forma como Lasch o compreende:

Em 1952, o bailarino MerceCunningham exortou os artistas a abandonar os efeitos baseados no *clímax*, na alternância de tensão e alívio. Uma sociedade em crise, defendia ele, não requer, como podia parecer, uma arte comprometida com a crise, uma arte dependente de um senso de clímax. *Uma vez que nossas vidas, seja pela natureza, seja pela imprensa, estão tão carregadas de crise que não mais nos damos conta disso, então está claro que a vida continua de qualquer maneira e, além do mais, que cada coisa pode existir e existe separada de toda e qualquer outra, a saber: a continuidade das manchetes da imprensa.* (grifos do autor) (LASCH, 1986, pág. 119)

Com base nas palavras de Cunningham, Lasch (1986) nos fornece outras características da arte contemporânea: “uma imersão no comum, uma destruição deliberada da personalidade do artista, uma recusa a clarificar os contextos que mostram relações entre os objetos ou fatos, uma negação a encontrar padrões de qualquer tipo, uma ênfase na qualidade aleatória da experiência”. Tais traços, devido ao seu caráter

gratuito, levariam à negação do papel do artista como aquele que é capaz de decifrar a experiência, pois não há interpretação possível quando só há superficialidade. Além disso, poriam em questão a própria noção corriqueira de sujeito, sua capacidade ordenadora e sua propensão à sistematização da realidade. Os artistas que se propunham a trabalhar nessa chave questionariam, dessa forma, o que entendemos, desde o advento do sujeito moderno, como interioridade, em uma tentativa de sua supressão. Dessa forma, o caráter radicalmente aleatório do livro também aponta para a eliminação da individualidade ao indicar a falta de vontade de ordenar e organizar, características de um tipo de subjetividade racionalista e instrumental. É como se o que fosse eminentemente humano, isto é, a capacidade de atribuir sentido ao que está em volta, no caso o tecido urbano, falhasse e fizesse com que se perdesse o sentido comum, radicado no mundo público. Para frisar as consequências de tal estado, sobressaem o desalento e a apatia, além do tom monocórdio e mecânico.

A ideia de Lasch de denominar tal sensibilidade *mínimo eu* expressa uma tentativa de minimizar a força ordenadora que sempre esteve ligada à subjetividade moderna. Diz o autor:

Ao lançar mão de efeitos aleatórios ou, partindo para o extremo oposto, ao planejar cada coisa até o último detalhe, os artistas de vanguarda procuraram, desde meados dos anos 50, abolir a interioridade e superar o *frenesi de individualismo que por séculos assolou o Ocidente*, como colocou certa vez Jean Dubuffet. (grifos do autor) (LASCH, 1986, p. 131)

O olhar do narrador, em textos que se aproximam de tal subjetividade, como é o caso do romance que ora analisamos, apenas passa pelos objetos em profusão no mundo, não entrando em contato com eles. Tal olhar, pelo contrário, apenas objetiva as incontáveis imagens à disposição do sujeito, especialmente nas grandes cidades contemporâneas, lugares privilegiados para a inclusão das modernas técnicas de comunicação e publicidade. Essas técnicas colocam à disposição dos indivíduos imagens aleatórias em profusão. Em uma sociedade controlada pela técnica e na qual os indivíduos não exercem sua autonomia, torna-se problemático pensar que alguém possa torna-se completamente responsável pelo seu destino. Com efeito, os personagens do livro não podem expressar uma vontade forte, apenas caminham a esmo, sem se mostrarem cômicos do que fazem. Não lhes é possível narrar, contar uma história, possuir senso de individualidade e particularidades.

Nessa medida, os personagens do livro são estudantes cujos projetos não se concretizam, possíveis suicidas, cineastas, atores. Eles também não se inserem no mundo do trabalho de forma convencional. Quando há alusão a alguma forma de trabalho, é sempre um projeto, algo provisório e fugaz. Alguns são desocupados e passam seus dias a deambular, sem direção definida. Não possuem metas, suas discussões são triviais, o dinheiro é sempre escasso. A guisa de ilustração, eis a discussão a seguir:

Ontem cheguei muito tarde em casa; cerca de uma hora da madrugada. Minha mãe estava acordada e meu irmão ouvia música. Fui dormir. No outro dia acordei tarde. Desci para tomar café. Minha mãe colocou silenciosamente o café e o leite na xícara e foi para a cozinha. Eu comi um pedaço de pão com manteiga, bebi café com leite e fui para a sala. Antes de sair, olhei para a cozinha e vi minha mãe acariciar a cabeça da cachorra. Fui para a sala, quando senti, minha mãe apareceu. Gritava comigo emocionada: “Você fica aqui trabalhando?. Não quer saber de trabalho. Não volta; não importa o que faça, mas não volta. Vai procurar emprego. Aqui na fábrica ao lado estão precisando de operários. Você vai trabalhar como operário. Estes livros que você lê, e estes amigos. Por que voltou para casa àquela hora? Eu fiquei trabalhando até a meia-noite. Você precisa fazer um tratamento de psicanálise. Não ria. Eu vou pagar um tratamento de psicanálise. Você precisa deixar de ser vagabundo. Vai trabalhar como os outros...”. Minha mãe continuou algumas palavras e foi interrompida por mim. As palavras que empreguei foram ríspidas, e falei forte. Eu disse que era a negação do vagabundo e do sujeito que não quer fazer nada. Continuei empregando argumentos e falando sem parar. Destruí todo o nervosismo de minha mãe. (DE PAULA, 2004, p. 33)

Como vimos, o personagem parece viver em um tempo na contramão do que é requerido de um jovem com possibilidade de inserção produtiva no mundo do trabalho: ele dorme e acorda tarde, passa o seu tempo a ler e discutir com amigos. Na concepção da mãe, é um *vagabundo*. Há referências irônicas à psicanálise como prática normativa, já que a mãe concebe o tratamento como forma de integração do filho àquilo que é esperado de um jovem *normal*, como se o filho precisasse ser *curado* e isso ocorreria submetendo-se à psicanálise. O filho, por sua vez, ri e contrapõe argumentos. A problemática exposta aqui, a contraposição de dois tempos, o da produção, do trabalho e o tempo do ócio, que permite e causa a deambulação e a perambulação percorrerá todo o livro. A propósito, Dias (2000) explica:

O que se destaca aí é uma dimensão mundial que hierarquiza o uso do espaço e do tempo em função dos interesses do mercado. Tempos distintos daqueles do trabalho ou das ações que visam à competitividade e à fluidez do capital, como o das férias ou do desemprego se transformaram em tempos periféricos da vida. O espaço, por sua vez, não deve existir como entrave a esse tempo do trabalho. A velocidade e a urgência também caracterizam atualmente as



ações situadas em um espaço-tempo hegemônico, conformado pelo mercado e dinamizado pela disponibilidade técnica mundial. (DIAS, 2000, p. 7)

A deambulação dos personagens permite que vivenciem o espaço da cidade de outra maneira, diferente da usual, pautada pelo tempo do trabalho. Tais vivências acontecem sempre sob o crivo do conflito, da tensão. Sob o ponto de vista do sujeito, tais conflitos são vividos de forma angustiante, gerando apatia, por vezes paralisando-o. No texto acima, o personagem, por exemplo, se posiciona, por meio de argumentos (apesar de não nos serem apresentados), de forma a justificar seu modo de existir seu jeito de ser, sua importância. Ele diz ser o oposto do vagabundo. Entretanto, a despeito do posicionamento, de parecer querer se afirmar socialmente, ele sucumbe e vivencia seu existir de forma angustiante. O sentimento de não pertencimento, de não inserção na lógica hegemônica pode ser captado também em outros fragmentos dispersos ao longo do texto: “Insignificante. Pequeno. Minúsculo. Absurdo. Inútil. Difícil de determinar as relações. Estou ligado a alguma coisa? Estou ligado a alguma coisa? Esquecimento da origem”. (DE PAULA, 2004, p. 67).

Neste ponto, gostaríamos de destacar a relação entre a forma pela qual o livro foi composto e a temática abordada. A pergunta acima (Estou ligado a alguma coisa?) e a referência à origem aludem à determinação de relações. Dessa forma, o narrador nos remete à busca de totalização, em uma equação, cujo centro, ou origem, faria o papel de ponto axiomático que ligaria tudo e a tudo daria sentido. Acontece que não existe possibilidade de determinação de tal centro. O próprio livro é estruturado de forma descentrada, sem alinhavos. Podemos observar, pois, a sintonia entre a organização do livro e o sentimento de desencanto, derrota e apatia. Sintonia essa que o percorre do começo ao fim. Aliás, tais sentimentos nos parecem advir justamente da desorientação provocada pelo descentramento a que narrativa e personagens estão submetidos. É como se os personagens estivessem, no mais das vezes, desconfortáveis com o lugar problemático, melhor dizendo, a falta de lugar, a eles reservado.

Na opinião de Vasconcelos (2004), os personagens do livro encontram dificuldades em se localizar no espaço público. Ora, o ato de se localizar implica o estabelecimento de relações e de um ponto a partir do qual possamos nos posicionar e possuir a visão do todo. Isso, dada a organização do livro, é impossível. Logo, na visão de Vasconcelos (2004), a composição da cena pública é pensada

[...] de modo a tornar acirrada a consciência que os personagens têm do tempo e do lugar público a eles reservados, assim como a impossibilidade de escaparem à deriva, ao desnorteamento em relação a qualquer meta, a qualquer contorno psicológico ou funcional. Daí a caminhada incessante de um grupo de jovens *desocupados* por uma grande cidade como eixo básico das ações transcorridas no romance. (grifos do autor) (VASCONCELOS, 2004, s/p)

Com efeito, os personagens não tomam consciência do tempo e do espaço. Eles tampouco são capazes de reflexão sobre o tempo e o espaço, ou esta é por demais pobre. Para haver reflexão é necessária a conjugação de tempos distintos: é olhando para o passado, retomando experiências, analisando-as, comparando-as com experiências do presente e projetando-as para o futuro que refletimos. Mais uma vez, há a necessidade do estabelecimento de relações, de conexões, o que o livro justamente indicia a ausência. O tempo presente predomina na excessiva justaposição de descrições de ações disparatadas e desconectadas entre si. Assim, não há momentos discursivos em que os personagens voltem atrás, conectando os diferentes tempos e espaços. A memória não pode se constituir enquanto tal, o passado não é revisitado, partilhado, tampouco serve de base para as ações presentes. As personagens apenas se deslocam constantemente pelo espaço público, condenadas a um eterno tempo presente vazio, repetitivo.

A própria dinâmica da cidade, descrita de forma seca e mecânica, destacando-se apenas a frequente movimentação dos personagens, do narrador, dos anônimos e das massas humanas, remete-nos ao movimento perpétuo que impossibilita a pausa para a reflexão. Não é o tempo mítico, passível de retomada, vagaroso, cíclico, que se dá à apreciação e é aditivo para o trabalho da memória, mas sim um tempo em que a urgência parece ditar o ritmo. É o que vemos em um pequeno trecho, referido ao passado, portanto pertencente ao domínio da memória, enxertado sem conexão lógica aparente em meio à narrativa, de forma seca e ligeira: “Meu pai ensinava solfejo pra mim. Movimentava as mãos para o lado e dizia alto: Um, dois, três, quatro; um, dois, três, quatro.” (DE PAULA, 2004, p. 18). Trata-se de um tempo vazio de significação, sem elos que possibilitem uma totalização, desprovido de carga afetiva, e que se esgota em sua natureza factual, apenas.

Logo, vemos novamente a íntima conexão entre a construção textual adotada e o tema tratado. Tal conexão se dá, aqui, por meio de cenas justapostas que não se totalizam, não se conectam, significando, como já dissemos, a impossibilidade de *re-significação* da experiência através da reflexão e da memória. Dias (2000), ao comentar o ponto de vista de Brissac sobre a cidade contemporânea, nos diz:

Para Brissac, o complexo modo do olhar que surge na cidade moderna, que superpõe descrições, imagens e espaços, passa a ser constitutivo do espaço urbano contemporâneo. A cidade não é mais o horizonte que se descortina aos nossos olhos: *o muro de concreto dos prédios se assemelha ao chão de pedra das calçadas, e o fosso das superfícies refletoras impede qualquer transparência. Nada pode se delinear nesse universo caótico e compacto, nenhum momento se faz notar, nenhuma presença se afirmar.* (grifos do autor) (DIAS, 2000, p.97)

Como dissemos, a resignação e a apatia dos personagens são elementos fundamentais para a leitura do cenário urbano deste texto. Os personagens são sujeitos ativos apenas porque caminham. Eles não se detêm na apreciação dos objetos que apenas passam pelas suas retinas. O foco narrativo adotado, constituído, também, através da neutralização do narrador, reforça o caráter de acontecimento despido de maior significação, seja ela afetiva, existencial ou ideológica, já que tais acontecimentos são apenas descritos e dispostos, em uma técnica próxima da montagem cinematográfica. O narrador jamais conecta a memória individual à memória coletiva, pois sequer há memória individual, já que por demais pobre. O que é criado é uma ambientação: no caso, caótica, confusa, sombria.

Também podemos entender a movimentação dos personagens do livro recorrendo à leitura que a constitui como a instauração de outra lógica, ligada a outro tempo, nômade, na concepção de Dias (2000):

O espaço-tempo nômade instala-se na superfície desse espaço-tempo organizado, medido, fixo e sedentário, e afirma múltiplos sentidos e várias direções, criando novos universos de referência para o sujeito e para as qualidades atribuídas a seus objetos. (DIAS, 2000, p.28)

Tal espaço-tempo nômade não se harmoniza com a cidade concebida de forma racionalizada, com base no tempo da incessante produção capitalista. O espaço-tempo nômade abre uma brecha em meio às vivências organizadas pelo *espaço-tempo hegemônico do mercado* (SANTOS, apud DIAS). Assim, nem tudo é desalento no livro; a desorganização apresentada configura-se como uma proposta de novos agenciamentos da experiência contemporânea na cidade.

A errância, desse ponto de vista, seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos. Sentimento trágico da vida que, desde então, se aplicará a gozar, no presente, o que é dado ver, e o que é dado

viver no cotidiano, e que achará seu sentido numa sucessão de instantes, preciosos por sua própria fugacidade. (MAFFESOLI, 2001, p.29)

Afinal, o narrador nos apresenta um mundo massificado como o aquilo que é. Não há o que esperar, não há nada além da superfície, como a nos dizer que é com ele que contamos, é nele em que vivemos. Não há tautologias ou esperança em discursos redentores, ou qualquer alusão a discursos metafísicos.

Mas, retomando a problemática da perambulação/deambulação, central para a compreensão do livro, diríamos que a tematização do desencanto e da assunção, por parte dos personagens, de um lugar problemático no mundo, nômade, instável, sem garantias, se relaciona, também, com a dialética proposta por Maffesoli (2001). Segundo o pensador francês, os pares dicotômicos, errância/fixação, estabilidade/instabilidade, nomadismo/sedentarismo e seus derivados convivem em uma tensão permanente, tanto no âmbito do indivíduo quanto no das sociedades. Tal tensão nunca é sintetizada e apaziguada, mas existe com um dos pares tomando a cena em diferentes momentos. Contemporaneamente, segundo ele, tem prevalecido o desejo de fuga, de errância, em detrimento ao que prevaleceu durante a modernidade. Por isso, ressalta o autor:

Assim, talvez, seja melhor atentar para o fato de que nossas sociedades, assépticas em excesso, são batidas por uma *parte de sombra* que se acreditou suprimir a custo mínimo. Será que o drama contemporâneo não vem do fato de que o desejo de errância tende a ressurgir como substituição, ou contra o compromisso de residência que prevaleceu durante toda a modernidade? (grifos do autor) (MAFFESOLI, 2001, p.22)

Em *Lugar público*, é privilegiado o polo *errância*, estruturante em relação ao livro e aos personagens. Todavia, a tensão produzida nunca é eliminada, já que o polo *fixação* continua a atuar, conforme proposto por Maffesoli (2004). Já vimos que o sentimento de desassossego, por parte do indivíduo, permanece. Tal sentimento é derivado do conflito entre seu modo de existir, instável e precário, e a sociedade em que está inserido. O resultado? A deriva no tecido urbano, o *des-situar-se* a todo o momento. Talvez daí a impressão de tratar-se de um romance sombrio, confuso, o que nos remeteria ao *paradoxo contemporâneo* (MAFFESOLI, 2001):

Este é o paradoxo contemporâneo: diante disso que chamamos de globalização do mundo, diante de uma sociedade que se deseja positiva, lisa, sem asperezas, diante de um desenvolvimento tecnológico e de uma ideologia econômica reinando, ainda, como mestra, em resumo diante de uma

sociedade se afirmando perfeita e *plena*, expressa-se a necessidade do *vazio*, da perda, da despesa, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia da cifra. (grifos do autor) (MAFESSOLI, 2001, p. 23)

Podemos perceber, ainda, ao longo de todo o livro, a existência de dois grandes espaços que se movimentam por si e que estão em relação constante: o espaço público propriamente dito, que é descrito de forma a destacar sua organização (a interação entre os seres e as coisas) e o espaço do personagem, desorganizado e caótico, avesso ao trabalho e à reflexão. Atentemos para este trecho:

A multidão abandona a barca transpondo o molhe, enquanto homens e mulheres aguardam retidos por uma corrente. Quando os últimos passageiros transpõem o molhe o marinheiro retira a corrente e a multidão se movimenta rápida, transpõe o molhe, e os primeiros saltam para a barca. O indigente desce os degraus, pára no patamar, e empurra um negro deitado. [...] O movimento da praça continua; ônibus, bondes e homens cruzam em todos os sentidos. O indigente caminha pela praça em passos largos e lentos. O indigente olha para o interior de um bar aonde está sentado um velho gordo de camisa de meia. O velho gordo leva o copo de cerveja à boca. Uma preta morde um pedaço de lingüiça mastigando com força. O indigente continua o seu caminho através da rua estreita cercada de velhas casas. O preto aparece na esquina e deita na calçada. O indigente levanta-se junto a uma porta e olha para o beco que segue tortuoso encarcerado pelas casas altas e antigas. (DE PAULA, 2004, p.39)

Instaura-se, aí, uma dicotomia: o movimento da massa é organizado, coordenado; o do indivíduo focalizado na cena, nomeado *o indigente*, é lento, acontece em outro ritmo, é vagaroso. A relação entre as pessoas, quase inexistente, é silenciosa, sem afeto e mecânica, como a indicar o encaixe entre peças e as relações, sendo a movimentação sem vontade entre seres desprovidos de vitalidade. Atentemos, porém, para o fato de que, a despeito da movimentação mecânica, há vida ao redor do indigente: uma mulher come em um bar, um homem bebe cerveja; um negro deitado (há outras ações, empreendidas por outros personagens, que não foram inclusas por se tratar de uma sequência extensa). Mas a vida nos é filtrada por uma ótica isenta, gerando o sentimento de que os personagens são peças que repetem movimentos. Tal efeito é gerado pela perspectiva adotada: nenhuma intervenção, escassez de adjetivos, apenas o desenrolar do acontecimento cotidiano.

Todas as pequenas estórias, se é que assim podemos chamá-las, dentro da narrativa, são focadas em ações triviais, cotidianas, flagrantes de espaços corriqueiros em meio à vida atribulada da cidade. Tais flagrantes são ações efetuadas por personagens em movimento, desatentos e desinteressados quanto às possibilidades de

identificação com o espaço urbano. Como na cena acima, o personagem é indiferente em relação à cidade, seus marcos, espaços, arquitetura, etc. É indicada também a impossibilidade de se ler a cidade, por parte do narrador, através da superposição de camadas afetivas, como acontece na cidade vista pelo *flâneur* de Baudelaire. A cidade, em *Lugar público*, não deixa marcas distintivas a serem lidas, mostra-se uma cidade sem rosto, cheiro ou marca idiossincrática, podendo ser qualquer grande metrópole ocidental do mundo, seja ela Rio de Janeiro ou São Paulo, por exemplo. Por conseguinte, a figura central no texto de de Paula, o caminhante, não encontra espaço para a identificação afetiva com a cidade, estabelecida pelos marcos arquitetônicos urbanos, e nem se dá à leitura como um indivíduo que se possa destacar, nomear. Conforme discutimos acima, quando escrevemos sobre a memória, a tais personagens, a conexão dos diferentes tempos-espaços da memória é vedada, gerando a fruição, desinvestida de afeto, ininterrupta, do presente. Dessa forma, com o foco no presente imediato, sem conexão com a história do tecido urbano, a afetividade e a identificação em relação a uma cidade acolhedora e prenhe de possibilidades se esvaem. Tal contexto urbano é marca da contemporaneidade, como acentua Dias:

Hoje, nas metrópoles contemporâneas, presenciamos a ausência dos marcos urbanos, a multiplicação das obras que constantemente redefinem a trama urbana, e os movimentos de uma população que se desloca intensamente pela cidade (e dificilmente pára). A cidade que se cria é sem desenho nem rastros. (DIAS, 2000, p.44)

Ademais, o narrador parece não ter nada a dizer, sua visão é superficial. Ele não extrai do que é visto nada que lhe seja significativo, de forma a incorporar o visto ao que foi vivido, à sua experiência. Como mostra a cena abaixo, temos aí a descrição da paisagem apenas, sem nenhum tipo de comentário ou apreciação significativa ou digressiva. É um fragmento inserido entre dois outros e sem qualquer relação com eles, registre-se mais uma vez.

Olhei através da janela do ônibus e vi o mar como uma mesa cinzenta e horizontal, na margem, um mato rasteiro. Procurei com os olhos o morto, não cheguei a vê-lo. Ao lado de um barco pequeno, dois negros metidos na água vasculhavam o fundo usando uma rede. Um salva-vidas de ventre obeso contemplava indiferente o trabalho dos negros; levava um boné sobre a cabeça, camiseta e calção, ao seu lado jazia um cadáver estendido no chão e com os braços rijos um pouco erguidos. (DE PAULA, 2004, p. 51)

Diríamos, então, que os momentos de maior vivacidade, devido à presença de um leve tom de humor, se devem aos delírios e cenas *nonsense*, às cenas espetaculares, como mostra esta, que irrompe em meio à narrativa:

Numa rua ajardinada dos dois lados realizava-se uma batalha. Os tiros partiam da extremidade da rua. Napoleão estava encarregado de levar armamento e munições para a frente mais avançada. Napoleão escolheu alguns revólveres de cano longo, que julgou mais precisos na pontaria, e correu semi-agachado por um dos canteiros. Napoleão atingiu a frente avançada em duas etapas, lançou-se ao solo, e procurou esconder o corpo usando uma reentrância do muro. Um dos oficiais chamou Napoleão e disse para ele se esconder atrás de um homossexual. Napoleão saltou para o abrigo, uma cavidade estreita no solo, e permaneceu atrás do homossexual que sorria para ele de instante a instante girando a cabeça. Este homossexual estava de terno e era gordo e vermelho; ele não se encontrava totalmente abrigado, somente da cintura para baixo. O homossexual continuava sorrindo para Napoleão e comentava o ridículo da situação. (DE PAULA, 2004, p.123)

O caos narrativo, acentuado também pela presença de inúmeras cenas como a supracitada, *nonsense*, e por cenas que se afiguram como passagens delirantes, sem referência ou sequer lógica, que se aproximariam de uma escrita esquizofrênica, já foi registrado por Hoisel (1980).

O alto grau de redundância introduzido no texto é, contudo, gerador de ambiguidade, porque esta repetição no plano linguístico é compensada por uma imprevisão no que se refere à lógica discursiva, a qual não obedece a um desenvolvimento linear dos fatos narrados. A lógica do discurso literário passa a ser a lógica do sonho. A linguagem confunde o leitor porque superpõe constantemente imagens oníricas a imagens *reais*, descentrando-o de qualquer referencialidade. (grifos da autora) (HOISEL, 1980, p.127)

Embora a autora se refira, na citação acima, a outros dois textos de de Paula, ao seu romance mais conhecido, *Panamérica* (2001), posterior a *Lugar Público* (2004), e a uma de suas peças teatrais, sua reflexão poderia se estender ao primeiro livro do autor paulistano. A nosso ver, apesar de o caos narrativo criado em *Panamérica* (1967) não se assemelhar, em intensidade, ao caos a que somos expostos ao ler *Lugar Público* (2004), pois este último se mostra sobremaneira mais radical, ainda assim a explicação de Hoisel (1980) para justificar a desorganização exacerbada das duas narrativas com as quais trabalha mostra-se plausível e calha ao livro que ora analisamos. Ela esclarece:

Em PA e em NU, o supercaos está estritamente associado ao procedimento hiperbólico através do qual os textos de Agrippino de Paula se constroem. Através do supercaos se dramatiza o caos dos acontecimentos históricos e ele

se torna a lente capaz de dimensionar a natureza confusa, desordenada e acidental da civilização tecnológica (HOISEL, 1981, p. 113)

A linguagem adotada no livro, objeto desta dissertação, também nos faz pensar no caráter de resistência que a obra assume, ao formular uma linguagem antitética à linguagem palatável, para as massas, da Indústria Cultural, que ganhava mais e mais espaço no começo dos anos 1960. O fato de a obra de Agrippino de Paula se colocar como experimental, singularmente proeminente, antepõe-se à linguagem estandardizada da Indústria Cultural, não há dúvida. Conforme dito no começo deste capítulo, a contracultura e sua contraposição ao impulso tecnocrático, ao criar artefatos culturais cuja força reside no caráter irracional, elabora a crítica à natureza opressora da racionalidade instrumental que se mostrava através da forte ênfase na planificação urbana e social, por exemplo.

Outra forma de abordar o *nonsense* seria compreendê-lo como mais um índice que colabora para o caráter ilegível do texto, fazendo com que a força do irracional obstrua os canais corriqueiros de compreensão, em mais uma tentativa de engrossar a crítica ao excesso de planejamento e à tentativa de tolhimento da força do indivíduo. Também exacerba-se o caráter fortemente provocativo do texto que desaloja o leitor, perturba a linearidade da interpretação e afirma o caráter transgressor da escritura literária até num sentido político.



## 2.3 – Diálogos com o contemporâneo

Se procurássemos uma definição geral para a literatura brasileira produzida a partir de meados dos anos 80 do século passado, esta poderia ser caracterizada, no que concerne à prosa de ficção, pela extrema variedade e até dispersão de temas, formas e recursos, levando ao que Candido (2006) denominou *legitimação da pluralidade*. Uma profusão de autores produz suas obras sem compromissos ou projetos coletivos, prevalecendo a liberdade individual e a experimentação estética. Em tal cenário, ao lado de obras cuja tônica é a experimentação, percebemos outras de feitura mais tradicional, assim como algumas que assumem o diálogo com outras artes como ponto central. Nos últimos anos, com o avanço dos processos tecnológicos ligados à informática e à *Internet*, tal tendência se acentua. As facilidades proporcionadas pela tecnologia barateiam o processo de produção do livro, além de facultar ao escritor, através dos *blogs*, o contato com um público maior, fazendo com que mais e mais autores sejam lidos, comentados, discutidos, pavimentando, assim, o caminho para que sejam publicados por grandes editoras.

Em meio a tal processo, percebe-se também o questionamento das noções tradicionais de gêneros literários, projeto que já vinha sendo efetuado desde o romantismo brasileiro (CANDIDO, 2006), mas que se impõe com mais força a partir do nosso modernismo. Contemporaneamente, o diálogo com os meios de comunicação de massa e a incorporação de sua linguagem, além do uso de novas tecnologias, fazem com que esta tendência se expanda e aprofunde. Há como que um esfumaçamento das fronteiras e uma imbricação das diferentes formas consagradas de apresentação da obra literária. Assim, conto, romance, poesia, crônica, memórias veem acentuada a diluição de suas fronteiras discursivas, além de sofrerem influências de outras linguagens (CURY, 2007).

Em relação aos anos de 1960/70/80, Bastos (2008), em trabalho que procura traçar um panorama da literatura de então, resume o que foi dito sobre tais experiências em estudos que as focalizaram:

Nos estudos mais voltados para os aspectos composicionais, foram muito ressaltadas a *anarquia formal* e a *legitimação da pluralidade*, traços que dificultariam sobremaneira a afirmação até mesmo do enquadramento de obras na categoria romance. Também foi apontada a dominância do romance fragmentário, por vezes minimalista, em lugar do romance totalizador. Num caso e noutro, tudo conduziria ao experimentalismo como tônica do período,

em grande parte como expressão da *crise de representação*, a despeito da permanência da narrativa formalmente conservadora em vários autores. (grifos do autor) (BASTOS, 2008, p.172)

Contamos também, assim, com a presença, no que concerne ao romance, de leituras que interrogam, desmontam e dissolvem o modelo tradicional da trama romanesca oitocentista, e que vinha sendo seguido até, aproximadamente, o final do século XIX: linearidade do enredo, caracterização psicológica dos personagens, definição clara de espaço e tempo linear. Bosi (1994) chega a afirmar, referindo-se ao romance contemporâneo, a existência de uma *reorganização da linguagem narrativa*.

Poderíamos dizer que a exacerbação de tal maneira de conceber e questionar o trabalho literário ocorreu em trabalhos de autores publicados no começo/meados do século passado, os quais Vasconcelos<sup>6</sup> nomeia de *mapas narrativos* do século XX, tais como James Joyce, William Faulkner, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, William Burroughs e Virginia Woolf. Aos quais acrescentaríamos os brasileiros, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, dentre outros. Ainda para Vasconcelos (2001):

Caracterizar o novo na criação artística, em um tempo-de-passage como este que agora corre, intermilenar, e com as marcas adquiridas, ao longo do século, pela produção estética (que vão da autodissolução da arte até as formatações de um vínculo cada vez mais acirrado com a tecnologia), conduz aquele que pensa e vive a literatura, por exemplo, a um roteiro capaz de conter a digressão, o pique retrospectivo e, também uma irrecusável prospecção. Projeções que o horizonte milenar incita. (VASCONCELOS, 2001, p.132)

Dessa forma, através do roteiro esboçado acima, os *mapas de leitura* da narrativa contemporânea propostos por Vasconcelos nos levariam a autores publicados recentemente, como André Sant’Anna, Alan Pauls, Dave Eggers e outros. Todavia, ainda de acordo com Vasconcelos, o *pique retrospectivo* nos aconselha a considerar autores temporalmente anteriores a estes, como Samuel Rawet e José Agrippino de Paula, e que figuram como marcos para a leitura da narrativa contemporânea, os quais são nomeados *matrizes da contemporaneidade*. José Agrippino de Paula, em *Lugar público*, como já afirmado, opera algumas inovações no trabalho literário que reverberam em obras contemporâneas, principalmente no que diz respeito ao espaço

---

<sup>6</sup> Anotações de aula. Tal nomenclatura (mapas de leitura, mapas narrativos e matrizes da contemporaneidade) foi proposta por Maurício Salles Vasconcelos na disciplina intitulada “Narrativas contemporâneas”, ministrada na graduação da FALE – UFMG, no primeiro semestre de 2006.

narrativo, à sua configuração de sujeito presente no livro e ao questionamento do modelo oitocentista de romance, o que se coaduna com a hipótese de Vasconcelos, exposta acima, ao considerá-lo como uma das matrizes da contemporaneidade. E também reforça o que foi afirmado, ainda por Vasconcelos (2004), em resenha publicada quando houve o relançamento de *Lugar público*:

*Lugar público* se oferece ao leitor de hoje como uma experiência que repercutiu, de forma pouco visível – na margem, na sombra –, no que de mais criativo a literatura brasileira tem produzido desde então. Sérgio Sant’Anna, admirador declarado da escrita de José Agrippino, fez de *Confissões de Ralfo: uma biografia imaginária*, livro-chave dos anos 70, uma outra épica satelizada e estilizada – *estilhaços da cultura*, bem definiu Evelina Hoisel, grande estudiosa de José Agrippino –, mas apreendeu, também, nos *blocos de imagens* construídos em *Lugar público* como matrizes de muitos de seus experimentos – simulacros e cerimônias do narrativo. O mesmo pode se dizer da *escrita de caminhada* desenvolvida por Noll e, também, das proliferações discursivas e das nomeações coletivas dos corpos em *Sexo*, de André Sant’Anna. (grifos do autor) (VASCONCELOS, 2004, s/p)

*Lugar público* poderia ser lido como fragmentos autobiográficos, como o próprio autor já se referiu ao texto, feito a partir das memórias de suas vivências e de experiências narradas pelos amigos? Contos curtos? Romance? Narrativas breves? Como se pode perceber através das interrogações, o que prepondera é a falta de uma definição precisa que abarque a complexidade da narrativa de Paula. A se escolher qualquer uma das concepções anteriores, nela poderíamos destacar transgressões, inovações e (ou) desdobramentos em relação à forma canônica estabelecida para a sua definição.

Após esta breve caracterização, gostaríamos de ressaltar que as considerações até aqui apresentadas, especialmente aquelas que dizem respeito à estruturação do livro, foram intencionalmente expostas e discutidas porque acreditamos existir uma estreita relação entre a forma como o livro foi estruturado, o espaço ficcional nele configurado e o que Kurz (apud DALCASTAGNÈ, 2003) nomeia como *perda da comunidade de apoio*, pois o sujeito que aqui investigamos a partir da leitura de *Lugar público*, denominado, na introdução deste trabalho, de *dessubjetivado*, estrutura-se a partir justamente de tal perda e de todo processo de desorientação que ela acarreta. É tal relação que tem sido até aqui explorada e enfocada. Isto porque partilhamos do pressuposto de Soethe (2007). Em suas palavras:

(...) a elaboração de narrativas ficcionais mostra-se particularmente atenta ao fato social e cognitivo de que perceber o espaço possibilita conceber a

imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns. (SOETHE, 2007, p.221)

Tal indivíduo, representado por praticamente todos os personagens do livro, não se conecta com as questões concernentes à esfera pública, não investe na luta política, nos sonhos coletivos, mas, também, nem sequer em projetos individuais, conforme já dissemos. Não acredita na possibilidade de se inserir produtivamente, através do trabalho. Vive o presente e é somente com ele que conta. É um indivíduo sem forças, alquebrado. Em uma cena do livro, lemos o episódio em que um personagem, aparentemente mais velho, tenta fazer sexo com a adolescente que interage com ele.

Ele estava abraçado a uma garota de dezessete anos. Os dois beijavam-se e ele se sentia velho, cansado, e corrupto. Os dois irmãozinhos da garota assistiam a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” pela televisão. Ele e ela estavam no quarto e a porta entreaberta. Ele ouvia um discurso anticomunista pronunciado por um padre. Ela estava deitada na cama com uma calça comprida. Ele passou a mão em suas nádegas e correu o zíper da calça. Ela disse: “Louco! A empregada pode entrar”, e encostou a porta. O seu país estava sob um regime fascista e os católicos e burgueses festejavam nas ruas jogando papéis picados dos prédios. Ela levantou-se da cama, mas manteve o zíper da calça aberta; foi até a janela e voltou. Ele via através da fresta da porta os dois irmãozinhos assistindo televisão. O padre abandonou o microfone e cedeu a um militar. (PAULA, 2004, p. 70)

Gostaríamos de destacar, na cena acima, novamente, o tom de derrota, o personagem sente-se velho, cansado. Não há o tom redentor ou a mínima concessão a personagens interessados no contexto político, os dois esboçam a tentativa de fazer sexo enquanto a conhecida marcha em favor do regime militar é televisionada, mas eles não voltam sua atenção para a manifestação. É como se esta fosse desimportante. A consequência da passeata nas vidas dos personagens? Aparentemente nenhuma, apenas a possibilidade dela continuar a ser a distração dos irmãos da garota para que eles concluam o ato sexual. Ao final da cena acima, os dois desistem, após a alegação da garota de que está cansada. Por parte do personagem, há a aceitação passiva. Eles saem do quarto e a cena se encerra. A movimentação e o diálogo são mecânicos. O desejo é precário, fraco. O foco narrativo sobre a realidade caótica dos personagens, suas vidas tacañas, suas frustrações e desejos irrealizados.

A articulação, proposta neste trabalho, entre o texto de José Agrippino de Paula e a narrativa contemporânea se constrói, portanto, pela ausência de um *telos*, compreendido o termo, aqui, como determinação externa ao sujeito ou narrador que o

orienta e o fundamenta. Conforme vimos, a narrativa de Paula (2004) carece de tal *telos*, fato que a aproxima de algumas narrativas de autores que publicaram, principalmente, a partir dos anos de 1980. As consequências de se assumir a ausência de uma ordem exterior ao sujeito, tomando-a como o centro e o fundamento da realidade, são inúmeras, conforme discutido no decorrer deste trabalho.

Assim, conforme mencionado um pouco acima, narrativas que se assemelham a de Paula (2004) podem ser lidas como crítica ao modelo do romance burguês europeu do século XIX, uma vez que sinalizam a falência do narrar teleológico bem ordenado, característica principal de tais romances, fazendo-se também crítica à determinada concepção de mundo que os informava. O autor emblemático dessa forma de organizar a narrativa, hoje, no Brasil, é João Gilberto Noll (1946 -). Sobre a ficção do escritor gaúcho, Avelar (2003) comenta:

A ficção de Noll se escreve a partir de uma crítica ao *romance*, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontraram seu apogeu na Comédia Humana, de Balzac, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferaram na literatura brasileira moderna. Como sugerem os títulos, os textos de Noll descrevem lugares transitórios, peregrinações, traços e restos da experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo. (grifos do autor) (AVELAR, 2003, p.216)

Ora, conforme verificamos, *Lugar público* também apresenta as mesmas características apontadas por Avelar (2003): lugares transitórios, traços e restos de experiência, cenários sem historicidade, esvaziados de progressão e tempo. Daí nossa aproximação entre os dois autores, guardadas as devidas dessemelhanças, que também não são poucas. Em relação às semelhanças, destacaríamos, principalmente, a capacidade que ambos têm de retalhar suas narrativas, introduzindo seus leitores em um mundo de fatos casuais que se amontoam lado a lado. Além disso, apontaríamos também a dificuldade de ambos em dar nomes às personagens e de trabalhar com a memória.

Nessa direção, Carneiro (2005), em livro sobre a ficção produzida no Brasil, na primeira metade do século XXI, propõe sua leitura baseada em formulações de Haroldo de Campos. Para este último, a ficção produzida nos anos 1980 tem como característica guiar-se pelo *princípio-realidade*, que somente pode ser compreendido em contraposição ao *princípio-esperança*, característico das vanguardas modernistas. Dessa forma, o *princípio-realidade* diria respeito a um tempo, o contemporâneo, tempo esse em que não é mais possível a ideia de utopia, em seu sentido de esperança de mudança

positiva em relação ao futuro; também não haveria mais lugar para os grandes projetos programáticos coletivos e, assim, adviria o tempo presente como matéria principal. Aqui importa guardamos a ideia de ausência de futuro como *telos*, a orientar a produção ficcional. Essa concepção temporal, orientada por um princípio organizativo, a apontar para o amanhã promissor, esteve ligada, no período dos anos 1950, aproximadamente, ao progresso da ciência e da técnica.

Na verdade, com referência à narrativa contemporânea, parece-nos difícil assumir pontos de vista que contemplem a totalidade, restando-nos fragmentos, pequenos registros do cotidiano, da vida que todos nós levamos. Assim, a superficialidade toma a cena e dita o ritmo. O tempo das grandes verdades metafísicas se foi, restando o cotidiano como matéria literária. Os textos não oferecem profundidade, não tem como ir além do fenômeno e descortinar algo que se inscreveria sob o estatuto da verdade. Tal forma de conceber o trabalho literário é característica inerente às narrativas contemporâneas e relaciona-se com a superficialidade da narrativa pós-moderna, como bem exemplifica este trecho:

Em lugar da metafísica do oculto, o pós-modernismo afirma *que a verdade é inerente ao visível* (HÁ, 108). Como há apenas aparência, então, da mesma maneira, não há posição concebível de desapego a partir da qual possamos alimentar a esperança de perceber o campo das aparências. No pós-modernismo sempre se está irrecuperavelmente no mundo, que é organizado, se o é, em estruturas locais e temporais que operam sem referência a causas secretas ou últimas. (grifos do autor) (CONNOR, 1993, p.98)

Sabemos que a fragmentação da narrativa também foi recurso corriqueiro das diversas vanguardas literárias do começo do século XX, incluso aí o modernismo brasileiro. Elas eram influenciadas, sobremaneira, pela linguagem cinematográfica, seus cortes e montagens, e pelo aumento de velocidade proporcionada ao homem pelas novas tecnologias e pelos novos meios de comunicação. A diferença da conduta contemporânea com relação às vanguardas modernistas é que ela se mostra menos séria, não se aferrando a utopias, não se pretendendo universalista. Além do mais, ela se coloca de forma menos elitista, pois aberta à cultura de massas que se espalha pelo globo a partir de meados dos anos 1950, principalmente.

Sussekind (2002), ao comentar a ficção produzida após o período do regime militar brasileiro, elege a figura da vitrina como emblemática para tal produção. Para ela, a prosa apresenta-se como uma vitrina, onde o narrador *expõe* personagens como imagens.

Ela destaca, portanto, o caráter visual ligado a tal narrativa, com a exposição inclusive de aspectos ligados ao domínio privado, da intimidade, numa tentativa de borrar os limites entre o público e o privado. Forma-se, assim, a crítica à *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997), consolidada com a implantação definitiva da indústria cultural, nos anos 1960, no Brasil. É por essa linha que transitarão alguns dos autores atuais, tendo, como um dos representantes mais importantes, João Gilberto Noll, autor presente no artigo de Sussekind. Segundo ela, é fundamentalmente a figura do narrador e a subjetividade que são postas em questão no romance de Noll. Uma das formas de questionamento é construída.

[...] na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade. (SUSSEKIND, 2002, p.258)

Um dos elementos que contribui para que a narrativa de Paula (2004) se apresente de forma espelhada e fragmentária é a constituição de um espaço público também fragmentado, o que analisaremos no próximo capítulo.

### 3 - ESTILHAÇAMENTOS: O NARRADOR, OS ESPAÇOS DA NARRATIVA E A CIDADE

Este capítulo é dedicado a discutir a noção de espaço público, central para a presente dissertação, e a relação entre tal conceito, o narrador e a cidade presentes em *Lugar público*. A nosso ver, o conceito de esfera pública é escurto, atravessa séculos e assume diferentes gradações teóricas, dependendo do contexto histórico a que se refere. Todavia, há princípios gerais que tentam captar a natureza mesma dos dois termos envolvidos na questão, o público e o privado. Dentre os diversos estudiosos que tratam de tal matéria, destacam-se Hannah Arendt (2001) e Jurgen Habermas (2003).

A teórica alemã, em seu livro *A condição humana* (2001), relê a tradição filosófica grega e extrai dali importantes reflexões que estende até a sociedade moderna, no intuito de compreendê-la através do conceito de esfera pública e sua dissolução nos dias atuais. Quanto a Habermas, em seu livro *Mudança estrutural da Esfera pública* (2003), também trabalha, como o título já claramente indica, com a noção de esfera pública. Todavia, seu enfoque difere-se da filósofa alemã, já que ele focaliza a gênese da opinião pública, principalmente, na Inglaterra, na França e na Alemanha do século XVIII, aproximadamente. Devido à relevância desses dois autores para o campo de estudo em questão, discutiremos mais pormenorizadamente as conceituações por eles elaboradas, destacando seus pontos de contato, mas também recorreremos a outros autores que tratam de espaço urbano e público na contemporaneidade.

Assim sendo, Arendt (2001) estrutura sua reflexão de forma a apreender a experiência humana em seu sentido mais amplo, trabalhando em um nível de abstração que abarque o homem em sua universalidade, mas sem deixar de apontar algumas particularidades. Para tanto, divide a experiência humana geral em três categorias que cobririam todas as experiências particulares dos seres humanos. São elas: o *labor*, o trabalho e a ação. A partir da noção de esfera pública, extraída principalmente de Platão e Aristóteles, ela recupera pontos fundamentais relacionados à vivência política da *polis* grega, tendo em vista, sempre, as três categorias anunciadas logo acima. E, assim, tece considerações sobre o processo de esfacelamento da esfera pública ocorrido a partir do advento das sociedades modernas e que se agravou com as sociedades de massas contemporâneas.



Nesse trabalho, nos interessam, principalmente, suas reflexões sobre tal dissolução e sua relação com as sociedades de massas. Todavia, para fins de clareza, exporemos, de maneira geral, os pontos principais de sua reflexão sobre a sociedade grega, essenciais para compreendermos sua concepção de esfera pública e transpô-la para a contemporaneidade.

Em relação às três categorias centrais propostas em seu livro e essenciais para a compreensão da experiência humana, o *labor* diz respeito ao ciclo biológico, vital de todo ser humano, que por isso não pode prescindir de seu corpo, tendo de se submeter a seus ritmos e fluxos. Os processos relacionados ao *labor* referem-se à manutenção da vida, não deixam marcas perenes, desvanecem-se assim que são satisfeitos. Segundo Fry (2010), o “labor produz o alimento para a sobrevivência, mas seus esforços não se aquietam por muito tempo, pois o alimento precisa ser consumido dentro de determinado período de tempo antes que se deteriore” (FRY, 2010, p.66). Com efeito, ele aproxima o ser humano dos animais, uma vez que ambos estão sujeitos aos ritmos da natureza. Sobre isso, Arendt (2001) comenta:

Realmente, é típico de todo labor nada deixar atrás de si: o resultado do seu esforço é consumido quase tão depressa quanto o esforço é despendido. E, no entanto, esse esforço, a despeito de sua futilidade, decorre de enorme premência; motiva-o um impulso mais poderoso que qualquer outro, pois a própria vida depende dele. (ARENDR, 2001, p. 98)

Em uma sociedade em que a atividade política assumia centralidade capital, como a grega, as atividades destinadas ao labor eram tidas como inferiores e indignas porque justamente não deixavam marcas perenes, características da política e da ação entre homens livres na arena pública. Assim, tais atividades eram exercidas por escravos. Percebemos, desde já, a hierarquia em que eram colocados os três campos da atividade humana: o *labor*, o trabalho e a ação. Obedeciam ao grau de importância, por assim dizer, indo da menos importante, o *labor*, à considerada mais importante, a ação. Isto do ponto de vista grego, porque para Arendt (2001) todas as três atividades são relevantes para a compreensão da condição humana, agem dentro de suas esferas e orquestram-se de forma a preencher os requisitos daquilo que se considera humano.

Quanto ao trabalho, este diz respeito aos artefatos produzidos artificialmente. Eles auxiliam, sobremaneira, a vida dos homens e sem eles seria possível apenas um nível elementar de fusão com a natureza. É através também da transformação dos elementos da natureza bruta que os seres humanos ascendem à condição humana e

escapam do ciclo repetitivo biológico ao tomar distância do mundo natural e criar objetos relativamente duráveis que os transcendem. Todavia, os artefatos humanos não duram para sempre, eles retornam à vida natural assim que sua vida útil lhes é negada por fatores diversos. Pelo trabalho, os seres humanos começam a se afastar da influência cíclica da natureza, e abrem o caminho para a existência política. “Ao garantir estabilidade contra o mundo natural, as produções proveem a criação de um espaço público que liga e separa os indivíduos e torna possível a ação política” (FRY, 2010, p.68)

Na sociedade grega antiga, as duas esferas, a pública e a privada, existiam de forma bem distinta. A esfera pública, a esfera política por excelência, proporcionava a atuação política livre ao patriarca, indivíduo privado. Para Arendt (2001, p.39), “sem ser dono de sua casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo porque não tinha nele lugar que lhe pertencesse”. Existia, assim, a nítida distinção entre as duas esferas, sendo a satisfação das necessidades ligadas aos processos biológicos e ao trabalho, condição *sine qua non* para a participação na esfera pública. Nela, os homens brancos, não-escravos, cidadãos atenienses eram igualados e exerciam seu direito à palavra na assembleia através do discurso, da persuasão e dissuasão. A violência e a desigualdade somente eram toleradas no âmbito privado, já que a esfera pública era o lugar da retórica, do convencimento pela palavra.

A esfera pública, portanto, é o *locus* privilegiado para a difusão e aparecimento da ação, que diferencia os homens de todos os outros seres que habitam a Terra. Para se manifestar, apresentando o ser humano em sua singularidade, a ação precisa de um mundo comum onde esse mesmo homem possa se mostrar e expor seus feitos a outros homens, sempre através da palavra e das ações. Assim fazendo, ele prova pertencer à espécie humana, partilhando pontos em comum, mas também mostrando-se como ser singular, não abrindo mão de sua identidade. O cenário para esta aparição é a esfera pública.

A ação, a única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda vida política (ARENDR, 2001, p. 15)

Em seu livro, Arendt (2001) nos apresenta suas reflexões de forma intrincada, a oscilar seu pensamento e considerações entre a sociedade grega, as sociedades modernas ocidentais e as sociedades de massas atuais. Seu interesse, quando recupera os princípios teóricos sobre a sociedade grega, não é tomá-los como normativa. Seria uma tarefa fadada ao insucesso, já que a sociedade grega é longinquamente afastada e radicalmente diferente das sociedades modernas e de massas. Além do mais, é uma sociedade profundamente desigual, principalmente se tomarmos a nossa ideia atual de democracia. Seu objetivo é trabalhar tais princípios gregos para iluminar sociedades contemporâneas porque, também, o modelo político-teórico ocidental é grego. Além disso, na visão da autora, assistimos à dissolução da esfera pública, principalmente nas sociedades de massas, como desaparecimento do mundo comum, perda dos liames.

Mesmo se consideradas as abissais diferenças entre a esfera pública grega e a esfera contemporânea, o sentido último relacionado a elas permanece: um espaço no qual os seres humanos, por meio das palavras, do discurso, constroem um mundo comum que lhes possibilita a eleição de interesses comuns, mesmo que provisórios, mas que, concomitantemente, também lhes proporciona a distinção, a diferenciação e a assunção de suas singularidades. Portanto, a nosso ver, o que preocupa a teórica alemã é justamente o fato de este mundo comum se deteriorar com os regimes totalitários e as sociedades de massas que os seguem. Quando Arendt (2001) nos diz da dissolução dessa esfera, desse mundo partilhado, ela se refere à impossibilidade de os homens estabelecerem elos e também de se diferenciarem como seres singulares que somente o são, se ascendem e se mostram como tais através do contato com outros seres humanos, em um espaço partilhado. Para ela, a natalidade instaura a possibilidade da singularidade, mas o fato de sermos todos membros da espécie humana também nos irmana.

A dissolução da esfera pública trata, portanto, de um mundo sombrio porque os indivíduos, ali, são seres puramente privados, incapacitados de encontrarem pontos que os liguem a outros seres. O que os faz seres privados é a impossibilidade de reconhecimento pelo outro, pois sua singularidade somente vale se vista e reconhecida por outrem, o que não ocorre se não há um espaço próprio para tal: o espaço público. A passagem a seguir, apesar de longa, esclarece essa questão:

Quando não se pode discernir a mesma identidade do objeto, nenhuma natureza humana comum, e muito menos o conformismo artificial de uma sociedade de massas, pode evitar a destruição do mundo comum, que é

geralmente precedida pela destruição dos muitos aspectos nos quais ele se apresenta à pluralidade humana. Isto pode ocorrer nas condições do isolamento radical, no qual ninguém mais pode concordar com ninguém, como geralmente ocorre nas tiranias; mas pode também ocorrer nas condições da sociedade de massas ou de histeria em massa, onde vemos todos passarem subitamente a se comportar como se fossem membros de uma única família, cada uma a manipular e prolongar a perspectiva do vizinho. Em ambos os casos, os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular, que continua a ser singular ainda que a mesma experiência seja multiplicada inúmeras vezes. O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite uma perspectiva. (ARENDR, 2001, p. 68)

Da leitura do livro de Arendt (2001), gostaríamos de enfatizar este ponto: a dissolução dos laços na sociedade de massas, com sua ênfase no presente e em aspectos fugazes, faz com que se abandone a atitude diferenciadora da esfera pública, que diz respeito ao fato de se cultivar um mundo comum, que persistirá mesmo depois da morte de um indivíduo particular e o transcenderá. Tal mundo público permite ao indivíduo a afirmação de sua singularidade através da palavra que vem a público e se mostra, mostrando, também, quem e o que é aquele indivíduo. Necessita-se de tal lugar para o indivíduo se mostrar como ser que partilha e divide, com outros seres, pontos comuns, mas também se faz único. Daí a necessidade de se referendar o mundo público.

Para a filósofa alemã, ainda na sociedade moderna, que ora ela diferencia da sociedade de massas, ora não, o homem fora levado a vivenciar sua interioridade como fundamento da realidade, após a perda da transcendência. Portanto, ao invés de se ver relançado de volta ao mundo dos homens, ao mundo comum, o homem se vê arremessado dentro de sua própria subjetividade. Ao escrever sobre a perda da fé religiosa, após a Reforma e a Contra-Reforma, portanto, a perda da possibilidade de se pensar a transcendência, ela nos diz:

Ao contrário, a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos. Uma das mais persistentes tendências da filosofia moderna desde Descartes, e talvez a mais original contribuição moderna à filosofia, tem sido uma preocupação exclusiva com o ego, em oposição à alma ou à pessoa ou ao homem em geral, uma tentativa de reduzir todas as experiências, com o mundo e com os outros seres humanos, a experiências entre o homem e si mesmo. (ARENDR, 2001, p.266)

A preocupação de Arendt recai, pois, sobre processos em que o indivíduo não se percebe partilhando do mundo comum, mas sim, habitando um mundo onde o caráter privado da experiência parece extrapolar o âmbito doméstico e se expande sobre o

mundo público, e produz seres que se comportam de forma a negar a singularidade de outros. Isso porque simplesmente não a reconhece, pois permanecem presos em si mesmos, sem possibilidade de ascensão singular à esfera pública. Viver uma vida privada, assim, significa não ter a possibilidade de mostrar a outros homens a sua própria identidade e singularidade. É o que Arendt (2001) denomina *privação da privatividade*. Ela tenta recuperar a ideia de que o domínio público deve ser preservado para que a identidade do indivíduo seja afirmada, sempre tendo em vista a discussão e o diálogo para se chegar a consensos provisórios sobre o mundo partilhado, considerando o outro e sua diferença radical.

Nessas circunstâncias, o domínio público é essencial para que a condição humana se desenvolva de forma plena. Todavia, a filósofa alemã entende que a condição humana não é algo que possa explicar ou condicionar o que são os seres humanos. Ao contrário, ela é o campo no qual os próprios humanos decidem sobre seus destinos, não pertencendo à esfera das essências ou dos assuntos eternos, não podendo predeterminar jamais o que faremos de nós. A condição humana, dessa forma, é contingência e escolha, sendo que o que acontece nos assuntos humanos poderia, sempre, não acontecer. Nada pode determinar *a priori* a realidade humana. A imprevisibilidade é o principal fator a se levar em conta no que concerne aos assuntos humanos. Tal ponto é importante para nossa discussão porque sabemos que os regimes tecnocráticos, muitas vezes, enxergam o comportamento humano como algo completamente passível de previsão.

Posto isso, a ação, na obra de Arendt, ocupa lugar central porque é a forma pela qual os homens mostram quem eles são a outros. E para tal, a fala e o discurso, são indispensáveis. Ao falar, cada um declara quem é. Sem discurso os homens perdem seu caráter humano, pois não se revelam uns aos outros. Sem fala, seriam títeres e não poderiam mais ser vistos como sujeitos. O que a ação faz no mundo é apresentar a unicidade de alguém. Se assim entendermos a ação, os personagens de *Lugar público* não agem, são sujeitos sem substância que não se fazem sujeitos e não revelam imagens consistentes de si. A ação sem um nome, um *quem* ligado a ela, não tem sentido.

Ao comentar a importância da ação no pensamento arendtiano, Correia anota:

Se a ação enquanto começo é a atualização da condição humana da natalidade, escreve Arendt, *a fala é a atualização da condição humana da pluralidade*, isto é, de viver como um ser distinto e único entre iguais. Para Arendt, *a revelação do quem* através da fala e a colocação de um novo começo através da ação, inserem-se sempre numa teia já existente onde

podem ressoar suas consequências imediatas. Juntas, elas iniciam um novo processo que eventualmente emerge como a estória única da vida do recém-chegado, afetando de modo único as estórias da vida de todos aqueles com quem ela entra em contato. Assim, é sempre numa teia já existente de relações humanas que a ação *produz* estórias. As estórias revelam um agente. (grifos do autor) (CORREIA, 2006, p.64)

*Lugar público* sinaliza justamente a ausência dessa teia, ou sugere a existência de uma teia destruída e dilacerada, gerando a impossibilidade de construção de narrativas e a revelação singular do sujeito, que não consegue se situar em meio à dispersão e ao caos provocados pela ruptura da teia.

Em um mundo onde a história e a singularidade do homem não mais importam, prevalece a propensão à repetição monótona de comportamentos, com os homens seguindo padrões comportamentais, construídos por meio de técnicas ligadas ao behaviorismo e pensados para unificar e homogeneizar. O ser humano torna-se supérfluo, pois a sua individualidade, em meio à multidão, não importa. Arendt nos diz que nas sociedades de massa há processos pensados para desconstruir a ideia de identidade individual, tomando o indivíduo como mais um em meio à massa, privando-o de seus traços singulares.

A autora alemã também chama a atenção para o fato de as multidões das sociedades de massas, que se movimentam nas grandes metrópoles contemporâneas, desenvolverem uma inclinação quase irresistível na direção do despotismo (ARENDR, 2001, p. 53). A nosso ver, este ponto é crucial para entendermos as consequências deletérias do esfacelamento da esfera pública e da invasão de seu espaço pela esfera privada, um espaço que impossibilita ao homem, paradoxalmente, a afirmação de seu ser privado. A retração da esfera pública significa que ela é tomada por indivíduos privados de partilharem um mundo comum que os possibilitaria a afirmação de suas potencialidades individuais.

A triste verdade acerca do behaviorismo e da validade de suas *leis* é que quanto mais pessoas existem, maior é a possibilidade de que se comportem e menor a possibilidade de que tolerem o não-comportamento. Estatisticamente, isto resulta num declínio da flutuação. Na realidade, os feitos perderão cada vez mais a sua capacidade de opor-se à maré do comportamento, e os eventos perderão cada vez mais a sua importância, isto é, a sua capacidade de iluminar o tempo histórico. A uniformidade estatística não é de modo algum um ideal científico inócuo, e sim o ideal político, já agora não mais secreto, de uma sociedade que, inteiramente submersa na rotina do cotidiano, aceita pacificamente a concepção científica inerente à sua própria existência. (grifos da autora) (ARENDR, 2001, p. 53)

Percebemos, pois, o desalento de Arendt em sua pouco auspiciosa constatação: o comportamento, em seus termos, nega a historicidade inerente à ação exercida na esfera pública, entendendo-se, aqui, por historicidade a capacidade de os homens surpreenderem e apresentarem o novo, o inesperado através de suas ações, fazendo e refazendo constantemente a história e afirmando suas marcas individuais. Logo ao início de seu livro, Arendt (2001) nos apresenta a natalidade como categoria central da filosofia política em detrimento da mortalidade. Esta última é comumente apresentada pela maioria dos teóricos ligados à filosofia política como central na tradição de tal pensamento. Entretanto, na visão de Arendt, a natalidade instauraria, perenemente, a cada nascimento de um ser humano, a possibilidade do novo, inserindo-o no mundo dos homens mediante a ação, em um mundo partilhado que reconheceria o caráter idiossincrático da ação de cada um.

O novo sempre acontece à revelia da esmagadora força das leis estatísticas e de sua probabilidade que, para fins práticos e cotidianos, equivale à certeza; assim, o novo sempre surge sob o disfarce do milagre. O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isto, por sua vez, só é possível porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. (ARENDR, 2001, p. 191)

Em seu diagnóstico das sociedades de massas, com grupos a circular pelas grandes metrópoles, pelos espaços urbanos das cidades mundo afora, Arendt frequentemente destaca o grande número de pessoas que as compõem, e as consequências daí advindas. Preocupa-lhe a homogeneização a que está submetido tal contingente populacional, acarretando, por exemplo, a anulação de suas singularidades em meio à massa humana nas metrópoles mundiais. Ela aponta, como consequência grave de tal processo, a solidão de uma parcela cada vez maior da população das grandes cidades. Em sua opinião, deveria haver um princípio que promovesse a coesão entre as pessoas, pois “o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las umas às outras e de separá-las” (ARENDR, 2001, p. 62). A solidão é fruto dos processos de desenraizamento dos indivíduos nas sociedades de massa, que se veem indistintos em meio aos outros e não encontram pontos em comum.

Ainda refletindo sobre o desaparecimento contemporâneo da esfera pública como mundo comum, ela ressalta que ela deveria concebida como algo permanente, que transcendesse a geração que ora a habita, permanecendo como uma espécie de elo entre as gerações. O livro de que ora tratamos, *A condição humana* (2001), foi publicado,

originalmente, em 1957. Desse modo, mostra-se, até certo ponto, visionário quanto à precisão de certas formulações, considerando-se, por exemplo, que um dos aspectos cruciais para a definição da cultura do século XXI é seu foco exacerbado no presente e no efêmero. A literatura contemporânea atual, por exemplo, tematiza tal tendência, conforme discutido no capítulo anterior.

Na visão de Arendt, o desaparecimento do desejo de permanência de algo comunitariamente construído relaciona-se com a perda da preocupação com a transcendência, com a imortalidade e com a eternidade. Ressaltamos que sua preocupação é com algo que está a se esfacelar no mundo contemporâneo e se relaciona a matéria tão impalpável quanto essencial. É a matéria que faz a costura entre seres singulares, diferentes, de forma a levá-los a se descobrirem partilhando laços comuns. Não podemos esquecer, aqui, o contexto de produção das ideias da autora alemã para compreendê-la. Portanto, não podemos considerá-la utópica e imputarmos-lhe uma concepção ingênua de união entre os seres humanos. O que ela tenta comunicar e teorizar somente faz sentido se pensarmos em sociedades extremamente individualistas e massificadas como muitas do mundo contemporâneo, gestadas após o genocídio e massacre dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Ela vivenciou as sociedades bizarramente totalitárias, nascidas do esfacelamento de um mundo comum, as quais contaram com o auxílio da técnica para o aniquilamento de seres humanos. Afinal, ela dedicou sua vida a pensar tal fenômeno na tentativa de compreender como é possível engendramos sociedades cujos homens não mais se vejam como iguais, mas se repelem um aos outros ao ponto de exterminar, na visão deles, a insuportável diferença. Vejamos, pois, este trecho:

Se não fosse ao mesmo tempo abrigo e assunto dos homens, o mundo não seria um artifício humano, e sim um amontoado de coisas desconexas ao qual cada indivíduo teria a liberdade de acrescentar mais um objeto; sem o abrigo do artifício humano, os negócios humanos seriam tão instáveis, fúteis e vão como os movimentos das tribos nômades (ARENDR, 2001, p. 216)

Parece-nos importante, aqui, retomar a experiência societária grega como ponto de ancoragem para a reflexão político-filosófica da autora, e não como um modelo para comparar com as sociedades atuais. Arendt deixa claro que a noção de esfera pública, conforme concebida pelos gregos, somente teve sobrevida em tal sociedade, portanto, acabou-se há milhares de anos.



Nas sociedades modernas, a esfera pública foi absorvida pela esfera do social, logo os indivíduos privados defendem interesses também privados em uma esfera que é pública. A esfera do social, assim, seria o espaço no qual todos os indivíduos se equivalem e não se distinguem uns dos outros, não possuindo interesses ou projetos em comum. Eles se agrupariam, portanto, formando uma massa, apática e apolítica.

Ao analisar os regimes totalitários, Arendt destaca que tais regimes concebem os indivíduos como seres supérfluos, uma vez que suas singularidades, visões pessoais e políticas são ignoradas por completo. Ao buscar isolar as pessoas e suprimir a esfera pública, tais regimes fazem com que os cidadãos fiquem incapacitados de elaborar sua visão de mundo, que depende da troca de ideais na esfera pública. Cria-se, assim, um ambiente permeado de medo, no qual todos estão desconfiados e são sempre potencialmente perseguidos, provocando o isolamento. Tais características atingiram toda a sua força e plenitude com os regimes totalitários, mas ainda persistem nas sociedades atuais, em espaços públicos hostis e esvaziados em sua função de congregar os seres.

Em *Lugar Público* (2004), podemos perceber o caráter sombrio da esfera pública, com algo próximo do medo ali se instalando. A presença da morte é constante, tanto do pai do narrador quanto de outros personagens. Além disso, há inúmeras figuras anônimas que aparecem e desaparecem sem razão, como que a sinalizar a sua insignificância. A desconfiança do narrador perante os personagens anônimos, nomeados por categorias as quais não pertence (o velho, o pederasta, o negro e outros), é recorrente, como ilustra o trecho a seguir:

Ele estava sentado no bonde ao lado de Lisa. Sentou ao lado dele um rapaz; sem que Lisa percebesse o rapaz passou a esfregar lascivamente a sua perna contra a dele. O rapaz, um pederasta, entrou na frente dele num mictório pequeno e imundo, várias portas e pequenos vãos. O pederasta puxou Lisa pelo braço e desapareceu, entrando atrás de uma mureta. Quando ele dobrou a mureta em busca dos dois, percebeu que eles haviam entrado numa das privadas e a porta estava fechada. Ele teve um susto pensando na possibilidade de Lisa ser violentada pelo pederasta (DE PAULA, 2004, p. 104).

Diante do exposto, não seria demais aproximarmos aquela atmosfera de um tipo de ambiente totalitário e opressor. No caso do livro do escritor paulistano, os indivíduos agem sem conexão com os demais ou com indivíduos pertencentes a grupos diferentes, isolando-se e alienando-se, já que o espaço público não se instaura definitivamente, de forma a produzir encontros, em sentido pleno.

O efeito geral de governos totalitários é que eles impedem o exercício da liberdade e da ação política espontânea. Ao promover uma atmosfera na qual não se pode confiar em ninguém e ao isolar os indivíduos uns dos outros, ninguém se sente à vontade para expressar suas opiniões políticas ou agir contra o regime, visto que isso resultará em prisão ou em morte. A singularidade inerente a cada perspectiva pessoal acerca do governo é ignorada e eliminada da esfera pública. As pessoas encontram dificuldade para elaborar convicções políticas à medida que são deixadas no isolamento e incapacitadas para refletir verdadeiramente sobre sua situação. Arendt crê que o aspecto mais perigoso do totalitarismo é que ele trata os indivíduos como se fossem supérfluos. Os indivíduos já não são singulares e contribuintes para a cultura e para a política, mas criaturas que podem ser facilmente sacrificadas para a ideologia ou condicionadas a agir de maneira previsível e obediente, a fim de serem consistentes com a ideologia. (FRY, 2010, p. 36)

Desse modo, a técnica objetiva o controle, a passividade, a homogeneização. É esta sua ideologia que intenta esmagar a pluralidade humana e fabricar um tipo exclusivo de homem, o qual Marcuse (1973) nomeou unidimensional, conforme veremos adiante. E é a seus resultados que somos expostos, como leitores, ao ler *Lugar público*. Aniquilar, portanto, a identidade singular do indivíduo é uma das atribuições da técnica, pois para que tudo funcione a contento devem ser eliminadas a liberdade e a subjetividade individuais. A esfera pública torna-se, assim, algo anódino porque homogêneo, reduzindo o ser humano a executor de comportamentos previsíveis.

O *labor* também poder-nos-á ser útil, aqui, pois é definido essencialmente por seu caráter repetitivo e anônimo, uma vez que a identidade do agente não é importante. As marcas do *labor* não são duráveis, pois seus produtos se extinguem quando consumidos. Por repetir os agentes e não diferenciá-los no espaço público, não deixando rastro algum que os singularize, os personagens de Paula (2004) poderiam ser aproximados da conceituação de *labor*, proposta por Arendt, distanciando-os, por sua vez, da condição humana.

Ao circularem pelo espaço público, as grandes massas humanas devem ser orientadas e controladas, com a margem de iniciativa individual a diminuir. Dessa forma, com o excesso de controle, os indivíduos tornam-se peças que compõem algo maior, que é o funcionamento azeitado das peças. A circulação de indivíduos isolados e passivos pelo espaço público, no livro do escritor paulistano, remete a tal processo. O espaço público, assim, ao invés de proporcionar a troca e a diversidade, reforça a impotência do cidadão comum. É o que constatamos por todo o livro de Paula

(2004), os cidadãos ali parecem impotentes e desorganizados para qualquer ação minimamente coletiva.

A propósito da técnica, lembremos que nas sociedades industriais contemporâneas tudo é concebido a partir dela. Tudo é explicado pela razão, tudo é controlado por ela, e não há espaço para o questionamento e a reflexão. Todavia, Arendt nos adverte que, para ser uma morada para os seres humanos, durante sua existência no planeta, o artifício humano deve ser um lugar próprio para a ação e a fala, para as atividades não só inteiramente desnecessárias às necessidades da vida, mas também completamente distintas das várias atividades da fabricação pelas quais o próprio mundo e todos os objetos nele são produzidos. Para a filósofa alemã, a meta não pode ser nem a repetitiva necessidade da vida biológica e do trabalho nem o utilitarismo da fabricação e do uso dos objetos. As sociedades tecnocráticas forjam um ambiente no qual a técnica não é apenas meio, mas coloca-se como fim em si mesma, formando uma espécie de mentalidade estratégica, artificialista, que tudo coloniza. Desse modo, formas espontâneas de vida não encontram lugar próprio para se manifestar e se afirmar. Tal lugar seria o espaço público, que se faz condição para o aparecimento de um *quem* como um ser singular e único.

Segundo Correia (2006, p.141), Arendt vê o indivíduo na massa como desarraigado, inapto para discernir e julgar, isolado e tendo a comunicação obstruída. Ele se torna, dessa forma, indistinto, pois é visto como mais um dentre os milhões que compõem a massa, não agindo de acordo com interesses comuns. Em relação à distinção entre as sociedades de massas e as multidões do século XIX, Correia (2006, p. 142), baseando-se em Arendt, comenta que as massas, pela primeira vez, “não têm qualquer interesse em comum que possa ligá-las ou qualquer forma de vínculo ou consentimento comum. A massa constitui-se de uma maioria silenciosa cuja existência é mais estatística que social” (CORREIA, 2006, p.142).

Já fizemos referência, algumas vezes, ao caráter mecânico e à apatia que percorre a narrativa de de Paula (2004), do começo ao fim, como que imprimindo sua marca e estabelecendo seu ritmo. Além disso, apontamos, como característica importante dos personagens, o fato de eles se apresentarem despídos de interioridade e esvaziados subjetivamente. Acreditamos que tais características se aproximem das reflexões de Arendt sobre as massas quando ela postula a existência de certa *frieza* como característica imanente às massas. A esse respeito, Correia (2006) comenta:

Entretanto, há uma situação extrema a que se chega pelo desenraizamento, é quando este atinge a relação do homem consigo mesmo, configurando uma perda do interesse por si próprio, uma espécie de *frieza em relação a si próprio*. Essa é a nova qualidade da frieza social que Arendt relaciona a uma cultura da *perda de si mesmo* dos indivíduos desarraigados e egocêntricos. Essa chocante realidade em que se observa um *enfraquecimento do instinto de autoconservação* decorre da consciência que os indivíduos têm da própria superfluidade e dispensibilidade. (grifos do autor) (CORREIA, 2006, p. 143)

Conforme vimos no capítulo anterior, não é possível aos personagens, no espaço ficcional do livro, se diferenciarem e mostrarem uns aos outros quem são através do discurso e da conversação.

Em contraste com o trabalho, que busca criar coisas tangíveis no mundo, a ação expõe quem uma pessoa é, o que Arendt descreve como o começo de *alguém*, não de *algo* (HC 177). O que é revelado através da ação não é uma essência predeterminada de uma pessoa, como se ela fosse um objeto, mas *quem*, em vez de *o que* alguém é. A revelação do *quem* permite que este ou aquela sejam lembrados para além da duração de suas vidas. (grifos da autora) (FRY, 2010, p.70)

O fato de Arendt mencionar a continuidade de um espaço público no tempo, que permita a perpetuação da identidade do indivíduo é significativo se pensarmos que, em *Lugar público*, não é possível a transmissão da experiência, conforme visto. A ação na esfera pública exige a presença de outros para compreendê-la e não se deve passar na esfera privada, pois exige a visibilidade da luz pública. É importante notarmos que as ações em *Lugar público*, apesar de ocorrerem sob o escrutínio público, não geram consequências que envolvam os outros, pois se encerram em si mesmas. Não há sequer uma ação com consequências abrangentes e que consigam romper a barreira da esfera privada e ultrapassar o caráter factual por si só.

Contrariamente à lógica que rege a razão instrumental-técnica, à medida que o princípio teleológico é questionado, produz-se uma indagação acerca das liberdades individuais, já que o futuro se abre por completo à indeterminação. A ação política é imprevisível e não é possível controlar os seus efeitos na interação com os outros na esfera pública. Como consequência de tal concepção, Arendt (2001) confere força política ao indivíduo e também lhe atribui uma potencial força nata para criar algo novo através de suas ações. Estas podem ser apropriadas por uma comunidade, podem servir como ponto a ser interpretado e reinterpretado no decorrer dos tempos, estando a ação política do indivíduo sempre aberta à revisão. O indivíduo, desse modo, adquire dignidade política e não é tomado como mais uma peça, mas como possível

contribuinte para a coesão política de determinada comunidade. O indivíduo não é sacrificado em favor de algo maior, a aplicação da técnica, por exemplo, mas vale pela potencial força que possui de começar algo novo. Contrariamente à continuidade da ação no decorrer do tempo, a técnica destrói a própria existência da comunidade, pois atomiza a esfera pública. De acordo com Arendt (2001), o universo da ciência e da tecnologia obscurece a relevância do discurso e da ação. A consequência disso é a perda da possibilidade de o indivíduo encontrar um lugar adequado no mundo comum, público, alienando-se deste e de outros seres humanos. Como solução, ela propõe a recriação de um legítimo espaço público. A esse respeito, Correia (2006) comenta:

O que Hannah Arendt assume é justamente que o mundo só se torna um lugar habitável e a convivência suportável e desejável se assumirmos por amor ou gratidão a responsabilidade por ele e se por amizade e respeito interagimos com nossos pares. Sem isto, o mundo converte-se em um deserto. Em suma, é em uma alegre disposição para com o ser/estar no mundo e para com o ser/estar com os outros que se pode vislumbrar possibilidades menos sombrias para os nossos tempos. (CORREIA, 2006, p. 229)

Aliás, a menção ao deserto, na passagem acima, chamou-nos a atenção, por já ter sido vocábulo por nós empregado para nos referimos ao espaço ficcional criado no livro do escritor paulistano. Embora seja um espaço povoado por símbolos tecnológicos, produtos para o consumo, construções, concreto, pessoas, tal lugar público, sendo um espaço de circulação apenas, sem possibilidade de identificação afetiva por parte dos personagens, se assemelha ao espaço esvaziado de um deserto, ou seja, local em que os personagens se encontram separados, como que alienados, conforme já dissemos.

Outro aspecto importante da reflexão de Arendt é à solidão produzida pela perda do espaço comum. Para ela, o isolamento proporcionado pelas sociedades de massas está intrinsecamente ligado a tal perda e torna-se insuportável quando a capacidade de acrescentar alguma coisa de si próprio ao mundo comum é destruída, gerando trabalho e ações alienadas em relação ao mundo. Todavia, mais que a solidão, a autora preocupava-se com o desamparo. A solidão significa estar só, já o desamparo somente pode se manifestar na presença de outros, com os quais o indivíduo não estabelece qualquer contato, apesar de encontrar-se no mesmo ambiente, ou está sujeito à sua hostilidade. O que gera o desamparo é o desenraizamento, o não encontrar um lugar no mundo, reconhecido e garantido pelos outros. Essa situação pode ocasionar, se levada às últimas consequências, à *produção* de seres humanos supérfluos, que não pertencem de modo algum ao mundo, dele alienados. Nessas circunstâncias, os homens perdem o sentido da

sua humanidade. Portanto, não contam ou não concebem o espaço público como algo essencial à condição humana, considerando-o dispensável. O espaço público define um dos limites dados à existência do ser humano na Terra. Para Arendt, retomando o sentido etimológico das palavras nascer e morrer, nascer é estar entre os homens, morrer é deixar de estar entre os homens. Se o regime da técnica ignora e destrói o espaço público, ele inviabiliza o homem tornar-se homem.

Em *Lugar público*, os homens são supérfluos, sequer possuem nomes, são anônimos, referidos por categorias gerais, podendo, portanto, ser substituídos uns pelos outros. Referindo-se às sociedades de massas, Correia (2006) comenta:

O que prepara os homens para a dominação totalitária no mundo não-totalitário é o fato de que o desamparo, que era uma experiência-limite, sofrida usualmente em certas condições sociais marginais como a velhice, tornou-se uma experiência cotidiana das massas, cada vez maiores, de nosso século. [...] O *raciocínio frio como gelo* e o *tentáculo poderoso* da dialética que nos *prende como em um torno* parece como um último suporte num mundo onde ninguém é confiável e onde não se pode contar com coisa alguma. (grifos do autor) (CORREIA, 2006, p.59)

Ao referir-se aos regimes totalitários, nos quais a devoção à técnica e a sua aplicação é levada às últimas consequências, através da excessiva burocratização, por exemplo, a filósofa alemã discorre também sobre a propensão que compele as pessoas a fugirem ao trabalho de pensar. Tais regimes criam uma atmosfera na qual prevalece a falta de capacidade crítica e de senso comum para medir a realidade, testá-la, pesá-la e comprová-la, já que ela é objeto de constante manipulação através dos meios de comunicação de massa. Aqui, novamente, não seria demais nos apropriarmos de alguns desses elementos para ler a atmosfera forjada no espaço público excessivamente retalhado de *Lugar público*, no qual não é possível aos personagens possuírem uma visão relativamente clara e estável do lugar que ocupam. Para Fry (2010,) todo o esforço reflexivo de Arendt caminha na seguinte direção:

As análises políticas de Arendt destinam-se a combater tal passividade nos cidadãos. Seus estudos encorajam as diferenças de opiniões e o engajamento ativo na vida civil. O mais importante é que sua visão política honra a individualidade e a unicidade do ator humano, e é o contrário de uma política que considera os cidadãos como supérfluos. (FRY, 2010, p.53)

Posto isso, o mundo ficcional, em *Lugar público* se faz confuso porque os seres não se comunicam, não pensam, abdicando, assim, do atributo essencial da condição humana. Para Correia (2006),

[...] pois esse *quem* é narrativo e não teórico, se revela nos feitos e palavras e não na adequação comportamental a um padrão aprioristicamente dado. Para surgir, o *quem* necessita da liberdade como condição humana, cujo sentido não é o distanciamento de uma condição escrava, superada por uma condição soberana ou de autonomia absoluta, mas, principalmente, do *amor mundi*, da disposição de agir e se interessar por algo que não é da ordem da posse e, sim, do mundo comum sobre o qual o homem não tem controle algum. (grifos do autor) (CORREIA, 2006, p. 82-83)

Concluindo, na visão de Arendt, o mundo público nos congrega mas também nos impede de cair uns sobre os outros e ele acaba quando visto apenas de uma única perspectiva. Mas em *Lugar público* ele não congrega: os sujeitos, ali, apenas são dispostos e poderiam ser retirados e substituídos, sem prejuízo do espaço em que estão inseridos. Além disso, o espaço ficcional de *Lugar público* é monocromático, possuindo somente tons cinzentos, além de ser avesso à pluralidade, daí a monotonia que o define, o que nos remeteria a um mundo unidimensional, da forma como Marcuse (1978) o compreende. Enfim, Arendt enfatiza a dignidade da individualidade humana, como seres únicos que somos, a preservação da liberdade e de um espaço para que possamos nos mostrar e desenvolver como seres singulares. Tudo isso devemos incansavelmente buscar. Para ela, o ser humano se faz mediante suas palavras e atos, discursivamente, no decorrer da vida, e isto é o essencial. O problema dos regimes controladores e autoritários é que eles não reconhecem os espaços públicos e promovem a dissolução deles, o que impede a realização de nossas potencialidades individuais. Portanto, a reflexão teórica da autora caminha no sentido de preservar um espaço público que favoreça o pleno desenvolvimento do *quem* somos nós, em detrimento de abordagens que tomam aprioristicamente o *que* somos para pensar estratégias e recursos para adequar as individualidades ao modelo prévio. O homem não pode confiar em si mesmo, porque finito e mortal, mas sim buscar um espaço público que o transcenda e perpetue a ação humana através da narração e da continuação de um mundo partilhado, pois apesar da certeza da morte, a natalidade proporciona-lhe o consolo de novos começos, perenemente.

Quanto a Habermas (2003), ao expor a natureza da esfera pública burguesa moderna, ele a relaciona ao surgimento dos jornais impressos, por volta do último terço do século XVII, nos países europeus. Em sua visão, tal esfera surgiu estritamente ligada

aos interesses mercantis, para atender à necessidade de troca de informações comerciais exigidas nos primórdios do capitalismo, como atesta este trecho:

A esfera pública burguesa pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público; elas reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas diretamente contra a própria autoridade, a fim de discutir com ela as leis gerais da troca na esfera fundamentalmente privada, mas publicamente relevante, as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social. (HABERMAS, 2003, p.42)

À época, as informações vinculadas eram controladas de perto pelo Estado, de forma a conservar seu poder. Posteriormente, com o poder adquirido pelos primeiros capitalistas e pequenos comerciantes, houve um fortalecimento de sua influência sobre a circulação de informações, concomitantemente ao aumento do número de leitores. As decisões veiculadas pelos jornais, relacionadas aos atos do Estado ou a transações comerciais, começavam a afetar diretamente a vida de um número cada vez maior de indivíduos, daí intensificou-se o interesse, por parte de um público mais amplo, pelos jornais e por informações. É importante destacar o fato de Habermas enfatizar o caráter crítico referente à esfera pública, desde o seu surgimento. As decisões e atos tornados públicos através da imprensa escrita são objetos de escrutínio por parte de um público pensante, afetado direta ou indiretamente por tais decisões.

Assim, a esfera pública encontra-se consubstanciada em algumas instituições, as mais importantes, dentre elas, os cafés, pubs (*public houses*) e os salões. Nesses locais, um público formado por indivíduos com interesses privados reunia-se para discutir e debater questões concernentes à esfera pública, divulgadas por meio da imprensa escrita. Nesse contexto, questões literárias exercem papel importante, já que discussões em torno de livros e de temáticas por eles sugeridas configuravam assuntos principais em tais locais. Da crítica literária passa-se à política e vice-versa, com as duas constantemente confundindo-se. Tais espaços, então, passam a organizar, se assim podemos dizer, as discussões de pessoas privadas em torno de temas comuns, relativos, portanto, à esfera pública. Segundo Habermas (2003), as discussões nos cafés, salões e comunidades de comensais devem preencher três condições essenciais. Em primeiro lugar:

[...] é exigida uma espécie de sociabilidade que pressupõe algo como a igualdade de status, mas que inclusive deixa de levá-lo em consideração. Contra o cerimonial das hierarquias impõe-se tendencialmente a polidez da igualdade. A paridade, cuja base é tão-somente que a autoridade do



argumento pode afirmar-se contra a hierarquia social e, por fim, até se impor, para o espírito vigente à época, significa a igualdade do simplesmente “meramente humano”. (HABERMAS, 2003, p.51-52)

A segunda exigência diz respeito à problematização de questões antes intocáveis. Isso devido à constante discussão e troca de informações e pontos de vista entre os indivíduos. À medida que mais e mais pessoas tinham acesso às mesmas informações, mais se dessacralizava o que até então era considerado inquestionável. Não devemos esquecer que Habermas se refere, aqui, à gênese da esfera pública burguesa europeia no século XVII, quando os poderes eclesiástico e monárquico ainda tinham autoridade incontestada.

A terceira exigência é de que todos possam potencialmente participar das discussões: “As questões discutíveis tornam-se gerais não só no sentido de sua relevância, mas também de sua acessibilidade: todos devem poder participar.” (HABERMAS, 2003, p.53).

Temos, então, a esfera privada, composta por indivíduos privados, que não participam do Estado como funcionários ou não estão ligados a ele por quaisquer vínculos, e a esfera pública propriamente dita, que se refere aos interesses e decisões que afetam a vida da maioria da sociedade através do Estado, conforme especificado abaixo:

A esfera privada compreende a sociedade civil burguesa em sentido mais restrito, portanto o setor da troca de mercadorias e do trabalho social; a família, com sua esfera íntima, está aí inserida. A esfera pública política provém da literária; ela intermedia, através da opinião pública, o Estado e as necessidades da sociedade. (HABERMAS, 2003. p. 46)

Nesse contexto, as experiências privadas, vividas no âmbito da família patriarcal burguesa, passam a ser objeto de discussão, cujo veículo, responsável por trazer à cena pública o processo de formação da subjetividade burguesa é o romance. Para o público em geral, na intimidade do lar, o indivíduo estaria protegido da luz pública e de seus interesses econômicos para desenvolver livremente sua subjetividade.

O momento em que tais questões invadem a esfera pública, ocupando um espaço considerável em meio às demais discussões, Habermas (2003) denomina *refuncionalização*.

O processo ao longo do qual o público constituído pelos indivíduos conscientizados se apropria da esfera pública controlada pela autoridade e a

transforma numa esfera em que a crítica se exerce contra o poder do Estado realiza-se como refuncionalização (Umfunktionierung) da esfera pública literária, que já era dotada de um público possuidor de suas próprias instituições e plataformas de discussão. Graças à mediatização dela, esse conjunto de experiências da privacidade ligada ao público também ingressa na esfera pública política (HABERMAS, 2003, p.68)

Tal processo marca a entrada, na cena pública, de questões estreitamente ligadas ao lar e à subjetividade burguesa, até então consideradas de caráter estritamente privado e íntimo. Habermas (2003) nos fornece, como exemplo, o romance epistolar, derivado do hábito de trocar cartas, prática amplamente divulgada no século XVIII, na Europa. Tais cartas não se mostravam particularmente objetos privados, pois muitas delas eram publicadas, aliás já eram escritas com o intuito de serem impressas. O processo de formação da subjetividade burguesa era ali mostrado, supostamente, em sua inteireza. Assim, o teórico alemão sinaliza a relação íntima que se estabelece entre as esferas privadas e públicas, como a indicar a indiferenciação quase total que ocorrerá entre ambas, um pouco mais à frente, já no século XX. Outro exemplo, nessa direção é a transformação ocorrida na casa burguesa: nítida diminuição do espaço privado e sua restrição aos quartos de dormir e o maior espaço reservado ao salão, o espaço público localizado dentro do espaço privado da casa.

Da análise dessas reflexões, podemos depreender algumas linhas gerais sobre a esfera pública. Poderíamos dizer que se trata de um espaço no qual convergem diferentes sujeitos privados que se encontram em um espaço público que lhes proporciona visibilidade. De acordo com os dois autores acima discutidos, o espaço público relaciona-se, de forma inextricável, ao encontro com a alteridade e com o princípio da transparência das ações humanas. Configura-se, dessa maneira, um espaço de troca e de formação para um sujeito que se vê constantemente a negociar e reconfigurar sua própria identidade, fazendo desta algo provisório e precário. Devemos destacar o fato de que, para Habermas, há como que uma sociabilidade garantida por tal espaço e o diálogo que ali se estabelece é essencial para o processo de constituição do sujeito privado. Sem a luz pública, há como que uma deformação provocada nos processos identitários de sujeitos privados e eles não se completam. A discussão e troca de ideias, pontos de vista e o encontro de subjetividades no espaço público fornecem um elemento essencial para toda e qualquer experiência humana: a possibilidade de se rever através do outro e do questionamento de seu próprio ser por meio do encontro com a alteridade.

Tradicionalmente, a cidade faz-se o lugar para tal encontro. A ela se dirigem os indivíduos com o fito de se realizarem como seres humanos, em toda sua diversidade. A literatura é farta de exemplos retratando indivíduos que se encontram no espaço público e se refazem em suas crenças identitárias, sempre provisórias e sujeitas à constante checagem através da imagem do outro, daquele que é diferente. Além do mais, é a partir das diversas trocas no espaço público que surgem histórias a serem narradas.

Sennett (1998), ao discutir as transformações do termo público, contemporaneamente, afirmou: este “veio a significar uma vida que se passa fora da vida da família e dos amigos íntimos; na região pública, grupos sociais complexos e díspares teriam que entrar em contato inelutavelmente. E o centro dessa vida pública era a capital”. (SENNETT, 1998, p.32) Na visão de Sennett (1998), as adversidades, os medos, receios e incertezas da vida pública, especialmente nas grandes cidades, fizeram com que o espaço da família fosse idealizado como refúgio para o mundo público. Todavia, houve um excesso de privatização e o domínio público passou a ser colonizado por questões privadas, relacionadas com a intimidade e o indivíduo psicológico, apenas. É como se o espaço público desaparecesse e fosse tomado por questões psicológicas do indivíduo.

A propósito, a concepção predominante nos anos 1960 e ligada à contracultura é que a tecnocracia destruiria o espaço público, aumentando a distância entre os indivíduos e destruindo-lhes as subjetividades. Sem sujeitos individuais, haveria apenas seres a perambular sem desejos pela esfera pública, sem estabelecerem ligações uns com os outros, em um espaço público deserto, esvaziado e sem sentido. A ideia de civilidade estaria totalmente excluída em tal cenário. Ao trabalhar tal conceito, Sennett (1998) explica:

*Cidade e civilidade* têm raiz etimológica comum. Civilidade é tratar os outros como se fossem estranhos que forjam um laço social sobre essa distância social. A cidade é esse estabelecimento humano no qual os estranhos devem provavelmente se encontrar. A geografia pública de uma cidade é a institucionalização da civilidade. (grifos do autor) (SENNETT, 1998, p.323-324)

Portanto, não há encontros se não há civilidade. Em *Lugar público*, ao invés de agitação política, em sentido amplo, efetuada pelo diálogo e trocas entre indivíduos ativos, o que vemos é a pobreza de um espaço que se constitui por meio da modulação dos passos dos caminhantes. Como eles não param, a proliferação discursiva e avalanche de cenas e momentos também não cessam. O que se constitui, assim, é um

espaço público deserto, colonizado por uma proliferação de atos de indivíduos sem relação uns com os outros. A privatização do público é o que impera em pequenos textos também privatizados, que se esgotam em sua facticidade. A imagem do deserto, a nosso ver, serve, aqui, para evocar um espaço esvaziado e morto, desprovido de sentido. Melhor dizendo, o sentido do espaço público é a movimentação, ele existe para passagem e movimentação, e não mais para ser experienciado como espaço significativo em si só.

Em relação à invasão do *eu* e privatização do espaço público, Lasch (1983) chama a atenção para a perda do sentido de continuidade com as gerações anteriores. O acento de sua análise recai sobre a perda das esperanças em um mundo comum futuro, acossado por ameaças de toda a sorte. Além disso, ele nos lembra da inversão contemporânea, ou seja, o escritor escrever sobre o seu eu para exibi-lo apenas, e não como uma forma de entender a si próprio como um microcosmo de um mundo mais vasto.

Quando há espetáculo, o *eu*, em *Lugar público*, se destaca, libertando-se do anonimato e da monotonia cotidiana, através de experiências ricas e espetaculares, na tentativa de deixar marcas em um cenário apagado e morno. O espetáculo, assim, é o oposto da vida corriqueira e usual que se mostra no espaço público.

Voltando ao totalitarismo, a ficção ideológica totalitária não pode se sobrepor à realidade assegurada pelos sentidos e testada no contato com outros homens. Ao analisar os regimes totalitários, Arendt nos adverte da realidade fabricada por eles, que se contrapõe à realidade imediata experimentada pelos sentidos, por vezes, sobrepondo-se a ela. Sobre isso, Correia (2006) comenta:

Fabricar a vida, transformar o espaço público, lugar da espontaneidade humana, em espaço midiático, no qual a encenação política, a visibilidade, se transforma literalmente em ficção e espetacularização, mostra-nos que a humanidade pouco aprendeu com as experiências e que a dificuldade de aceitar a condição humana está em plena atividade em nossos dias. (CORREIA, 2006, p. 87)

Assim, de acordo com o pensamento de Arendt, a espetacularização corrompe a visibilidade, tentando forjá-la por completo. Em ocasiões como estas, o *quem*, tão importante para a plena realização da condição humana, cede lugar à imagem e o que se revelará será a pura fantasia na qual os seres humanos são espetacularizados, apenas. Conforme já comentamos, a presença de flagrantes espetaculares é patente em *Lugar*

*público*, são cenas fantásticas e absurdas que se inserem de forma a não causar abalo em meio à narrativa.

Marcuse (1978) inicia sua discussão sobre as sociedades industriais contemporâneas refletindo sobre o enorme poder que a ciência e a tecnologia possuem para transformar o Planeta. Em todo o seu livro, ele se preocupa com o fato de todo esse potencial poder ser manipulado sem balizas éticas, como registrado abaixo:

As aptidões (intelectuais e materiais) da sociedade contemporânea são incomensuravelmente maiores do que nunca dantes – o que significa que o alcance da dominação da sociedade sobre o indivíduo é incomensuravelmente maior do que nunca dantes. A nossa sociedade se distingue por conquistar as forças sociais centrífugas mais pela Tecnologia do que pelo Terror, com dúplice base numa eficiência esmagadora e num padrão de vida crescente. (MARCUSE, 1978, p.14)

Na visão de Marcuse (1978), a crítica à sociedade industrial pode ser absorvida pelo próprio sistema dada a possibilidade de tal sociedade oferecer crescimento e progresso a todos. Dessa forma, teoria e prática se distanciam, com a primeira tornando-se abstrata, especulação irreal diante das benesses oferecidas pelo sistema. O antagonismo do proletariado em relação à burguesia, por exemplo, foi dissolvido pela melhoria das condições do primeiro, amortizando-se os conflitos entre as duas classes. Eis o ponto essencial na reflexão de Marcuse: a sociedade industrial amortiza a crítica fazendo com que a grande maioria da população a aceite em sua totalidade. Qualquer oposição ao que já está estabelecido fica desprovida de fundamento lógico, uma vez que a realidade abundante de produtos tecnológicos que trazem conforto e benefícios faz com que a crítica a tal sociedade se esvazie. Os indivíduos, assim, se abstêm do pensamento crítico e tornam-se seres apáticos. A mudança, para Marcuse, somente ocorrerá pelo pensamento que nega as premissas da sociedade tecnológica, como descrito a seguir:

A distinção entre consciência verdadeira e falsa, entre interesse real e imediato, ainda tem significado. Mas a própria distinção tem de ser validada. O homem tem de vê-la e passar da consciência falsa para a verdadeira, do interesse imediato para o interesse real. Só poderá fazê-lo se viver com a necessidade de modificar o seu estilo de vida, de negar o positivo, de recusar. É precisamente essa necessidade que a sociedade estabelecida consegue reprimir com a intensidade que é capaz de “entregar as mercadorias” em escala cada vez maior, usando a conquista científica da natureza para conquistar o homem cientificamente. (MARCUSE, 1978, p.17)

Ele insiste em apontar o caráter irracional de uma sociedade racionalista. Dessa forma, os efeitos deletérios do aumento da eficiência e da produtividade, apesar de não serem a razão de ser da sociedade industrial, mas seus subprodutos, ainda assim atestam sua irracionalidade.

Com efeito, o filósofo francês, em sua análise, entende a sociedade industrial não apenas como o aparato técnico-científico que produz produtos industriais para o consumo em massa, mas como um grande sistema que não pode ser visto de forma isolada de seus efeitos sociais e políticos. Tal sistema provê produtos, bem como as próprias condições para sua manutenção e ampliação. Dessa forma, na sociedade industrial, o aparato tecnológico-produtivo tende a se tornar totalitário, invadindo a esfera privada e determinando as necessidades e aspirações individuais. A oposição entre a existência privada e pública esfacela-se, então. A lógica tecnológico-industrial invade todo o corpo social e torna-se, portanto, política, já que envolve um projeto de hegemonia e controle políticos. Afirma Marcuse:

Ao se desdobrar, o projeto molda todo o universo da palavra e da ação, a cultura intelectual e material. No ambiente tecnológico, a cultura, a política e a economia se fundem num sistema onipresente que engolfa ou rejeita todas as alternativas. O potencial de produtividade e crescimento desse sistema estabiliza a sociedade e contém o progresso técnico dentro da estrutura de dominação. A racionalidade tecnológica ter-se-á tornado racionalidade política. (MARCUSE, 1978, p. 19)

Podemos dizer, então, que o pensamento individual e crítico torna-se importante ferramenta em tal sociedade, caso os indivíduos não se deixarem absorver pela comunicação em massa e se seduzir pelas promessas de melhoras materiais trazidas a todos, indistintamente, pelo progresso. Pois, para Marcuse, as necessidades e desejos humanos são históricos. Segue-se que em sociedades em que o indivíduo é coagido a se sujeitar a padrões de comportamento dominantes, em que ocorre o desenvolvimento repressivo do indivíduo, ele se sujeitará a interesses sociais particulares, alheios às suas reais necessidades, mas que são passíveis de transformação porque históricos. Vale acrescentar, aqui, de passagem, porque já discutido no segundo capítulo desta dissertação, como dado contextual e histórico, o fato de que, alguns anos após a publicação do livro de de Paula, a classe média brasileira viveu um período de bonança, em pleno regime ditatorial, conhecido como *milagre brasileiro*. O consumo de bens não-duráveis, como eletrodomésticos e automóveis aumentou consideravelmente. A propósito, vejamos este trecho:

Defrontamos novamente com um dos aspectos mais perturbadores da civilização industrial desenvolvida: o caráter racional de sua irracionalidade. Sua produtividade e eficiência, sua capacidade para aumentar e disseminar comodidades, para transformar o resíduo em necessidade e a destruição em construção, o grau com que essa civilização transforma o mundo objetivo numa extensão da mente e do corpo humanos tornam questionável a própria noção de alienação. As criaturas se reconhecem em suas mercadorias; encontram sua alma em seu automóvel, *hi-fi*, casa em patamares, utensílios de cozinha. O próprio mecanismo que ata o indivíduo à sua sociedade mudou, e o controle social está ancorado nas novas necessidades que ela produziu. (MARCUSE, 1978, p. 29-30)

Outra questão importante, discutida por Marcuse (1978) diz respeito à indistinção entre o indivíduo e o social. Para ele, a sociedade industrial fez desaparecer a interioridade do sujeito a ponto de fazer com que a palavra *introjeção* perdesse seu significado. Para o filósofo francês, “*introjeção* sugere uma variedade de processos relativamente espontâneos pelos quais um Eu (Ego) transfere o *exterior* para o *interior*”. (grifos do autor) (MARCUSE, 1978, p.30). Entretanto, tal dimensão interior não mais pode se distinguir da opinião e dos comportamentos públicos, encontrando-se colonizada pelo discurso do outro.

Atualmente, esse espaço privado se apresenta invadido e desbastado pela realidade tecnológica. A produção e a distribuição em massa reivindicam o indivíduo *inteiro* e a psicologia industrial deixou de há muito de limitar-se à fábrica. Os múltiplos processos de *introjeção* parecem ossificados em reações quase mecânicas. O resultado não é o ajustamento, mas a *mimese*: uma identificação imediata do indivíduo com a sua sociedade e, através dela, com a sociedade em seu todo. (grifos do autor) (MARCUSE, 1978, p. 30-32)

Parece-nos coerente relacionar a citação acima com o espaço ficcional presente no livro de Paula (2004) Não há espaço para a reação e resposta individuais no cenário público presente em *Lugar Público* (2004). Ademais, conforme mencionamos algumas vezes, há apenas um ritmo a que todos estão sujeitos: o da indiferença. Para Marcuse (1978), a força do aparato técnico é tão potente que engloba tudo e todos, acabando por erigir uma sociedade unidimensional, que produz conformidade e homogeneidade. A publicidade relacionada aos produtos e seus benefícios transforma-se, também, em pensamento e comportamento unidimensionais através do estilo de vida que a indústria de diversões e informação forja.

Ora, não podemos deixar de lembrar, aqui, a atmosfera uniformemente apática que reina no livro do escritor paulistano. Não há sobressaltos ou reviravoltas, os lances extraordinários, que se aproximam da lógica do espetáculo, não causam nenhum tipo de

abalo na narrativa, que, apenas, abre espaço para eles e depois volta a seu ritmo usual, unidimensional.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do texto, discutimos a impossibilidade de a memória se constituir no texto do escritor paulistano. Argumentamos que o autor leva às últimas consequências a impossibilidade da experiência, ao construir um texto caótico e à beira do ilegível. Trata-se de uma experiência intencionalmente criada para sacudir e deslocar o leitor, como que o violentando, bem ao gosto de alguns experimentos estéticos concebidos nos anos 1960, como o teatro de José Celso Martinez Correa, que divergiam da corrente hegemônica, nacional-populista, conforme discutido no primeiro capítulo. Para conseguir seus objetivos, de Paula põe seus personagens em constante movimento, incomodando o leitor com a proliferação excessiva de cenas sem encadeamentos ou sequer arremate. Cenas que se passam na metrópole, mas muito diversas entre si.

Destacamos também que em sua narrativa tudo se movimenta, mas nada muda, uma vez que a relação dos personagens com o tempo é esvaziada, estando o passado inacessível. É característica moderna por excelência a ruptura com o passado e a aposta em um tempo futuro. Todavia, como já apontamos, no livro de Paula, parece não haver futuro, mas somente presente. O narrador apenas vive os momentos presentes, como que descredenciando o amanhã como um tempo de esperança. Há uma imagem interessante que pode ilustrar tal ponto de vista:

Pio XII prosseguia dizendo que o único caminho verdadeiro é virar a lata de pedras, “vira a lata de pedras”, diz Pio XII; o barulho produzido pelas pedras é a história, e a mudança da posição das pedras é a história. Prosseguiu César dizendo que o século XX pretende movimentar muita a lata de pedras; mas somente isto: agitar mais rapidamente que os outros séculos. (PAULA, 2004, p.81)

A passagem acima evidencia ceticismo em relação às inúmeras mudanças que ocorreram no século XX. Apesar de haver uma velocidade maior, o narrador diz não haver outra diferença substancial entre o referido século e os anteriores.

O universo ficcional do escritor paulistano estabelece paralelos com a vida nas grandes metrópoles contemporâneas, que aumentam de tamanho, que fogem ao controle tecnocrático, fragmentando-se e dispersando-se em inúmeros pequenos centros. Os reflexos nas vidas dos indivíduos que habitam tais cidades também foram destacados, pois conforme vimos, o sentimento de desajustamento percorre o livro do início ao fim. Constituem-se, assim, *seres de deriva* (Souza, 2010). Esta autora foca sua reflexão nos

tempos do predomínio da lógica neoliberal, mas acreditamos que ela também nos sirva para lermos os personagens que se deslocam em *Lugar público*. Diz de Souza (2010):

A indissociabilidade entre os seres de deriva em um mundo precário e a sociedade estruturada na lógica neoliberal escreve a lei do mundo-labirinto sobre a lei do tempo-lugar social articulado, e assiste ao surgimento de novas situações de perda de referências (l'oubli), relacionadas ao ritmo cada vez mais descompassado da sociedade de consumo. (DE SOUZA, 2010, p.97)

O local por excelência para encontramos tais seres tem sido, tradicionalmente, a metrópole, hoje vista sob a ótica do labirinto, que impele os indivíduos à procura de uma saída, já que o sentido não é previamente dado. O tempo das grandes narrativas metafísicas se foi. As saídas se mostram, contemporaneamente, passageiras e passíveis de *re-significação* constante. No espaço público estilhaçado da metrópole, tais seres como que deambulam e estabelecem laços precários e tênues, conforme vimos no quarto capítulo desta dissertação.

Privilegiar a cidade, como território da contemporaneidade, conduz evidentemente a se manter uma escrita que evita as “grandes” narrações com fios narrativos ordenados. A escrita se apresenta antes como flashes, breves clarões sobre os personagens, os acontecimentos e as emoções. Na metrópole-mundo (MATHIS-MOSER, 2003, p. 104), evolui um “eu” fragmentado, pois ela representa um espaço de desestabilização e de insegurança que força indivíduos e grupos a negociar um certo lugar. (DE SOUZA, 2010, p. 89)

Flashes e breves clarões sobre os personagens não nos são estranhos, é procedimento conhecido desde os modernistas de 1922, pelo menos. Todavia, a narrativa de Paula parece tomar o procedimento modernista, gestado sob o impacto da força da técnica, e levá-lo quase ao ponto de ruptura, a partir do qual o sentido se esvaneceria. Na verdade, assim procede nas inúmeras cenas *nonsense*, espalhadas por toda a narrativa. Por meio de tais cenas, a capacidade fabulativa encontra terreno livre para se expressar, mesmo se em desacordo com os princípios da verossimilhança, como que questionando este último. Uma imagem emenda-se na outra sem necessidade de um vínculo lógico-racional. As cenas são difíceis de apreender, desde a ótica lógico-cartesiana, o que nos leva a pensar que o autor paulistano, ao assim proceder, rompeu propositalmente o elo com o leitor, que permanece à deriva ao tomar contato com tal realidade. Tais cenas não apontam ou levam a lugar algum, do ponto de vista lógico-racional, frise-se, apenas são exibidas e esgotadas em sua faticidade. Entretanto, concomitantemente, também estabelecem sentidos inusitados, ora cômicos, como o excerto abaixo, ora bizarros ou com um toque de humor.

Eu caminhava sobre o meu único pé. Consegui salvar da destruição a minha cabeça e o meu pé. Eu estava careca, os meus cabelos caíam, e a minha cabeça se unia diretamente ao pé. Eu caminhava saltitando para a frente usando a ponta do pé e os dedos. Quando me sentia cansado de caminhar desta forma, rolava a minha cabeça e o meu pé de lado. Eu saltitava no meio dos escombros de um prédio e vi um tonel de óleo. Eu saltitava no meio dos escombros de um prédio e vi um tonel de óleo. Eu ocupava uma plataforma superior a este tonel. No interior do tonel consegui reconhecer Robespierre e Cícero. Eu acenei para eles com o dedão do pé e perguntei: “Tudo bem?” Cícero respondeu: “Tudo bem”. Cícero e Robespierre formavam um montinho que ocupava o canto do tonel. Ao lado dos dois, oito ou nove montinhos permaneciam imóveis. Cícero tossiu um pouco e sofreu alguns espasmos. Logo em seguida, todos os montinhos que ocupavam o tonel tossiam. Todos eles estavam imóveis e esparramados aderindo ao solo do tonel. (PAULA, 2004, p. 175-175)

Em recente artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, Perrone (2012), discorre sobre a existência de uma vertente literária contemporânea, a qual ela nomeia *literatura exigente*, que leva muito a sério a ideia de se pensar os limites da linguagem no mundo contemporâneo. Esta propensão a testar os limites da linguagem faz com que se produzam textos de difícil absorção pelo leitor, digamos, *incauto*, que tende a ver tais textos como desinteressantes e inapreensíveis. A referida vertente surgiu nos anos 1960. Portanto, não seria demais alinharmos José Agrippino de Paula a ela, encontrando um lugar para sua obra na literatura brasileira, se é que isto se faz imprescindível.

No decorrer deste trabalho, apesar de termos discutido, ao final do terceiro capítulo, o fato de narrativas sem centro apontarem para novas possibilidades de agenciamento da experiência, ainda assim nos ficou o sentimento de desolação com relação à narrativa de Paula (2004). A narrativa cria um ambiente por demais sombrio, desesperador e enigmático. Será que não foi possível retirar nada de positivo da movimentação incessante dos personagens? Acreditamos que sim. Apesar de preponderar tal clima, os personagens ainda caminham no labirinto em busca de algo que faça sentido, mesmo que individualmente. Sem contar o caráter eminentemente crítico do livro, que em si já é positivo. Ao final do livro, o personagem descansa em frente à tela do cinema, a sinalizar ao leitor uma possível saída. O tom da passagem denota tranquilidade e apaziguamento. O espetáculo das luzes e brilhos da cidade é destacado e o personagem parece estar sereno.

A chuva estava fraca. Atravessou a rua, dobrou a esquina e parou frente ao ponto de ônibus. Subiu no ônibus. Repetiu-se o cenário da tarde, acrescentando-se ainda o escuro da noite e o brilho das luzes. Desceu do ônibus. A cidade iluminada, as vitrinas iluminadas, as luzes, os carros, os faróis brilhantes... ele parou frente a um bar. Do outro lado um seu amigo encostava a cabeça junto a sua namorada. Um movimento resignado de dois

minúsculos seres. Ele caminhou para a frente e atravessou a avenida. Prosseguiu a caminhada. A rua estreita e escura. As vitrinas iluminadas. Ele estava inquieto. Os carros deslizavam na avenida. Dobrou a esquina e parou frente a uma vitrina, um manequim num gesto gracioso e estático. Ele prosseguiu a caminhada. Uma rua estreita. As vitrinas iluminadas. Atravessou a avenida, contemplou os cartazes de um cinema, retirou o dinheiro do bolso, contemplou os cartazes de um cinema, retirou o dinheiro do bolso, pagou, entregou o bilhete ao porteiro, entrou na sala de projeção escura e fixou os olhos nas imagens brilhantes. (PAULA, 2004, p.267)

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. C.A.Galeão e I. Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991

ARRIGUCCI, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

ÁVILA, Myriam. *Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos*. Disponível: < <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/858/625> > Acesso em 10 de fevereiro de 2012

BASTOS, Alcmeno. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2000.

\_\_\_\_\_. O romance político brasileiro e os anos de chumbo. In: *Estudos de literatura brasileira*. Organização de Silvana Pessoa de Oliveira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p. 163-179

BEAUVAIS, Yann. *A gente saia de manhã sem ter ideia*. Revista eletrônica Lugar Comum.

Disponível em: < <http://www.universidadenomade.org.br/.../Lugar%20Comum/> > Acesso em 10 de janeiro de 2011

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskon. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221

BENTO, Carlos Henrique. *Os anos 60 em Panamérica, de José Agrippino de Paula: pop, guerrilha, performance*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002

BERND, Zilá (Org.) *Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1994

BRESSANE, Ronaldo. *O desfavorecido de Madame Estereofônica*. Revista Trip, 2007. Disponível em: < <http://revistratrip.uol.com.br/desplugados/02htm> > Acesso em: 26 de junho. 2009

CÂNDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

\_\_\_\_\_ *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo/Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul, 12ª edição, 2009

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

CASTANHEIRA, Daniel Fernandes. *O lugar público de Agripino*. Trânsito e espacialidade na cidade-qualquer. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009

COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itá Cultural, 2005

CONNOR, Steve. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993

CORREIA, Adriano. *Hannah Arendt e A condição humana*. Salvador: Quarteto Editora, 2006

CURY, M. Z. F. Ética e Simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Organização de Marguerite Itamar Harrison 1 ed. Vinhedo – SP: Editora Horizonte, 2007

\_\_\_\_\_ CURY, M. Z. F. Novas geografias narrativas. In: *Letras de Hoje*, v. 42, p. 7-17, 2008

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996

\_\_\_\_\_ *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*. In: Estudos de Literatura Brasileira. Número 21. P.33-53. Brasília, Jan-Junho de 2003

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DE PAULA, José Agrippino. *Lugar Público*. São Paulo: Editora Papagaio, 2004

\_\_\_\_\_ *Panamérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001

DE SOUZA, Licia Soares de. Deriva. In: *Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos*. Organização de Zilá Bernd. Porto Alegre: Literalis, 2010

DIAS, Josana Matedi Prates. *Estilhaços da experiência: comunicação e espaço urbano*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Departamento de comunicação social da FAFICH/UFMG. Belo Horizonte, 2000

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim. A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo, Editora UNESP, 2009

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986

FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora UNESP, 1998

FRY, Karin A. *Compreender Hannah Arendt*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2010

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: *Narrativas da modernidade* Organização de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999

HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* São Paulo: Editora brasiliense, 1980

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em “Panamérica” e “Nações Unidas”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

LASCH, Christopher. *Cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983

\_\_\_\_\_ *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70. Fragmentação social e estética*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981

MACIEL, Luiz Carlos Maciel. *Anos 60*. Porto alegre: L&PM, 1987

MADAZZIO, Irlainy Regina. *O vôo da Borboleta*. A obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Estockler. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2005

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001

- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973
- MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa*. Literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011
- MOUTINHO, José Geraldo N. *A fonte e a forma: 50 ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977
- OLIVEIRA, Néelson. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003
- OTTE, Georg. *Linha, Choque, e Mônada*. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Tese (Tese em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1994
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias*. Ficção e política nos anos 70. São Carlos: Ed. Da UFSCar, 1996
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983
- PEREIRA, Luís Carlos Bresser. *Tecnocracia e contestação*. Petrópolis, R.J: Editora vozes, 1972
- PORTELLA, Romulo de Almeida. *Linguagem experimental: o discurso do consumo em Sexo, de André Sant`Anna, e o discurso da `existencialidade` em Lugar Público, de José Agrippino de Paula*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006
- RENAUT, Alain. *O indivíduo. Reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2004
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artista da revolução, do cpc à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000
- \_\_\_\_\_ *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010
- \_\_\_\_\_ *O fantasma da revolução brasileira. – 2ª edição rev. e ampliada –* São Paulo: Editora UNESP, 2010.



ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis, R.J: Editora Vozes, 1972.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Textos da cidade*. In: 1000 rastros rápidos: cultura e milênio. Organização de Haydeé Coelho e Maurício Salles Vasconcelos Belo Horizonte, Autêntica, 1999. 232 p.

SANTIAGO, Silviano. Fazendo perguntas com o martelo. In: *Música popular: de olho na fresta*. Prefácio. Rio de Janeiro: Graal, 1977

\_\_\_\_\_ O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios* Rio de Janeiro: Rocco, 2002

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*. No loop da montanha russa. São Paulo, Companhia das Letras, 2002

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

SHULER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo, Editora Ática, 1989

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço Literário, Percepção e Perspectiva. In: *Aletria*. Revista de estudos literários. Poéticas do espaço. Belo Horizonte, n15, jan./jun. p.221-229. 2007

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance. Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro, Edições Achiamé, 1984

\_\_\_\_\_ *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

\_\_\_\_\_ Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: SUSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002

VASCONCELOS, Maurício Salles. O novo em literatura: deriva e devires milenares. In: *Devir (Revista de Cultura, Núcleo de Psicanálise, Belo Horizonte)*, 1: 132-138, 2001

\_\_\_\_\_ Resenha. Uma luz obscurecida por obra-prima pop. *Caderno Idéias/Jornal do Brasil*, p. 4-4, 29/5/2004

\_\_\_\_\_. *Narrativas Contemporâneas* (Disciplina da graduação). FALE – UFMG, 2006. Notas de aula.

\_\_\_\_\_. *José Agrippino de Paula*. Disponível: < <http://www.sibila.com.br> > Acesso em: 03 de maio de 2011

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

VILLAÇA, Nilzia. *Os paradoxos do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

### **Artigos de jornais**

ADRIANO, Carlos. “Hitler no 3º mundo” intervém na cena nacional dos anos 60. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d, Ilustrada, s/p.  
Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1007200016.htm> > Acesso em: 18/08/2011

EZABELLA, Fernanda. Editor abre baú de Agrippino de Paula, símbolo do movimento tropicalista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d, Ilustrada, s/p.  
Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200922.htm> > Acesso em: 18/08/2011

MACHADO, Cassiano Elek. “Sou um filiado da pop art”, diz Agrippino. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d, Ilustrada, s/p.  
Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44752.shtml> > Acesso em: 28/08/2011

\_\_\_\_\_. “Lugares Públicos”, de Agrippino, é reeditado após 40 anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d, Ilustrada, s/p.  
Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44751.shtml> > Acesso em: 28/08/2011

MONACHESI, Juliana. Projeto de psicanalista põe Super-8 nas mãos de José Agrippino. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d, Ilustrada, s/p.  
Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39179.shtml> > Acesso em: 28/08/2011

SCOFIELD, Gilberto Júnior. A montanha de inéditos de José Agrippino de Paula. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, s/d, Prosa e Verso, s/p.  
Disponível: < <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/10/16/a-montanha-de-ineditos-de-jose-agrippino-de-paula-332893.asp> > Acesso em: 28/08/2011

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 25/03/2012. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fs...216-a-literatura-exigente.shtml> > Acesso em: 25/03/2012

Sem autor. Documentário põe cineasta para filmar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d, Ilustrada, s/p.

Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0506200408.htm> > Acesso em: 10/02/2012

Sem autor. Autor é pioneiro da literatura pop nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d, Ilustrada, s/p.

Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2611200307.htm> > Acesso em: 10/02/2011

### **Video**

CHNEIDERMAN, Miriam (direção) OS PASSEIOS NO RECANTO SILVESTRE.  
Filme em Super8. 2004