

Marcelo Mirisola – *Joana a contragosto*

São Paulo: Record, 2005.

Anderson Luís Nunes da Mata

A chegada de Marcelo Mirisola a uma grande casa editorial provocou menos barulho do que prometia. A crítica de primeira hora ao seu romance *Joana a contragosto* caracterizou a obra como *rito de passagem, ingresso na maturidade, recomeço*, como se o tom mais raivoso do autor só coubesse na voz de um adolescente, que chegara agora a uma maturidade conciliatória e apaixonada; como se Mirisola, que sempre se esforçou por cultivar a imagem de *térrible enfant*, tivesse, enfim, sido domado pelo poderoso mercado editorial. Contudo, o adolescente que vestira a casaca para debutar no mundo adulto, ao que parece, pregou mais uma peça na crítica.

Em termos formais, o romance estruturou-se, antes de mais nada, em uma não-narrativa. Roland Barthes, na sua apresentação dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, já alertava que “o amante fala por pacotes de frases, mas não integra essas frases num nível superior, numa obra”¹. Assim, o texto de *Joana a contragosto* é composto de fragmentos, de curtas reflexões do amante Marcelo sobre sua amada, a Joana. A equação é, então, um chavão da literatura: poetas clássicos, medievais, neoclássicos e românticos valeram-se das digressões sobre a mulher amada para a fatura de suas obras. A armação dessa trama, já quase trivializada pelo uso excessivo que a tornou um *kitsch* da narrativa massificada, obviamente não é gratuita: *Joana a contragosto* é provocadoramente *kitsch* no acerto de contas de Mirisola com o cânone da literatura brasileira e, como não poderia deixar de ser na obra desse egotista contemporâneo, um acerto de contas com sua própria literatura.

O capítulo que inicia o livro, intitulado “Joana a contragosto” e o capítulo “Quero tentar entender por que cheguei até aqui” trazem, em seus começos, afirmações que, se lidas lado a lado, podem oferecer a chave para a interpretação do romance que aqui se apresenta: “Trepei

¹ Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XXII.

com Joana cinco vezes e sem camisinha (...)” (p. 9). / “Apesar do oba-oba e depois de cinco livros geniais, continuo solitário e destoadado, pateticamente furioso e com a sensação de que não sai do lugar” (p. 27).

O paralelo entre a literatura de Mirisola e a figura de Joana está dado na insistência do narrador em contabilizar suas trepadas com a namorada de ocasião e o número de obras que ele já publicara. Além disso, a metáfora sexualizada para seu processo criativo é também um dos elementos destacados de seu romance anterior *O azul do filho morto*², em que o narrador, que “lambia azulejos” à medida que compunha suas reflexões, faz da masturbação a atividade que propulsiona o ato de criação. Ele assume: “Não dá pra trepar somente com palavras” (p. 18). Em *Joana a contragosto*, mais uma vez, é por meio da imagem da trepada, termo colloquial que descreve com precisão sua literatura, que o narrador consegue refletir sobre o processo criativo, fazendo, assim, um *racord* com a obra anterior do mesmo autor.

A idéia de autoria é, então, recuperada em Mirisola. A experiência, como nos lembra Fredric Jameson ao refletir sobre a pós-modernidade, recupera uma autoridade que já havia sido perdida. Nesse contexto, o autor ressurgue, nas palavras de Jameson, não como alguém dotado de originalidade e estilo, já que ele caracteriza a pós-modernidade como a era do pastiche, mas como um fetiche, no sentido de que a própria produção cultural, enquanto processo, é destinada ao consumo. Nesse sentido, a narrativa que não se presta a narrar, mas a revelar o esqueleto de sua própria urdidura, responde, de algum modo, à pós-modernidade³. E é aí que a figura do autor, mais especificamente do escritor *pop*, que é como o narrador se apresenta diante de uma Joana tiete, agiganta-se como protagonista que chega a fazer sombra sobre o narrador.

A sombra maior, contudo, é feita sobre Joana, personagem em torno da qual gira o discurso espiralado (ou circular?) do narrador, sem jamais atingi-la em seu centro. Vale ressaltar que ele não a atinge enquanto amante, já que Joana escapa de Marcelo Mirisola dando-lhe um pé-na-bunda. A literatura precedente de Mirisola tampouco é atingida, já que

² Mirisola, Marcelo. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.

³ Ver Jameson, Fredric. “Introdução” e “A lógica cultural do capitalismo tardio”, em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

se ele mantém a virulência na sua linguagem crítica às classes médias e suas cercanias, por outro lado, ele abandona, com uma frequência que remete à circularidade pretendida pelo romance, o habitual tom crítico, para resvalar por um lirismo amoroso de adesão estética e política ao estilo de vida dessas mesmas classes médias.

Joana, assim, é o fantasma que obriga Mirisola a escrever o romance não para se livrar definitivamente da moça, mas para compreender em que medida essa página a ser virada marca a experiência do narrador. Assim, Mirisola acompanha a própria crítica que vira, em *O azul do filho morto*, um ponto alto de sua narrativa, mas que, marcado por uma retórica de tal maneira niilista, colocaria o autor numa encruzilhada imposta pela coerência. A negação radical da produtividade de qualquer tipo de criação apontava internamente em sua obra para o encerramento de uma carreira. Contudo, em *Joana a contragosto*, o autor foge da armadilha que se impusera, construindo um romance de transição, em que a relação com Joana, cinco vezes fodida sem camisinha, mas sempre disposta ao aborto, é superada. Mirisola agora percebe que sua obra, à qual ele agora assume que se entregara com paixão e uma desconcertante inocência, não consegue sair do lugar. O narrador de *Joana a contragosto*, por sua parte, tampouco sabe o lugar em que se encontra.

A imagem do lugar não é utilizada aqui por acaso. O desfecho do romance se dá em um avião, espaço ocupado pelo narrador em outros trechos na narrativa, literalmente um não-lugar. O local ocupado por Mirisola no momento em que conclui a reflexão sobre Joana é significativo da idéia de indefinição e de transição que ele busca com o romance. Prestando contas a sua obra, à tradição, por meio da já citada equação clássica da elegia à musa, e também à tradição literária brasileira por meio de três dos principais escritores de seu cânone: José de Alencar, Machado de Assis e Clarice Lispector. A indiazinha que ele quer ter com Joana e que ela insiste em abortar (vale lembrar que uma das principais discussões do seu romance anterior dialogava justamente com o niilismo da opção pela não-descendência de um Brás Cubas), sem dúvidas faz referência à Iracema, protagonista do romance tido como mito-fundador da nação brasileira. Machado de Assis surge nas referências feitas ao Largo do Machado, que, apesar de oficialmente não dever seu nome ao escritor, é popularmente entendido como uma homenagem a ele. Por fim,

Lispector é lembrada por meio da praça em que alimentava os pombos, pela qual o narrador circula enquanto está no Rio de Janeiro com Joana. A mera referência aos três autores (cujas possíveis maiores conexões com a obra estão fora do alcance deste ensaio) é bastante significativa no sentido de que seus nomes encabeçam o cânone da narrativa brasileira, um dos símbolos de um *status quo* que Mirisola sempre repudiara, mas que ele faz questão de manter, respeitosa e fixos, seja na toponímia do Largo, seja na narrativa sobre a escritora numa determinada praça, ao passo que reserva para si o movimento.

Além de reservar para si o movimento, Mirisola também se aproveita da tematização das espacialidades. Gustavo de Almeida, em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, chama a atenção para o fato de Mirisola falhar com a verossimilhança ao descrever os espaços no Rio de Janeiro. Sem nos perdermos no debate estéril da intencionalidade, é interessante reparar que o escritor não se preocupou com a descrição precisa do espaço em que se passava sua narrativa. O descuido é pista para entendermos não só a ficcionalização do espaço, mas também a falsa cartografia⁴ pós-moderna que ele nos apresenta. Como um sujeito em busca de um caminho, Mirisola abandona a trajetória, saca o chão de seus pés e se empenha em reelaborar sua poética, escapando por uma tangente que toque os círculos em cujos limites ele já se encontra.

A idéia de círculos e espirais é produtiva para a interpretação do romance na medida em que estão relacionadas, em última instância, aos obstáculos impostos à fluência narrativa da obra. Quase que como um refrão, o narrador repete que a língua de Joana, trabalhava em “movimentos espirais e circulares”. A língua, que é em última instância a linguagem literária de Mirisola, em sua circularidade está encerrada no niilismo do eterno retorno. Já a espiral, pode tanto apontar para o exterior, quanto para um ponto central, ao qual jamais chegará. Mirisola nos expõe, assim, o modo como sua narrativa é faturada: em círculos e espirais, circundando um mesmo tema que, ele conclui, jamais será atingido.

Essa circularidade vem assumir a impossibilidade que Mirisola encontra em narrar. Ele, sujeito da contemporaneidade, entende facilmente que não há nenhuma história a ser contada: “Depois de ter cometido um

⁴ Ver Jameson, *op. cit.*

‘eu te amo’ uma vez na vida, fica muito difícil voltar a Primo Levi” (p. 129). A referência aqui ao escritor que resolveu o dilema problematizado por Walther Benjamin⁵ em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, e reforçado por Theodor Adorno⁶, sobre a impossibilidade de se narrar, ante a catástrofe da Primeira e da Segunda Grande Guerra, toca exatamente no ponto que insere Mirisola numa rede de discursos da pós-modernidade e sobre a pós-modernidade.

Sua prosa apresenta-se como falsa narrativa: primeiro porque não chega a nos contar nada além do pé-na-bunda que levou de Joana e nos apresenta alguns fragmentos dos momentos que precederam o encontro entre eles (a história é trivial: uma jovem fã entra em contato com o narrador via internet, eles se encontram no Rio de Janeiro, ficam juntos numa noite, e em seguida ela o deixa); segundo porque inverte a hierarquia dos objetos ao apresentar uma história de amor em que o ato sexual, que representa com o orgasmo o clímax da concretização do desejo em mútua posse, antecede a narrativa da sedução. No próprio processo de sedução narrado por Mirisola não há nada a ser desvelado. Os contatos via internet feitos por Joana já exibem como o narrador nos revela “sua bundinha”, “o xibiu num corte conservador”, as coxas, os pés etc. Não há assim um corpo a ser desvelado após a sedução, nem um clímax orgásmico a ser aguardado para o decorrer da narrativa. É desse modo que Mirisola afirma para o leitor que não vai narrar qualquer história, e que, qual a língua de Joana, enredar-se-á em círculos e espirais para os quais busca uma saída.

A saída para Mirisola pode se encontrar na sua relação com o espaço que seu narrador ocupa. Jameson⁷ crê que a literatura da pós-modernidade pode encontrar sua forma, nos termos marxistas, num modo de situar o sujeito no mundo do capital multinacional. Mirisola, assim, está, em *Joana a contragosto*, à procura de um espaço nesse mundo para se situar.

Desse modo, ele primeiro nos apresenta o espaço virtual, no qual estabelece os contatos com Joana. Em seguida um Rio de Janeiro imaginário,

⁵ Ver Benjamin, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁶ Ver Adorno, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

⁷ Ver Jameson, *op. cit.*, p. 79.

engendrado numa falsa cartografia da memória: “sofria (...) por uma Guanabara que não via mais lá do alto” (p. 187). Ele escreve o romance num apartamento em São Paulo, com vista para o relógio do Itaú. E recria a cena em que deixa para trás o Rio de Janeiro e Joana num avião “por quarenta anos e cinqüenta minutos de vôo”.

Sobre o ciberespaço Mirisola não acrescenta nenhuma reflexão, mas se vale da radical compressão espaço-tempo proposta pelos avanços tecnológicos das telecomunicações. Os encontros de Joana e Mirisola são feitos por meio de endereços eletrônicos, que resguardam a integridade física dos seus residentes, não os expondo ao contato corpóreo com o desconhecido, mas ao mesmo tempo exibindo, por meio de imagem em bits, o corpo a ser fetichizado.

A idéia do fetiche, que na tradição marxista associa-se à idéia de mercadoria, está presente em toda a obra. Ao tratar da expectativa do encontro com Joana, Mirisola já se apaixonara pelas partes do corpo que ela lhe exibira, fetichizando assim cada uma delas, já que não importava mais a Joana (ele chega a dizer que se fosse feia de rosto, não teria problemas), mas cada uma daquelas partes isoladas, que não precisariam sequer de compor um corpo inteiro. Indo além, ele escreve: “eu já havia comprado o pacote, mesmo assumindo o risco de ela ser feia de rosto” (p. 85). O uso do verbo *comprar* ratifica a idéia de que Joana é uma mulher para ser consumida, não um indivíduo com quem se pode relacionar. Evidente que o amor que ele passa a sentir por Joana após o encontro transforma o modo como o narrador a encara, mas a idéia de que Joana é mercadoria fetichizada perpassa o romance. Se considerarmos que Joana é metáfora para a própria literatura de Mirisola (que ele se esforça por mercantilar ao se tratar por M.M., produto de uma multinacional alimentícia, e ao oferecer o número de sua conta corrente para depósitos), o autor então está em processo de transformação da sua relação com a literatura. “Vejo que aquele meu blábláblá autodestrutivo era uma balela diante da imposição da imobilidade, diante do amor que sinto por Joana” (p. 40). Está chegando ao fim a era de M.M.

Ao sair do espaço da virtualidade para ocupar o espaço físico de seu apartamento em São Paulo, o narrador busca se situar na concretude do centro de uma grande cidade. Na madrugada, ele observa o relógio do Itaú na Avenida Paulista, marcando o tempo e o espaço numa narrativa

que não respeita linearidades cronológicas nem coerências espaciais, como as já destacadas falsas cartografias do Rio de Janeiro indicam. É nesse trecho que Mirisola reflete sobre sua filha com Joana, morta, a indiazinha, isto é, sobre a possibilidade de uma *fertilidade literária*. Ele estabelece um paralelo entre seu apartamento e o Largo do Machado (“nosso desencontro é idêntico, seja aqui olhando para relógio da Paulista que me diz que são 5h50, seja aí no Largo do Machado” – p. 133), estabelecendo um paralelo entre escritores: ele e Machado, num ato de irreverência que junta ainda outro medalhão do cânone – José de Alencar, o autor da mais célebre “indiazinha” da literatura brasileira. Mirisola, assim, quer dialogar com essa índia, essa leitura do nacional por meio da literatura, mas sabe que não é possível, que buscar esse tipo de representação já não dirá mais sobre o nacional. Assim nestes dois parágrafos ele resume seu impasse:

Sabe, minha filha, seria muito mais fácil se eu dissesse que me apaixonei (outra vez) pela mulher errada e que ela, Joana, não tinha nada a ver com a mãe que você procurava. Mas não quero insistir nesse ponto. Se eu insistisse novamente estaria cometendo o mesmo erro de sempre: estaria sempre acertando as contas. Minhas contas: Chega!

Não quero mais acertar as contas. Sei mais ou menos quem sou, e que você existe e depende de mim, em algum lugar (...) eu quero dizer que as circunstâncias do desencontro não importam, ou melhor, não passam de evidências de que eu e você, minha indiazinha, chegamos – outra vez – ao lugar errado (p. 133).

É olhando para o relógio do Itaú, um banco de presença multinacional (mas de sede brasileira), que Mirisola espertamente enterra a possibilidade de uma literatura que narre o nacional, tema a que a literatura de países periféricos ficou confinada mesmo no chamado pós-colonialismo, para narrar o impasse da dificuldade de situar esse escritor periférico no espaço multinacional global.

O encerramento da obra no espaço do avião consegue, então, sintetizar essa imagem do narrador em trânsito: em sua obra e no mundo em que ocupa. Suspenso no ar, Mirisola dá adeus a sua Joana, sua literatura, mas não está certo do seu destino. Do aeroporto, que Augé⁸ entende pelo

⁸ Ver Augé, Marc. *Não-lugares*. Campinas: Papirus, 2004.

não-lugar por excelência, Mirisola vai para o avião, ainda mais não-lugar, tanto nos termos de Augé quanto na literalidade de se ocupar um espaço aéreo, não cartografado pela idéia de terra que permeia as discussões sobre o nacional. Mirisola encontra, assim, uma forma literária para narrar o estado de suspensão em que se encontra. A partir de uma tematização egótica, voltada para a própria personalidade e para a própria obra, o autor consegue, contudo, formalizar um impasse vivido pela literatura brasileira contemporânea: envergonhada de se assumir inserida na pós-modernidade, mas já ciente da falência das narrativas que engendram “indiazinhas mortas”, para ficar nos seus termos. Ciente de que o problema do espaço é central na pós-modernidade (*vide* os trabalhos de Jameson e Venturi, por exemplo) e que o do nacional, encarado muitas vezes como espaço, já que é delimitado, entre outros, por um território, é central na crítica literária dos países periféricos (*vide* Candido, Schwarz e Rama, por exemplo), Mirisola não se descuida nem de um, nem de outro. Mas enxerga a impossibilidade de conciliação e coloca-se nas alturas, estrangulado como o Cristo, no limite de sua poética, sem saber para aonde ir.

Rinaldo de Fernandes (org.) – Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea

São Paulo: Geração Editorial, 2006.

Liana Aragão

Se a década de 1970 ficou literariamente marcada pelo *boom* do conto no Brasil, os anos 1990, segundo pesquisadores e especialistas, não ficam atrás. Já é possível destacar que as ambientações do campo literário brasileiro do fim do século XX e o início do novo milênio se caracterizam por um acolhimento afável do gênero. Em algumas esferas, como uma repetição mesmo do que aconteceu nos anos 1970. Em outras, como uma releitura, uma adaptação, ou ainda uma ponte para o surgimento de subgêneros, como micro e minicontos.

Se formos mais rigorosos em nossa observação sobre esse movimento ainda pouco delineado, seremos capazes de afirmar que os anos 1990 e 2000 não representam tão somente um novo *boom* do conto no país, mas um *boom* de antologias. Nunca se produziram tantas “reuniões” de textos