



O NARRADOR EM *LUGAR PÚBLICO*, DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA: O SUJEITO CONTEMPORÂNEO E O PREDOMÍNIO DA VISÃO E DA MOVÊNCIA

Marcelo Andrade Viana*

* marcelo_andradeviana@hotmail.com
Doutorando em Literatura Brasileira do Programa de pós-graduação em Estudos Literários - UFMG

RESUMO: Este artigo 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.

PALAVRAS-CHAVE: narrador; espaço público; José Agrippino de Paula.

ABSTRACT: This article 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 the impact that this type of narrator has on the organization of the fictional space of the book in question and its effects.

KEYWORDS: narrator; public space; José Agrippino de Paula.

Villaça, em seu livro *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*, 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:

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.¹

Neste artigo, faremos caminho análogo: estaremos no encalço do narrador de *Lugar público*, de José Agrippino de Paula, 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 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 [...]”.²

A escolha da figura do narrador como um dos elementos principais de nossa análise nos leva 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 deste artigo. Ela será abordada, principalmente, na apreensão da figura do narrador. 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, nomeados, 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

2. VILLAÇA, *Os paradoxos do pós-moderno*, p. 34.

1. VILLAÇA, *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*, p. 11.

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.

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, representados pelas diversas cenas justapostas do romance. Fazendo isso, o narrador 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, Otte³ 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, pelo pensamento racional-iluminista, 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 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.⁴

Ao assumir perspectiva radicalmente divergente da apontada por Otte, a narrativa do escritor paulistano já anuncia a concepção temporal que informará o narrador 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, mais próxima de uma sensibilidade contemporânea. 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, por exemplo, o qual não é nomeado,

3. OTTE, *Linha, Choque e Mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*.

4. OTTE, *Linha, Choque e Mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*, p. 25-26.

propriamente. 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.⁵

5. DE PAULA, *Lugar público*, p. 94.

Diríamos, ainda, que, no livro em questão, o processo de fragmentação, procedimento privilegiado pelas 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 aludido acima.

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.⁶

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

6. DE PAULA, *Lugar público*, p. 76.

com Maffesoli, 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.⁷

Afinal, acreditamos que a forma pela qual o trabalho do escritor paulistano é concebido mostra-se próxima de certa leitura da cidade contemporânea. Nesta, a tendência é a cidade moderna figurar, também, como território propício ao descentramento e à deriva, considerando-se a drástica fragmentação das sociedades nos tempos atuais.

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 espalhar 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

7. MAFFESOLI, *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, p. 25.

8. DE PAULA, *Lugar público*, p. 182-183.

de meus passos e comparo o ritmo de meus passos ao som dos motores. O excesso de som me atemoriza.⁸

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, leitores, poderíamos esperar algum tipo de construção 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.⁹

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 Vasconcelos¹⁰ em livro que estabelece ligações entre Rimbaud e alguns artistas contemporâneos. Segundo ele, é possível reconhecer em Rimbaud disposição para apreender o espaço circundante movida pela ação, que não estabiliza sensações ou transmite

9. DE PAULA, *Lugar público*, p. 162.

10. VASCONCELOS, *Rimbaud da América e outras iluminações*.

algo estático. Ao contrário, parece que ele 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, com o auxílio de uma figura como a da deriva. De acordo com o *Dicionário de Mobilidades Culturais: percursos americanos*, o verbete deriva remete ao desgoverno, à mudança de rumos. Souza¹¹, autora do verbete, 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).¹²

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 vitrines, sua superfície transparente. Com o propósito de expor produtos, as vitrines 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, os quais aparecem através 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.¹³

Observamos, nesse trecho, que os indivíduos e os objetos, todos nomeados por categorias, se igualam. 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

11. SOUZA, Deriva. In: *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*.

12. SOUZA, Deriva. In: *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, p. 91.

13. DE PAULA, *Lugar público*, p. 62.

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, de forma desconjuntada, como a forma como o livro é estruturado parece indicar.

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 ocorrências 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 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 nova-

mente, 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 nítidos¹⁴

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,

14. DE PAULA, *Lugar público*, p. 159-160.

um espaço dilacerado e composto de inúmeros fragmentos que não se coadunam entre si.

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 passa-

geiros 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...¹⁵

Conforme podemos perceber na passagem acima, a placidez e o caráter mecânico dos objetos parecem contaminar a narrativa, irmanando seres humanos e objetos 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 parece forjar 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. Avelar¹⁶, 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

15. DE PAULA, *Lugar público*, p. 54-55.

16. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*.

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.¹⁷

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 e 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.¹⁸

Complementando nossa análise, Avelar¹⁹, 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

17. AVELAR, *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, p. 218-219.

18. DE PAULA, *Lugar público*, p. 83.

19. AVELAR, *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*.

20. AVELAR, *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, p. 100-101.

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).²⁰

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. 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.²¹

21. DE PAULA, *Lugar público*, 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. 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.²²

22. DE PAULA, *Lugar público*, 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 despersonificação em curso nas sociedades de massa. Assim, 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, inclusive, desestabilizou os protocolos de leitura vigentes à época, e ainda hoje o faz.

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. 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 prévio para o leitor e aparentemente gratuita.

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.²³

Como podemos observar, 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 Lasch²⁴. 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

24. LASCH, *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*.

23. DE PAULA, *Lugar público*, p. 148-149.

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.²⁵

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 Benjamin²⁶ sobre o declínio da experiência.

Todo esse processo, ainda segundo Lasch, acarretaria a constituição de uma sensibilidade minimalista. No trecho abaixo, o autor nos expõe alguns 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).²⁷

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 recupera a fala do bailarino Merce Cunningham como mote, cuja proposta está em consonância com o tempo contemporâneo, da forma como Lasch o compreende:

25. LASCH, *Mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, p. 21.

26. BENJAMIN, *Experiência e pobreza*, In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*.

27. LASCH, *Mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, p. 115.

Em 1952, o bailarino Merce Cunningham 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).²⁸

Com base nas palavras de Cunningham, Lasch 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. 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 de de Paula também aponta para a eliminação da individualidade ao indicar a ausência de vontade, por parte dos personagens, de ordenar e organizar a experiência. 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).²⁹

O olhar do narrador, em textos que se aproximam de tal subjetividade, como é o caso de *Lugar público*, 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

28. LASCH, *Mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, p. 119.

29. LASCH, *Mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, p. 131.

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 de forma plena, 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.

Na opinião de Vasconcelos³⁰, 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 (des)organização do livro do escritor paulistano, é impossível. Logo, na visão de Vasconcelos, 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 desnorreamento 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).³¹

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

30. VASCONCELOS, Resenha. *Uma luz obscurecida por obra-prima pop*.

31. VASCONCELOS, Resenha. *Uma luz obscurecida por obra-prima pop*, s/p.

32. DE PAULA, *Lugar público*, p. 18.

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.”³² 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.

Em todas as pequenas histórias encontramos personagens em movimento, desatentos e desinteressados quanto às possibilidades de identificação com o espaço urbano, seus marcos, espaços, arquitetura. 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.³³

Enfim, diante do acima exposto, pudemos mostrar o modo particular através do qual o narrador de *Lugar público* é construído. Tal construção privilegia a perspectiva fragmentada e vazia de significações em relação à cidade, apresentando-nos uma visão crítica dos espaços públicos contemporâneos.

33. DIAS, *Estilhaços da experiência: comunicação e espaço urbano*, p. 44.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

SOUZA, Lícia S. Deriva. In: BERND, Zilá (Org.) **Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010

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

_____. **Rimbaud da América e outras iluminações**. São Paulo, Estação Liberdade, 2000

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