



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

ANTONIO CÉSAR SILVA SILVA

JORGE MAUTNER E SEUS MÚLTIPLOS

Salvador
2016

ANTONIO CÉSAR SILVA SILVA

JORGE MAUTNER E SEUS MÚLTIPLOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antonia Torreão Herrera

Salvador
2016

Sistemas de Bibliotecas - UFBA

Silva, Antonio César Silva.
Jorge Mautner e seus múltiplos / Antonio César Silva Silva. - 2016.
213 f.: il.

Inclui anexos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antonia Torreão Herrera.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2016.

1. Mautner, Jorge, 1941-. 2. Autobiografia. 3. Autobiografia na literatura. 4. Música popular - Brasil. 5. Literatura brasileira. I. Herrera, Antonia Torreão. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809.93592
CDU - 82-94

ANTONIO CÉSAR SILVA SILVA

JORGE MAUTNER E SEUS MÚLTIPLOS

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 06 de maio de 2016.

Prof^a. Dr^a. Antonia Torreão Herrera – Orientadora
Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), USP

Prof^a. Dr^a. Evelina de Carvalho Sá Höisel
Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), USP

Prof. Dr. Paulo César Miguez de Oliveira
Doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas, UFBA (vice-reitor)

Prof. Dr. Milton Araújo Moura
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea, UFBA

Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas
Doutor em Letras e Linguística (Teorias e Crítica da Cultura e da Literatura), UFBA

A

Marilene Silva, mãe querida, guerreira que me ensinou os caminhos da ética, da gratidão, da bondade e do saber.

João Mac-Allister, in memoriam, pai-luz que me guia por onde eu estiver.

Maria Margarida Silva Silva, in memoriam, irmã querida, princesa das letras.

Letícia e Daniel Rasec, filhos queridos, parte de mim que segue em transformação.

Suzana, esposa querida, pela presença positiva em minha vida.

Jorge Mautner, por confiar neste misto de pesquisador e escritor.

Às pessoas do bem!

AGRADECIMENTOS

A professora doutora Antonia Herrera, pela orientação, confiança no meu trabalho, compreensão e apoio nos momentos mais difíceis.

Aos professores da pós-graduação Evelina Höisel, Lígia Telles, Rosa Borges, Rachel Esteves, Silvia La Regina, Nancy Rita Vieira, Luciene Azevedo, Igor Rossoni e Sandro Ornellas.

Ao amigo Anibal Gondim, pela troca de conhecimentos e aluminações multiplicadas.

A minha família, pela paciência.

Aos funcionários da pós-graduação, pela ajuda e colaboração, especialmente Thiago Rodrigues.

Aos colegas da pós-graduação: ótima convivência nos períodos das aulas.

Aos colegas-amigos Osvaldo Lyra e Ana Cristina Barreto: total apoio para eu conciliar o trabalho na Câmara Municipal de Salvador com as aulas da pós-graduação.

Ao meu compadre Ailton Oliveira, sempre incentivando e indicando os bons caminhos a seguir na vida acadêmica na Universidade Federal da Bahia, desde a graduação em Comunicação/Jornalismo.

A lua vive da luz do sol
O sol vive da luz de Deus
E Deus vive do amor que fez

Jorge Mautner, 1976, LP *Mil e uma noites de Bagdá*

RESUMO

A produção literária de Jorge Mautner é marcada por intensa carga autobiográfica (autoficção) onde o autor, o narrador e o personagem se misturam na chuva que molha a narrativa, dando vida à escrita revestida pelo manto da estranheza, uma estranheza imbricada em incompreensão. Se por um lado a intensidade autobiográfica se mistura à narrativa fazendo a escrita fluir como um rio, por outro essa mesma intensidade autobiográfica faz surgir o múltiplo mautneriano, entendido nesta pesquisa como uma nomenclatura que se inscreve no autor por meio do autobiográfico e que se evidencia também em entrevista. Este trabalho, então, consiste no mapeamento dos múltiplos deste escritor, poeta, compositor e cantor que também dialoga com a filosofia e o cinema. Para mapear os múltiplos mautnerianos, os livros *Jorge Mautner - O filho do holocausto: memórias (1941 a 1958)* e *Deus da Chuva e da Morte* são utilizados como principais fontes, não deixando de visitar outras obras, o livro *Kaos* e poemas que migraram para a forma de letra de canção. Dentre os múltiplos mapeados nesta Tese, o *Kaos*, a chuva e o maldito mereceram atenção especial porque são nomenclaturas que acompanham o autor a partir da metade da década de 1950, quando começou a escrever a *Trilogia do Kaos*. O poeta lírico também foi içado como múltiplo na larga campina de sua produção poética.

Palavras-chave: Autobiografia, autoficção, Jorge Mautner, Música Popular Brasileira e Literatura brasileira.

ABSTRACT

Jorge Mautner's literary production is signaled by an intense autobiographical (autofiction) presence, where the author, the narrator and the character blend themselves in the rain that wets the narrative, giving life to the writing dressed by the cover of strangeness, a strangeness that result in incomprehension. If by one side the autobiographical intensity that blends itself with the narrative making the writing flow like a river, on the other side, this same autobiographical intensity results on the birth of the author's multi-selves. This research understands that as a nomenclature that inscribes itself in the author through the autobiographical aspect and as an interview that reveals the presence of this multiple as well. This research consists on the mapping of these selves of the author, poet, composer and singer that also dialogues with philosophy and cinema. In order to make this mapping of the multi-selves of Jorge Mautner, I will investigate two books by him: *Jorge Mautner, The Son of the Holocaust: Memoirs (1941 to 1958)* and *God of the Rain and of the Death*, highlighting that other works by him will be used as well such as Khaos and poems that migrated to lyrics. Among the multiples mapped by this thesis, the Khaos, the rain and the marginal deserved special attention because they are nomenclatures that follow the author beginning one half of the 1950's, when he began to write the *Trilogy of Khaos*. The lyrical poet was also revealed as a multiple in the large estate of his poetical production.

Key-words: Autobiography, autofiction, Jorge Mautner, Brazilian Popular Music and Brazilian Literature.

RÉSUMÉ

La littérature de Jorge Mautner est marquée par la charge autobiographique (autofiction) intense où l'auteur, le narrateur et le personnage se mélangent sous la pluie qu'arrose le récit, donnant vie à l'écrit couvert de l'étrangeté, une étrangeté liée à l'incompréhension. D'une part, l'intensité autobiographique se mélange avec la narrative en faisant le flux de l'écriture comme un fleuve, de l'autre côté, cette même intensité autobiographique soulève le multiple mautneriano, compris dans cette recherche comme nomenclature qui fait partie de l'auteur par le moyen d'autobiographique et également dans une interview que révèle la présence de ce multiple. Ce travail, alors, consiste à cartographier le multiple de cet écrivain, poète, compositeur et chanteur qui dialogue aussi à la philosophie et le cinéma. Pour mapper les multiples mautnerianos, des livres Jorge Mautner – Le Fils de l'Holocauste: Mémoires (1941-1958) et Dieu de la Pluie et de la Mort, sont utilisés comme sources principales, et aussi d'autres œuvres, le livre Kaos et les poèmes qui ont migré vers la forme de paroles de chansons. Parmi les multiples mappés dans ce travail, le Kaos, la Pluie et le Maudit méritent l'attention particulière parce qu'ils ont des classifications qui accompagnent l'auteur depuis le milieu des années 1950, quand il a commencé à écrire la Trilogie de Kaos. Le poète lyrique a également été hissé comme un multiple sur la vaste plaine de sa production poétique.

Mots-clés: Autobiographie, autofiction, Jorge Mautner, musique populaire brésilienne et la littérature brésilienne.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Identidades e múltiplos que se cruzam	35
Figura 2	Fac-símile de O Estado de S. Paulo	118
Figura 3	A chuva na obra de Jorge Mautner	125
Figura 4	Serpente no ciclo da eternidade	170
Figura 5	Representação do Kaos e uma das suas possibilidades	171
Figura 6	Árvore com múltiplos de Jorge Mautner	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	
Memórias do filho do holocausto	23
1. Autobiografia como gotas de picolé derretendo	23
1.1 Recorte para algumas teorias da autobiografia	36
1.1.1 Considerações fragmentadas do pensamento de Jean-Jacques Rousseau	37
1.1.2 Considerações fragmentadas do pensamento de Philippe Lejeune	41
1.1.3 Considerações fragmentadas do pensamento de Leonor Arfuch	48
1.1.4 Fragmentos do pensamento de Diana Klinger	54
1.1.5 Fragmentos do pensamento de Mikhail Bakhtin	56
1.2 Espaço para a intromissão autobiográfica	60
1.3 Memórias que gotejam em forma de autobiografia	64
1.4 Múltiplos gotejados nas memórias	66
1.5 O mito de Sísifo em conexão autobiográfica	80
1.6 Quando o autor não é o personagem da autobiografia	81
CAPÍTULO II	
Interpretando Jorge Mautner além do que ele diz	83
2. Autobiografia e autoficção em <i>Deus da Chuva e da Morte</i>	83
2.1 Estrutura da obra	85
2.2 Prefácios reveladores	86
2.3 Revelações em carta de amor	92
2.4 Pequenas histórias com Kaos e chuva	94
2.5 Contexto histórico na escrita da obra	114
2.6 Resenha no jornal O Estado de S. Paulo	117
2.7 A chuva mautneriana influenciando Guilherme Arantes	120
2.8 Representação gráfica de influência da chuva	125
2.9 Memórias da guerra e do pós-guerra: conexões com Jorge Semprun	126
2.10 Memórias falsificadas	134

CAPÍTULO III	
Lírica, Kaos e maldito	138
3. A lírica moderna de Jorge Mautner na geração de múltiplos	138
3.1 Kaos: síntese dos múltiplos mautnerianos	165
3.2 O maldito e o antimaldito	172
3.2.1 Walter Franco	178
3.2.2 Sérgio Sampaio	181
3.2.3 Caso Zé Ramalho	183
3.2.4 Caso Tom Zé	184
3.2.5 Jorge Mautner	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
REFERÊNCIAS	196
ANEXOS	205

INTRODUÇÃO

INFANTIL

O menino ia no mato
E a onça comeu ele.
Depois o caminhão passou por dentro do corpo do
menino
E ele foi contar para a mãe.
A mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que
o caminhão passou por dentro do seu corpo?
É que o caminhão só passou renteando meu corpo
E eu desviei depressa.
Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
Eu não preciso de fazer razão. (BARROS, 2013, p. 377)

O poema de Manoel de Barros é um bom começo para dizer que Jorge Mautner é um menino que não precisa de fazer razão.

Penso e digo ainda que Jorge Mautner não foi lido a sério por, talvez, algumas dezenas de pessoas. Daí nasce o valor, imagino eu, deste trabalho. Em boa medida, esta pesquisa é um reconhecimento por sua contribuição enriquecedora à cena cultural brasileira das últimas cinco décadas. Lembro que pesquisei a sua obra há mais de 30 anos e em 2004 lancei o ensaio biográfico *Jorge Mautner em Movimento*.

As nominatas atribuídas ao escritor, poeta, compositor, cantor, pensador e agitador cultural Jorge Mautner são muitas e exponenciais ao seu tempo de vida e às andanças pelas campinas da literatura, da música, do cinema, dentre outras áreas artísticas. Dependendo de cada situação, uma nomenclatura pode ser empregada, a exemplo de maldito, nome utilizado pelos meios de comunicação e engrenagens da indústria cultural por não conseguir catalogar a sua produção literomusical. Este trabalho busca identificar algumas dessas nominantas mautnerianas, alguns desses nomes que passam a ser chamados de múltiplos.

Quero comprovar com a Tese a existência de múltiplos de Jorge Mautner a partir dos livros *Jorge Mautner - O filho do holocausto: memórias (1941 a 1958)*, lançado em 2006, e *Deus da Chuva e da Morte*, de 1962, e de poemas e ainda letras de canções. A proposta implica em pensar nas relações entre as narrativas autobiográficas e autoficcionais e os múltiplos que surgem no texto mautneriano, que é o local onde o autor, o narrador e os personagens se misturam.

Antes de ‘navegar’ pelas linhas de alguns dos conteúdos dos três capítulos desta pesquisa, proponho um entendimento para múltiplo, passando pelo umbral da identidade. Numa narrativa, a identidade biográfica atua como foco unificador, geralmente, imbricando na regulação unificante do si mesmo ao longo de toda a vida. A identidade também pode ser entendida, sintetizando o que considerou Sodré (1999), como uma “estrutura subjetiva que engendra a representação do eu”.

O múltiplo, então, comporta-se como uma identidade referenciada por aquilo que é autobiográfico e autoficcional. Ele está presente no texto que fala de si e também aparece em entrevista, sobretudo no estilo pergunta e resposta. O múltiplo remete ao texto autobiográfico e também ao autoficcional e a identidade diz sobre uma pessoa. São estados transitórios e um não invalida o outro e pode acontecer uma situação onde a identidade e o múltiplo imbricam numa nova possibilidade, também transitória.

Voltando à estrutura desta pesquisa, a proposta parece desenvolvida em três etapas: a primeira (*Memórias do filho do holocausto*) consiste na apresentação de diversos discursos relacionados à autobiografia, trazendo, no contexto teórico e histórico, os autores Jean-Jacques Rousseau, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Diana Klinger e Mikhail Bakhtin, que enriquecem o *corpus* da pesquisa. Assim, apresento no primeiro capítulo o livro *Jorge Mautner - O filho do holocausto: memórias (1941 a 1958)*, obra de natureza memorialista que serviu de referência para um maior aprofundamento na escrita deste autor e, notadamente, sobre a sua trajetória de vida e ainda o aparecimento de alguns múltiplos. Aqui defino o que vem a ser múltiplo.

No segundo capítulo (*Interpretando Jorge Mautner além do que ele diz*), abordo o livro *Deus da Chuva e da Morte*, trazendo para enriquecer o trabalho outros temas que ampliam o *corpus* da pesquisa. Também tento responder a pergunta: “Em que medida *Deus da Chuva e da Morte*, obra autoficcional com histórias independentes e sem uma sequência linear, pode indicar alguns múltiplos do autor-narrador-personagem?”

Considero a obra inaugural de Jorge Mautner um levante de interrogativas, inquietações e dúvidas quanto ao futuro de si e da humanidade. São turbilhões de pensamentos lançados em todas as direções e sentidos e sobre outros turbilhões de pensamentos e reflexões. Na narrativa, o autor, que também é personagem e narrador, traz temas diversos, como angústia, niilismo, desejo, sexualidade, guerra, luta social, amor, futuro e até a busca incessante de um ponto de fuga para o caos mundano. Trata também de um possível deslocamento do próprio olhar para o campo filosófico,

especialmente quando versar sobre temas emocionais, racionais, existenciais, lógicos e concretos.

Ainda no capítulo, destaco a estrutura da obra e os prefácios reveladores de Caetano Veloso, para a edição de 1997, e de Nelson Coelho e Paulo Bomfim, na primeira edição, de 1962. Também faço as primeiras considerações sobre o Kaos com K, totalmente contrário ao Caos com C. Este Kaos seria o estágio mais elevado das harmonias na Terra, onde todas as artes estariam irmanadas às ciências e os povos destituídos de preconceitos e todo o tipo de fraqueza.

Sobre a chuva, que molha a escrita de Jorge Mautner e está presente no título do livro, analiso a sua demasiada recorrência. Por conta da repetição proposital, interpreto que a mesma passa a ser personagem principal e fantástico da obra e, por conseguinte, um dos múltiplos do autor.

Essa chuva que é real em São Paulo (cidade da garoa) goteja no texto desde o começo até a última página, não tendo em si uma explicação cartesiana para cair, literariamente falando, mas, sim, uma lógica caótica se entendermos que a mesma é um personagem que não quer parar de se movimentar, não quer parar de interagir com os personagens humanos que se alimentam desta chuva e de todos os fenômenos da natureza ao seu redor, como a ventania, o trovão, o raio, a escuridão, o cinza, a formação de nuvens e a água que é a própria chuva de volta à terra. Mostrarei que a chuva mautneriana influenciou o cantor e compositor Guilherme Arantes, autor de várias canções evocando-a.

Sobre a questão da memória, tema importante no estudo da narrativa autobiográfica, utilizo algumas considerações de Santo Agostinho e de Henri Bergson. Ampliando a discussão, passo pela memória falsificada com o caso de Benjamin Wilkomirski (1998). Em *Fragmentos: memórias de uma infância 1939-1948*, Wilkomirski manipula os detalhes de uma infância sofrida com a Segunda Guerra e os campos de concentração nazista, dando o tom de verdade para uma ficção não assumida como tal. Ainda sobre as memórias da Segunda Guerra e o seu fim, desta vez não falsificada, faço conexões com os escritos de Jorge Semprun (1995). Estes temas são recortados nesta pesquisa porque Jorge Mautner condena o nazismo, por conta da história familiar, e os seus textos transitam pelo campo da autoficção.

Finalmente, no terceiro capítulo (*Lírica, Kaos e maldito*), este trabalho analisa a lírica, o Kaos e o uso do termo maldito em Jorge Mautner, ampliando a discussão desta pesquisa para outros campos além da literatura. Para entender a lírica mautneriana que

migra para o campo da música na forma de letra de canção, o referencial teórico será Hugo Friedrich. Na oportunidade, alguns poemas de Jorge Mautner que viraram letra de canção serão analisados, enriquecendo a proposta de mapear alguns dos múltiplos do personagem da Tese. No item Kaos, o livro homônimo lançado em 1963 e que integra da *Trilogia do Kaos* juntamente com *Deus da Chuva e da Morte* e *Narciso em Tarde Cinza* servirá de base para entender o que vem a ser esta coisa chamada de Kaos (com K no lugar do C do outro Caos), entendido como um dos múltiplos do Jorge Mautner.

No terceiro e último item do capítulo, o termo maldito será estudando dentro do contexto da indústria cultural, sobretudo no campo da música. Ainda neste capítulo, apresento entrevistas concedidas por Jorge Mautner, com perguntas e respostas, que vão trazer a sua voz na condição de autor, voz que se constitui como elemento dos mais importantes na identificação dos múltiplos que se inscrevem nas obras pulverizadas por passagens autobiográficas e autoficcionais. Também destaco casos de artistas que foram taxados de malditos, a exemplo de Walter Franco, e os que escaparam deste rótulo, como Zé Ramalho.

E quem é Jorge Mautner?

A trajetória de vida de Jorge Mautner pode ser comparada a uma colcha de retalhos históricos e cujo primeiro retalho remete ao dia 17 de janeiro de 1941, data do seu nascimento, na cidade do Rio de Janeiro. Foi batizado com o nome Henrique George Mautner. Seus pais Anna Ilich e Paul Mautner chegaram ao Brasil num navio de imigrantes europeus que deixam para trás uma Europa marcada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial e do nazismo. Sua mãe, responsável pelos afazeres domésticos, era austríaca de origem iugoslava e com formação religiosa católica. Seu pai, um judeu-austríaco culto, colocou rapidamente em prática as habilidades que tinha, conseguindo emprego na área de comunicação da agência de resistência judaica antinazista.

Se por um lado a chegada ao Brasil significava a sobrevivência da família Mautner, pois estava longe da perseguição nazista na Europa, por outro lado ocorreu a separação da família, uma vez que Susana Mautner, irmã mais velha de Jorge, permaneceu na Europa com os demais familiares. A separação traumatizou Anna, que passou a sofrer de estranha crise pós-parto de Jorge Mautner. Por conta do problema da saúde, o pequeno Jorge foi cuidado, até os sete anos, por uma babá de nome Lúcia, devota do culto de matriz africana. Ela fez com que o batuque do candomblé batesse em

sintonia com o coração daquela criança de sangue estrangeiro que nascera em terras brasileiras.

Esses momentos vividos pela família ficaram marcados para sempre na memória de Jorge Mautner e passam a ser pontuados na sua escrita, notadamente no livro de estreia *Deus da Chuva e da Morte*. Com o passar do tempo, a guerra mundial, a fuga da Europa, a perseguição nazista, os problemas de saúde da sua mãe Anna e a influência da babá Lúcia ganham outros contornos nas suas obras, reforçando o caráter autoficcional da *Mitologia do Kaos*, resultante dos três primeiros livros: *Deus da Chuva e da Morte*, *Kaos* e *Narciso em Tarde Cinza*.

A vida de Jorge Mautner ganhou novos capítulos a partir da separação dos seus pais, em 1948, repercutindo na mudança do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo, uma vez que o seu padrasto Henri Müller era o primeiro violinista da Orquestra Sinfônica de São Paulo. A metrópole de concreto e sem mar passou a representar o novo, um novo espelhado na reconfiguração familiar e distanciamento da babá Lúcia e do pai Paul. Nesse novo ambiente, Jorge Mautner aprendeu violino com o padrasto e ainda menino conheceu de perto cantores e compositores da chamada Era de Ouro do Rádio, dentre eles Aracy de Almeida, Nelson Gonçalves, Jorge Veiga, Tonico e Tinoco, Elizeth Cardoso, Inezita Barroso, Marlene e Emilinha Borba.

Ainda em São Paulo, nos anos de 1950, Jorge Mautner foi estudar no Colégio Dante Alighieri, onde firmou amizade com José Roberto Aguilar e Arthur de Melo Guimarães, que viraram personagens de seus primeiros livros, atestando o componente autoficcional da sua narrativa. Abandonou a escola no terceiro ano científico, porque escreveu um texto de conteúdo sexual, impróprio para a época. Hoje, como forma de reconhecimento pela atuação de Jorge Mautner no campo cultural, o Colégio Dante Alighieri tem uma sala com o seu nome.

Tempos depois, o seu pai Paul Mautner mudou para São Paulo, passando a morar por perto. Nos anos de 1950, Jorge Mautner começou a escrever suas histórias, coincidindo ainda com o nascimento de sua irmã Jane Liliane Müller, em 1957. No ano seguinte, em 1958, a revista filosófica *Diálogo*, dirigida pelo filósofo Vicente Ferreira da Silva, publicou um comentário sobre a forma de escrever de Jorge Mautner, então descoberto pelo poeta Paulo Bomfim. Nesse período são compostas as canções *Iluminação*, *Olhar Bestial* e *Vampiro*, que seriam gravadas tempos depois, quando ingressou na carreira musical.

A estreia de Jorge Mautner na cena literária de São Paulo ocorreu em 1962, quando foi publicado o livro *Deus da Chuva e da Morte*, editado pela Martins Fontes. A obra ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura daquele ano. Ainda em 1962, criou o Partido do Kaos (PK) com o apoio do amigo José Roberto Aguilar. A nova agremiação partidária trazia na sua base uma concepção contrária às que existiam quando se pensava num partido político, uma vez que as artes eram os principais pilares da proposta do exercício político. Como o PK não se consolidou na prática, Jorge Mautner foi fisgado pelo Partido Comunista (PC), aceitando o convite do físico, político, professor e crítico de arte Mário Schenberg, passando a atuar na célula cultural no Comitê Central do PC.

Por conta da repercussão do livro *Deus da Chuva e da Morte*, ocorreu naturalmente uma maior visibilidade do seu autor, que passa a escrever a coluna Bilhetes do Kaos, em 1964, na edição paulista do Jornal Última Hora, do jornalista Samuel Wainer. Com o nome circulando nas páginas de um jornal diário, Jorge Mautner reforçou fragmentadamente um pouco do que fora escrito nos seus dois primeiros livros e estes conteúdos passaram a ser tratados sinteticamente, por conta do espaço limitado da coluna. Sexo, futebol, política, artes visuais e música eram os temas preferidos de quem dizia que escrevia para as pessoas que não se dedicam às atividades produtivas: o público era o lúmpen.

Com o golpe militar de 1964, a situação política mudou de rumo no país, repercutindo diretamente na cultura e na liberdade de expressão. Por conta da instabilidade que fora criada, Jorge Mautner foi preso e enviado para Barretos, interior de São Paulo, sob a alegação de proteção contra as organizações paramilitares, que sabiam da sua ligação com o Partido Comunista. Quando foi solto, recebeu ordens para se expressar com mais cuidado, o que não aconteceu porque receber ordens expressas era uma prática pouco usual em sua família, que pregava a liberdade individual como principal virtude da condição humana. Neste sentido, Paul Mautner foi quem ajudou a construir em Jorge Mautner esse entendimento direcionado ao humanismo, utilizando, inclusive, a própria experiência de vida, notadamente a fuga da Europa em guerra e a convivência pacífica com a ex-mulher e o seu novo companheiro.

Em tempos difíceis de liberdade de expressão no Brasil, Jorge Mautner lançou em 1965 o livro *Narciso em Tarde Cinza*, consumando a *Trilogia do Kaos*. Nesse mesmo ano, lançou *Vigarista Jorge*, pela Von Schimdt Editora, com prefácio de Mário Schenberg, dando continuidade às histórias fragmentadas onde o que era vivido se

confundia com as histórias dos personagens. Na área musical, aproveitou as oportunidades que surgiam para lançar um compacto simples (disco de acetato com duas gravações, uma em cada lado) com as canções autorais *Radioatividade* e *Não, não, não*.

Como Jorge Mautner não atendeu ao pedido de se expressar com mais cuidado, por conta do novo livro *Vigarista Jorge* e das letras das canções do compacto simples, acabou sendo incluído na Lei de Segurança Nacional. Quando percebeu que poderia ser novamente detido pelas forças militares, se exilou nos Estados Unidos e começou a trabalhar na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Para se manter nos EUA, traduziu livros brasileiros para o inglês e proferiu palestras das obras traduzidas na Sociedade Interamericana de Literatura, recebendo 20 dólares por livro. A atividade que exercia possibilitou um novo olhar sobre a literatura brasileira.

Ainda nos EUA, em 1967, foi convidado para participar do Simpósio Interamericano em Caracas, na Venezuela, onde conheceu e passou a trabalhar como secretário literário do escritor americano Robert Lowell. Nesse mesmo ano, conheceu Paul Goodman, teólogo da nova esquerda do anarquismo pacifista, de quem recebeu consideradas informações sobre a necessidade de preservar os ecossistemas do planeta e até estudos sobre planejamento urbano. No campo musical, firmou parceria com a pianista de jazz Carla Blay, compondo duas canções que se perderam com o tempo.

Para não ficar irregular nos Estados Unidos, voltou ao Brasil em 1968, período em que conheceu Ruth Mendes, com quem passou a viver. Nesse trânsito de retorno e com o desejo de voltar a morar em terras americanas, escreveu no Brasil o roteiro e o argumento do filme *Jardim de Guerra*, do cineasta Neville d'Almeida, obra que foi duramente censurada pelo regime de ditadura militar. De volta aos Estados Unidos, continuou traduzindo livros, ganhando o suficiente para criar uma reserva financeira para viajar em 1970 para a Inglaterra, onde conheceu em Londres os baianos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, firmando um laço de amizade que não se perdeu com o passar do tempo.

Em Londres, com recursos próprios, Jorge Mautner investiu na realização do filme *O Demiurgo*, obra que representou um dos poucos registros dos tropicalistas no exílio e que foi filmada na casa de Arthur de Melo Guimarães, velho amigo da cena paulista. Participam do filme, além do próprio idealizador, Ruth Mendes, os baianos

Gilberto Gil e Caetano Veloso, José Roberto Aguilar, Péricles Cavalcanti, Leilah Assunção, dentre outros amigos em situação de exílio.

De volta ao Brasil, Jorge Mautner viu *O Demiurgo* ser censurado para a exibição pública sob o argumento de que não estava de acordo com o que determinava a ordem pública. Em defesa de Jorge Mautner, o cineasta Glauber Rocha declarou que *O Demiurgo* era o melhor filme do exílio e sobre o exílio dos artistas tropicalistas. Nesse período, escreveu sobre cultura *underground* no jornal O Pasquim e estreitou amizade com o violonista Nelson Jacobina, vindo a ser o principal parceiro musical.

Com o incentivo e a influência dos amigos Gilberto Gil e Caetano Veloso, já consagrados no Brasil por causa do Movimento Tropicalista, as possibilidades musicais animaram Jorge Mautner, que em 1972 realizou o show *Para Iluminar a Cidade*, lançado pelo selo Pirata da Polygram. O disco com a gravação ao vivo do show chegou ao mercado fonográfico com um preço mais baixo do que era praticado. O que pereceu uma solução para alavancar as vendas acabou sendo prejuízo para a Polygram, tudo porque o preço fixo estampado na capa do LP reduziu a margem de lucro dos lojistas, que passaram a boicotar a obra.

Os anos da década de 1970 foram dos mais produtivos para Jorge Mautner, que lançou em 1973 o livro *Fragmentos de Sabonete*, com histórias e visões do período em que viveu nos Estados Unidos; participou do show dirigido por Jards Macalé *Banquete dos Mendigos*, patrocinado pela Organização das Nações Unidas e em defesa dos direitos humanos; lançou o LP *Jorge Mautner*, em 1974, com direção musical e participação de Gilberto Gil; concorreu no Festival de Música Abertura com a canção *Bem Te Viu*, ficando em terceiro lugar; assistiu a sua canção *Maracatu Atômico* estourar nas rádios do Brasil na voz de Gilberto Gil; lançou em 1976 o LP *Mil e uma noites de Bagdá*; a Editora L&PM fez chegar às livrarias a segunda edição o livro *Narciso em Tarde Cinza*; a Editora Global lançou *Panfletos da Nova Era* e fechando as produções, em 1979, a gravadora CBS colocou no mercado o compacto com as canções *Filho Predileto de Xangô* e *O Boi* e Caetano Veloso gravou no disco *Cinema Transcendental* a canção *Vampiro*, uma das primeiras de sua autoria. Entre as produções literárias e musicais nasceu em 1975 a filha Amora Mautner, fruto do relacionamento com Ruth Mendes.

Mesmo com tantas produções e o sucesso de *Maracatu Atômico* na voz de Gilberto Gil, Jorge Mautner não se tornou um artista popular com suas canções e livros,

situando-se no campo dos artistas politicamente engajados, deslocando-se com mais intensidade entre o público intelectualizado.

Na tentativa de tornar Jorge Mautner mais próximo das massas, a gravadora Warner lançou um disco com participações dos artistas Zé Ramalho, Moraes Moreira, Amelinha, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Robertinho do Recife, Nelson Jacobina e Pepeu Gomes. A ideia foi aproximar Jorge Mautner de um público que ainda não tinha se familiarizado com as suas canções e que gostavam de música brasileira. Foi com esse propósito que em 1981 o LP *Bomba de Estrelas* chegou às lojas de discos. Ao invés de se aproximar dos estilos dos artistas convidados, Jorge Mautner fez o inverso: manteve o seu estilo e em nenhum momento tentou copiar o estilo de quem cantava ao seu lado. O resultado não repercutiu como a gravadora queria, mantendo-o no mesmo patamar de vendas. A canção *Encantador de Serpentes*, em parceria com Robertinho do Recife, foi uma das apostas da gravadora, porque ficou classificada em quarto lugar no festival de música da Rede da Globo.

Ainda nesse ano, a editora Global Ground Informação fez chegar às livrarias o livro *Poesias de Amor e de Morte*. Mais três livros foram publicados nessa década de 1980: *Sexo do Crepúsculo*, pela Editora Global, resgatando textos escritos em 1963 e 1964, *Narciso em Tarde Cinza*, pela Editora L&PM, em nova edição, e *Fundamentos do Kaos*. No campo musical foram lançados *Antimaldito*, pelo selo Nova República e com direção musical de Caetano Veloso, e *Árvore da Vida*, pela Warner. Se por um lado as produções artísticas permaneciam em alta produtividade, por outro, no que se refere à vida cotidiana, aconteceram duas perdas: do padrasto Henri Müller, aos 76 anos, em 1983, e do pai Paul Mautner, que estava com 89 anos, em 1984.

Numa retomada do Movimento Universalista do Kaos (MUK), realiza com Gilberto Gil, em 1987, o show *O Poeta e o Esfomeado*, pondo em prática o Movimento Figa Brasil, que se ligou ao MUK nas discussões existenciais, culturais e em defesa de uma nova abolição na sociedade brasileira. Como Gilberto Gil ingressou na política e foi eleito vereador de Salvador, o Movimento Figa Brasil perdeu força e a temporada do show *O Poeta e o Esfomeado* chegou ao fim. No mesmo pleito, em São Paulo, Jorge Mautner não foi eleito vereador, pelo Partido Verde, por 300 votos.

Desiludido com o futuro do país, por conta da eleição de Fernando Collor, em 1990, viajou para a Áustria e gravou o CD *Pedra Bruta*, com participação de Celso Sim, pela gravadora independente Rock Company. Com a morte da mãe Anna Illich, aos 76 anos, retornou ao Brasil e lançou o livro *Miséria Dourada*, pela Editora Maltese, e

relançou com textos inéditos *Fragmentos de Sabonete e Outros Fragmentos*, pela Editora Relume Dumará. A música voltou a ocupar um lugar de destaque na trajetória artística de Jorge Mautner com os discos *Estilhaços de Paixão*, pela Gravadora Velas, e o álbum duplo *O Ser da Tempestade*, pela Dabliú Discos, que compilou canções gravadas por Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Zé Ramalho, Chico Science, Moraes Moreira, Raimundo Fagner, Vânia Bastos e Lulu Santos.

Dois momentos marcaram a trajetória artística de Jorge Mautner na década de 2000: a edição das obras completas na caixa *Mitologia do Kaos*, que abriu uma nova possibilidade de acesso aos seus textos, e a obtenção Grammy Latino com o disco *Eu Não Peço Desculpa*, em parceria com Caetano Veloso.

Por tudo que fez em defesa das artes, recebeu duas homenagens significativas: a Cruz de Honra da Áustria para a Ciência e Cultura, concedida pelo presidente da Áustria, e a Ordem do Mérito Cultural, concedida pelo governo brasileiro por meio do Ministério da Cultura.

CAPÍTULO I

Memórias do filho do holocausto

1. Autobiografia como gotas de picolé derretendo

A vida é como um picolé: derrete pouco a pouco com o calor e o passar do tempo.

Não me lembro com precisão quando pensei e escrevi a frase acima, uma metáfora. Sei que foi recentemente, num instante de reflexão sobre autobiografia. A frase foi gerada a partir de uma comparação siamesa do que é a frase em si com a minha pesquisa sobre Jorge Mautner e seus múltiplos. Após ler e reler a frase, pensei, distanciando-me da realidade em que estou inserido e ancorando-me na ficção, o seguinte: se eu eleger um picolé como gente e como mote para uma autobiografia qualquer, as gotas do derretimento desse picolé podem ser os fragmentos de uma autobiografia e o picolé inteiro representaria a vida. Voltando à realidade, em Jorge Mautner, objeto da minha pesquisa, comparo os seus livros às gotas de um picolé derretendo no rastro do calor da escrita. Assim, o seu livro *O Filho do Holocausto: memórias (1941 a 1958)* representa a gota inicial da nascente de um rio onde fluirá parte da pesquisa.

Qual o percurso para estudar questões autobiográficas e autoficcionais em Jorge Mautner a partir de memórias datadas entre os anos de 1941 e 1958? Apresento como informação inicial que o autor, nos seus livros *Deus da Chuva e da Morte* (1962), *Kaos* (1963), *Narciso em Tarde Cinza* (1965), *Vigarista Jorge* (1965), *Fragmentos de Sabonete* (1976), *Panfletos da Nova Era* (1980) e *Sexo do Crepúsculo* (1983) já apresentava fortes elementos autobiográficos (partimos do entendimento que tudo é autobiográfico) nos personagens e nas narrativas que falavam de guerra, nazismo, música, transgressão juvenil, socialismo, poesia, filosofia, sexo, conflito nuclear, dentre outros assuntos.

Sobre o livro de memórias em questão, lançado em 2006, quando Jorge Mautner estava com 65 anos, uma vez que o autor nasceu em 17 de janeiro de 1941, coloco em dúvida a precisão dos fatos rememorados, que podem não ser verdadeiros em si, uma vez que, supondo que o autor escreveu a obra em 2005, a sua memória relativa ao período de 1941 e 1958 já estava encoberta por outras camadas de vivências acrescidas

na memória e já tinha se passado, no mínimo, 47 anos, tempo que vai de 1958 até 2005. Como é possível se lembrar de toda uma infância, com riqueza de detalhes, narrando-a? Fico a me perguntar. Suponho que essa vivência da infância tenha sido memorizada por Jorge Mautner a partir de narrativas de terceiros, narrativas das pessoas próximas e quando a compreensão da vida já estava impregnada pelo amadurecimento.

A minha dúvida em relação à precisão da memória mautneriana foi desfeita, em certa medida, pelo próprio autor, que diz o contrário, na introdução do livro, ao celebrar o fim da Segunda Guerra Mundial, advento histórico que fez com que ele nascesse no Brasil, quando os seus pais fugiram da perseguição nazista, uma vez que eram judeus. A narrativa diz o seguinte:

Uma das mais profundas visões de minha vida foi aquela que vivi, e da qual me lembro com nitidez, apesar de ela estar envolta na névoa e pela neblina da distância e da saudade, e que se deu quando eu tinha quatro anos de idade e era o ano de 1945. (MAUTNER, 2006, p. 15)

Como seria possível para uma criança de quatro anos de idade lembrar com nitidez o fim da guerra, entendendo que esse conflito foi algo terrível para a sua própria vida e para a vida de seus pais, parentes e o povo judeu? A nitidez dita por Jorge Mautner não seria a nitidez do escritor num outro tempo (quando escreveu as memórias), o escritor que contou uma história que está presente na memória de outro momento de sua vida e não na memória de quatro anos de idade? Deixo as duas interrogativas sem o propósito de encontrar respostas definitivas e reforço o que suponho transcrevendo a sua *nitidez* fotográfica:

Eu havia adormecido na noite anterior olhando para o céu da rua Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, onde nasci, e era o quarto de um pequeno apartamento alugado, onde eu morava com meu pai e minha mãe e minha babá Lúcia, que era do candomblé. Adormeci vendo o céu de estrelas faiscando e a lua de prata. No meio de todas essas coisas faiscantes, ainda existiam luzes coloridas de fogos de artifício, rojões e seus trovões, chuvas de prata, e tudo isso com o som longínquo mas permanente de uma negra batucada. (Ibid., p. 15)

A narrativa acima possibilita interpretá-la como uma memória reinventada de Jorge Mautner, possivelmente adquirida de seu pai Paul Mautner, que poderia ter contado este acontecimento histórico inúmeras vezes e em situações distintas, estando na companhia do filho, sozinhos, ou em reuniões familiares. Numa outra fase da vida,

etapa capaz de entender o que significava de fato uma guerra mundial, talvez na adolescência, a história vivenciada em família, possivelmente, se consolidou em Jorge Mautner.

A narrativa em si traz muitos detalhes que, no meu entendimento, são precisões deslocadas para uma criança, apontando para o Jorge Mautner escritor, um escritor atento ao que escreve e que é capaz de tornar a vivência uma ficção e, ao mesmo tempo, é capaz de tornar a vivência com o pai uma narrativa memorialista totalmente independente daquela que o seu pai poderia conceber, mesmo estando na mesma cena. A veracidade que podemos creditar à narrativa mautneriana recai no pacto de verdade para com os fatos em si, não recaindo nos detalhes estilísticos que emolduram essa vivência, uma vivência compartilhada entre pai e filho.

Um caminho que pode apontar para um possível entendimento destas questões colocadas por mim é o caminho dos estudos da memória. Conforme pesquisas do psicólogo britânico Frederic Bartlett (1932), a memória representa na prática a retenção e a recordação de experiências vividas. Em muitas situações, não seria o caso em questão, a memória fica reprimida, retendo-se na mente inconsciente, podendo afetar pensamento e ação, mesmo se aparentemente houver um esquecimento da experiência em que a memória se baseou. Jorge Mautner, como foi visto, não esqueceu e, certamente, jamais esqueceria o fim da Segunda Guerra Mundial. Ele não criou uma falsa memória sobre este acontecimento que marcou a sua vida, pois uma falsa memória se reporta no ouvir dizer ou numa sugestão, não correspondendo com o seu caso. Uma falsa memória, sintetizando a questão, difere da memória errônea porque a memória errônea baseia-se em experiências reais que são recordadas incorretamente e a falsa memória é a memória de ter experimentado algo que na realidade nunca se experimentou.

A memória de Jorge Mautner criança seria confiável? A resposta imediata seria não, sobretudo quando observamos que estamos sendo enganados por nós mesmos ao pensar que recordamos com precisão de algo vivido. Estudos sobre o assunto mostram que muitas vezes construímos as nossas memórias após um acontecimento e somos susceptíveis a sugestões de outras pessoas que nos ajudam a preencher os buracos na nossa memória de um dado evento, como possivelmente foi o caso de Jorge Mautner com o seu pai, onde Paul Mautner, provavelmente, preencheu os buracos da memória do filho.

Complementando a análise, vale ressaltar que a mente não recorda todos os detalhes de um acontecimento, mas apenas alguns dados e preenchemos o restante com base no que poderia ter sido, no que poderia ter acontecido, racionalmente ou não. Para um acontecimento ficar guardado por muito tempo na memória, uma pessoa tem de percebê-lo, codificá-lo e lembrá-lo, falando desse acontecimento sempre que for possível, senão ele decai e migra para as zonas abissais da memória. Esse processo parece ser o mecanismo principal que atua por trás da amnésia infantil, quando as crianças, até cerca dos três anos, ainda não desenvolveram a memória de longo prazo. Não foi o caso de Jorge Mautner, conforme ele mesmo narra e chega a dizer com detalhes que “o dia seguinte amanheceu chuvoso e cinzento”, depois a babá Lúcia lhe deu banho e o vestiu e o seu pai entrou no quarto, abraçou-o “em pleno sorriso de felicidade”, tendo ainda uma “luz dentro de seus olhos azuis faiscando como as estrelas da noite anterior”.

E a imensa memória de Jorge Mautner registrou as seguintes palavras de seu pai Paul Mautner, em 18 de julho de 1945:

– Prepare-se, meu filho, nós hoje vamos viver o dia mais glorioso do mundo! É o dia da vitória dos aliados contra os criminosos e terroristas do nazismo. Vamos primeiro logo nesta manhã ver a Marinha de Guerra do Brasil chegando à baía de Guanabara com a Marinha dos Estados Unidos, trazendo os soldados e oficiais da Força Expedicionária Brasileira, que ajudaram com atos heróicos lá no monte Castelo, na Itália, a derrotar e esmagar os demônios inferiores do nazismo. Venha cá e me dê um novo abraço apertado antes de sairmos para festejar a chegada da liberdade para todo o mundo! (Ibid., p. 16)

Entendo que as palavras reproduzidas por Jorge Mautner não cabem no campo da memorização infantil, campo este que é naturalmente preso às brincadeiras, ao cheiro das coisas, às cores dos objetos, dentre outros sentidos da infância. As palavras de Paul Mautner cabem no campo do experiente escritor Jorge Mautner. Suas palavras buscam dar vida à memória, dar uma forma ao texto e com a conotação de verdade, uma verdade que emerge a partir da reprodução das palavras de outra pessoa (seu pai), que é a principal testemunha da história vivida.

A minha observação encontra respaldo em pesquisas sobre a memória. De acordo com o psicólogo americano Henry L. Roediger (1995), os primeiros experimentos que relataram sobre a imprecisão da memória mostraram que crianças foram expostas a alguns eventos e, após determinado período, testou-se suas

recordações com perguntas errôneas sugestionáveis. O resultado evidenciou várias distorções de memórias.

Num livro de memórias, quando repassamos a vida, não conseguimos voltar a todas as coisas que já foram experimentadas. Só as coisas que se deslocaram da experiência para a memória de curto prazo e desta para a memória de longo prazo estão disponíveis para serem lembradas completamente, como foi o caso em estudo, em Jorge Mautner, por conta do término da Segunda Guerra Mundial e a chegada das tropas brasileiras no Rio de Janeiro.

As distorções de memória interessaram Sigmund Freud, na década de 1890. Sua hipótese estava associada ao mecanismo de defesa da repressão, segundo o qual estas distorções ocorriam porque as pessoas queriam evitar pensamentos de eventos desagradáveis ao ponto de bani-los para um estado profundo e inconsciente. No caso mautneriano, não se processou o trânsito de um evento desagradável, como a guerra, mas o lado positivo, o seu fim.

Estudos do cérebro mostram que para formar memórias é preciso criar sinapses, ou seja, conexões entre as células do cérebro, que codificam a informação sensorial de um evento em memória. Desse momento em diante, o cérebro organiza essa informação em categorias e a relacionam com outros dados similares, o que é chamado de consolidação. Para que essa memória permaneça atuante é fundamental acessar periodicamente a memória e refazer as sinapses iniciais, reforçando as antigas conexões. As sinapses em Jorge Mautner, na infância, possivelmente, foram reforçadas pelos pais, mantendo viva a memória sobre a derrota do nazismo na Europa, dentre outros assuntos de interesse naquele momento.

Ainda sobre as pesquisas a respeito das distorções de memória, voltando a Bartlett, este verificou, estudando a recuperação de lendas folclóricas, que os participantes desse experimento reconstruíam uma lenda com base em suas expectativas e crenças culturais e individuais. Por conta desse estudo, Bartlett concluiu que perceber e lembrar eram processos construtivos mentais guiados por esquemas ou estratégias cognitivas que seriam utilizados como principal instrumento na interpretação de eventos. Esse processo construtivo está presente nas memórias escritas, em todas as autobiografias, que são interpretações de vivências. Nas passagens que foram destacadas do livro de memórias de Jorge Mautner, as interpretações dos eventos vividos ganham contornos estilísticos, próprios de quem transita no campo da literatura.

Outra questão que diz respeito à memória e interessa aos estudos autobiográficos diz respeito ao que foi denominado de ilusão de memória, que, de acordo com Roediger, corresponde a uma situação onde a recordação da lembrança passada fica seriamente distorcida do evento original, daquilo que realmente aconteceu. A escrita mautneriana, neste sentido, distorce em certa medida o evento original, dando-lhe um apelo de veracidade excessiva por conta da precisão do detalhe. A imprecisão, sendo algo natural na criança, não seria diferente em Jorge Mautner, então criança. A comparação entre uma criança comum e Jorge Mautner tem sentido direto, salvo se aquilo que foi dito por Jorge Mautner não foi apenas memória, mas sim uma “memoficção”, ou seja, um híbrido de memória com ficção. Vale ressaltar que a memória humana constitui uma capacidade notável e que possibilita a conexão do sujeito com os mundos interno e externo. Ao realizar tais conexões, as ilusões de memória ganham vitalidade, ganham poder e ganham narrativas que enganam por serem ilusórias desde sempre. Tudo que é da mente, então, em certa medida, pode ser entendido como uma ilusão.

Voltando ao livro, Jorge Mautner narra como veio parar no Brasil, quando seus pais fugiram da perseguição nazista. A fuga da Europa em guerra não representou uma vivência sua, mas de seus pais, que contaram como foi a aventura. Sobre essa passagem, depois de narrá-la, o autor resalta o valor simbólico das memórias de seus pais, agora também suas memórias.

Eu fui educado nessas memórias, e essas memórias são a alma e a carne viva da minha vida, desde a minha infância, até os dias de hoje, em direção à eternidade. Tudo o que escrevi, compus, falei e senti gira e girará em torno disso. (Ibid., p. 26)

Como as memórias familiares são a alma e a carne de Jorge Mautner, repercutindo diretamente nos seus livros, poemas, pinturas e canções, já podemos considerar que a narrativa com traço autobiográfico, também autoficcional, é a principal marca na produção mautneriana, mesmo quando a ficção se faz presente na sua produção artística. Daí vem os seus múltiplos, termo que está presente no título deste trabalho. Esses múltiplos são personagens e alter ego assumidos, ou não, pelo autor e pelos personagens nas narrativas autofissionais. No livro de memórias, o seu pai Paul Mautner, personagem real, é um desses seus múltiplos, estando presente e com voz na sua narrativa de criança.

O que seria o múltiplo de uma pessoa nesta pesquisa?

Para entender o que vem a ser o múltiplo de uma pessoa é preciso, inicialmente, estabelecer um entendimento para o termo identidade, que traz em si muitas complexidades nos campos da sociologia e da psicologia. Dentre os autores que se debruçaram sobre assunto, destaco como principal referencial teórico o sociólogo Jean-Claude Kaufmann (2004), que mostra em *A Invenção de Si – Uma Teoria da Identidade* alguns elementos que alicerçam esta pesquisa.

Em *A Invenção de Si – Uma Teoria da Identidade*, Kaufmann não inventa um novo paradigma, porém constrói com fôlego o histórico da identidade e propõe ao longo das investigações uma teoria da identidade para uma sociedade em plena mutação. Pretende ainda apontar um conceito-chave rigoroso para identidade com a pertinência que o termo havia perdido. Ao mesmo tempo, constrói um instrumento para a compreensão da modernidade sob a luz de um mundo desnordeado onde cada indivíduo, sozinho ou em coletividade, procura na própria vida um sentido para viver, passando por ídolos, por ditas verdades e, ao final, busca combater um entendimento que aponta para uma suposta derrocada psicológica: um mal dos novos tempos. Cada vez mais focado na identidade em si, Kaufmann cria várias pontes entre a história, a política, a psicologia e a sociologia e nestas pontes se mantém consciente dos perigos da mistura de gêneros e das ciladas da subjetividade. Ao autor busca ainda, além de uma da identidade, nos deslocamentos entre razão e paixão, entre sociologia e psicologia e entre os fatos e a sua teorização, um modo eficaz de reflexão e de ação para o pequeno ego.

Na obra, Kaufmann considera Sigmund Freud um dos primeiros pensadores a utilizar o termo, no campo da psicologia, quando este aponta para a existência de duas identidades: as de pensamento e as de percepção. Conforme suas investigações, interpretando Freud, afirma que o sujeito tem uma tendência de repetir as percepções que geram satisfação. Esse sujeito também tece mentalmente, por meio do operador identidade de pensamento e que liga pensamentos idênticos, as equivalências entre objetos e representações. “A partir daqui que Freud vai introduzir a reflexão moderna sobre a identidade” (KAUFMANN, 2004, p. 23), vendo-o em seguida como “pai fundador do conceito nas ciências humanas”.

Sustenta Kaufmann, a partir de Laplanche (1967), que o conceito de identificação, não de identidade, começa a acontecer na obra de Freud, passando a ser um mecanismo psicológico que possibilita a operação pela qual o sujeito se constitui. E essa identificação

permite conceber o indivíduo como um processo, contínuo e mutável, aberto ao seu ambiente social. Ela é bastante mais do que uma simples imitação: uma verdadeira apropriação. O indivíduo estrutura o seu eu por meio de trocas identificatórias com o que o rodeia, interiorizando modelos e imagens. (Ibid., p. 24)

Ainda na sustentação do propósito teórico sobre identidade, o sociólogo sugere que Freud, mesmo sem ter explicitamente dito, “podia levar a pensar que a identidade era não só um dado prévio, mas que se constituía dia após dia por meio de identificações” (p. 24 et seq.). Continuando as investigações, Kaufmann afirma que E. Erikson introduziu o conceito de identidade nas ciências humanas, em 1950, com a obra *Infância e Sociedade*.

Deslocando a pesquisa do campo da psicologia para o campo social, Kaufmann atenta para fusão indivíduo/identidade e a confusão entre os dois termos. Para o pesquisador, não se deve amalgamar os dois termos porque o indivíduo e a identidade são dois fenômenos “estritamente ligados e claramente distintos e de natureza muito diversa” (Ibid., p. 43). A identidade, assim, também é vista como “dimensão essencial do indivíduo moderno”, sendo, ainda, “um modo de introdução à análise exclusiva do indivíduo, ou mais geralmente, às modalidades da socialização” (Ibid., p. 44). O indivíduo, por sua vez, “é um processo”, como analisou Norbert Elias, “um processo dinâmico, aberto, onde o social e o individual estão intimamente imbricados, em configurações complexas” (Ibid., apud., p. 44). E Kaufmann continua e acrescenta que

O indivíduo é, ele próprio, matéria social, um fragmento da sociedade da sua época, quotidianamente fabricado pelo contexto em que participa, incluindo nos seus recônditos mais pessoais, incluindo a partir do interior.

O que é levantado por Kaufmann repercute, e muito, nos escritos autobiográficos, por conta dessa fusão e confusão entre indivíduo e identidade. No ato da escrita, considero, o indivíduo absorve o que ele é e o que a sociedade lhe impõe diariamente. Por outro lado, a identidade emerge como dimensão essencial do indivíduo moderno, que é detentor de inúmeras identidades, que estão em trânsito, dependendo de cada contexto.

Para o autor, não existe uma solução para o problema da definição de identidade, “enquanto indivíduo e identidade não forem estritamente separados na análise” (Ibid., p. 45). A identidade, neste sentido, continua o sociólogo, é entendida como fenômeno

preciso e específico, sendo necessário “delimitar e situar exatamente na imensa fábrica multiforme do indivíduo”. Esse indivíduo, prossegue Kaufmann, pode ser visto como uma articulação onde, de um lado, existe a memória social, que incorpora o individual, o variável e o contraditório, e do outro lado atua um sistema de delimitação subjetivo, criando sentido e ao mesmo tempo a ilusão de uma totalidade evidente.

Quando busca argumentos para sustentar a sua teoria, Kaufmann questiona se a identidade refletida pela estrutura social no espaço da representação pessoal pode ser vista como uma imagem. A imagem de si mesmo seria a matéria básica para a construção identitária. Não existe consenso na resposta e a imagem pode ser considerada como “um momento obrigatório na construção social do indivíduo” (Ibid., p. 63), não sendo tudo, mas um momento, talvez um momento breve.

Kaufmann reforça que existem duas identidades: a individual e a coletiva, sendo uma oposta a outra e devem ser classificadas em categorias que não devem ser misturadas. Ele justifica ao frisar que “a indefinição do termo genérico não permite saber se o que é dito se refere a uma ou a outra” (Ibid., p. 105). Em Jorge Mautner, considero que as identidades coletivas de refugiado de guerra, de judeu e de prisioneiro de campos de concentração são marcas que se impregnam como nós nas identidades individuais que o próprio carrega em si. Neste sentido, ser único identitário acaba sendo uma experiência impossível, pois o individual em estado puro é uma manifestação improvável. Ao longo da vida, o indivíduo constrói um lugar de pertencimento e ao construí-lo possibilita o desenvolvimento e a manutenção das identidades coletivas, como bem mostra Jorge Mautner nos escritos autoficcionais.

Para este trabalho, os pontos mais importantes na teorização de Kaufmann são as investigações sobre identidade biográfica e identidade imediata. Partindo da identidade como narrativa, o autor reconhece que Paul Ricoeur teve grande importância ao perceber que existe uma dinâmica desta representação e que “a narração de si mesmo é, não uma pura invenção, mas uma colocação em narrativa da realidade, um ordenamento de acontecimentos, que permite torná-los legíveis e dar sentido à ação” (Ibid., apud., p. 131). Ou seja, quando alguém narra, a operação de narrar desenvolve em si uma identidade dinâmica, podendo haver neste instante a conciliação dos opostos identidade e diversidade. Esta operação da narrativa em si possibilita na escrita autoficcional de Jorge Mautner o surgimento de seus múltiplos identitários. Se a identidade pode ser interpretada como a história de si mesmo contada por cada um, o múltiplo firma-se como resultado natural do ato de contar.

Conforme Kaufmann, “a identidade como narrativa biográfica é apenas uma forma entre outras da construção identitária” (Ibid., p. 133). O autor frisa que a identidade é uma modelização simplificadora e a imagem, como foi observado anteriormente, seria uma redução fixativa e como desdobramento pode-se chegar ao estereótipo ou à caricatura. Um erro que deve ser evitado, alerta o teórico, é o de “acreditar que a narrativa de vida exprime fielmente a realidade da vida” (Ibid., p. 133). A solução deste problema foi encontrada por Lejeune ao estabelecer o pacto de leitura, como veremos mais adiante.

Ainda sobre a identidade narrativa, o autor indica que a mesma, na forma pura, na sua manifestação, fica defasada da vida. Já a identidade biográfica, numa visão mais aprofundada, não se reduz à identidade narrativa. E Kaufmann justifica afirmando que

Para lá das narrativas de si mesmo, na realidade muito fragmentadas, o ego procura verdadeiramente unificar-se na longa duração da sua existência. E de modo algum pelo simples prazer de ter uma bela história a se contar. A atividade de unificação não se reduz, de resto, ao universo da representação. O ego trabalha obstinadamente a multiplicidade contraditória do social que incorporou, para construir um mínimo de coerência. Ele expulsa as dissonâncias dos esquemas infraconscientes que conduzem a sua ação. (Ibid., p. 138)

O autor traz para a sua teoria um novo elemento, o ego, que passa a atuar no indivíduo ao ponto de, como considerou, constituir-se como “uma memória emocional” que passa a guiar o indivíduo quando este desempenha os seus papéis. Kaufmann considera a memória não é apenas um processo técnico de acumulação de informações, mas algo que atua como filtro dos esquemas de assimilação individualmente estruturada. O ego, neste sentido, “constrói a sua memória numa direção determinada, assim como constrói os seus projetos, orientando (ou tentando orientar) as ações futuras” (Ibid., p. 138). O ego do indivíduo, notadamente daquele que passa a ser o narrador, configura-se como mais um elemento que imbrica na já borrada fronteira das identidades. Na ação do narrar, “o ego joga as suas diferentes facetas identitárias sem hesitar minimamente quanto às contradições” (Ibid., p. 138) e consegue, intensamente ou não, dar sentido à sua existência, como analisou Kaufmann.

Ao versar sobre identidades múltiplas, o teórico francês recorre inicialmente à psicologia, considerando “estruturas psicológicas geralmente patológicas, nas quais o indivíduo está dividido entre diversas personalidades nitidamente constituídas e relativamente estanques entre si” (Ibid., p. 139). No seu propósito, afastando-se da

psicologia, Kaufmann percebe as identidades múltiplas com entrecruzamentos das alternativas identitárias que existem numa duração biográfica e estes entrecruzamentos provocam cada vez novos arranjos.

Na narrativa, a identidade biográfica atua numa função, geralmente unificadora, uma vez que imbrica, citando Martuccelli, na “regulação unificante do si mesmo ao longo de toda a vida” (Ibid., apud., p. 141). O ego, nesse contexto, reforça Kaufmann logo na sequência, “procura recolher os pedaços da sua existência e dos pensamentos demasiadamente fragmentados”. O autor reforça que a identidade biográfica tende à unidade e a identidade imediata, mais uma vertente identitária, tende à fragmentação.

Ao longo de sua teorização, Kaufmann atenta para a inadequação do termo identidade, sobretudo quando existe uma tentativa de negação da identidade, cabendo, em certa medida, a utilização do termo identificação, ou seja, a identificação se liga com alguma coisa, um outro si mesmo.

Fechando a contribuição de Kaufmann na sustentação teórica desta pesquisa, o autor diz que é considerável a multiplicidade das identidades e que nestes casos o ego não teria escolha entre duas ou três identidades. Conforme o teórico, o processo de afixação identitária alarga-se cada vez mais na identidade em si, sobretudo porque “a identidade se desenrola no universo da representação, que oferece bastante mais liberdade criativa do que os comportamentos concretos” (Ibid. p. 147).

Outro autor que alicerça o referencial teórico desta pesquisa é o sociólogo Muniz Sodré (1999), que interpretou identidade como um “complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela interseção de sua história individual com a do grupo onde vive” (SODRÉ, 1999, p.34). Do exposto, entendo que o complexo relacional indicado por Sodré se consolida nos escritos autoficcionais de Jorge Mautner, como veremos no transcorrer desta pesquisa e nas entrevistas concedidas por este ao longo da vida. Para o autor brasileiro, a construção da identidade passa por um processo dinâmico onde se identificam comportamentos, valores e costumes a partir de padrões referenciados na própria identidade.

A identidade também pode ser entendida, sintetizando o que considerou Sodré, como uma estrutura subjetiva que engendra a representação do eu. Também está fundamentada na memória e no hábito, sendo ainda, numa perspectiva mais densa, algo que não se exprime por palavras em qualquer representação que alguém faz de si mesmo. A identidade também exprime aquilo de que nos lembramos e por meio da

representação pode-se determinar, em boa medida, o que uma pessoa é e o lugar que essa pessoa ocupa dentro de um sistema de relações.

Numa outra perspectiva, utilizando as concepções de identidade dos sujeitos sociológicos e pós-moderno, Stuart Hall (2005) considerou a identidade como algo que é formado numa interação entre o eu e a sociedade. Para o autor, o núcleo interior do sujeito, que é o “eu real”, mesmo já formado, passa por modificações por conta dos diálogos contínuos com os mundos culturais “exteriores” e as identidades oferecidas por esses mundos. Em Jorge Mautner, essas modificações são transferidas para o texto, e aponta para a existência de um campo aberto para os diálogos entre o eu real, os mundos culturais exteriores e as identidades desses mundos culturais exteriores.

Hall concorda que não existe no sujeito uma identidade unificada e estável, mas sim uma identidade fragmentária, ou seja, o sujeito de hoje possui várias identidades e algumas das vezes essas identidades são contraditórias e, pode ocorrer, são identidades não resolvidas. Essa fragmentação identitária “produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2005, p. 12). O autor percebeu que a identidade tornou-se uma “celebração móvel” por conta das transformações contínuas em relação às formas pelas quais o sujeito é representado ou interpelado nos sistemas culturais que existem. E frisa:

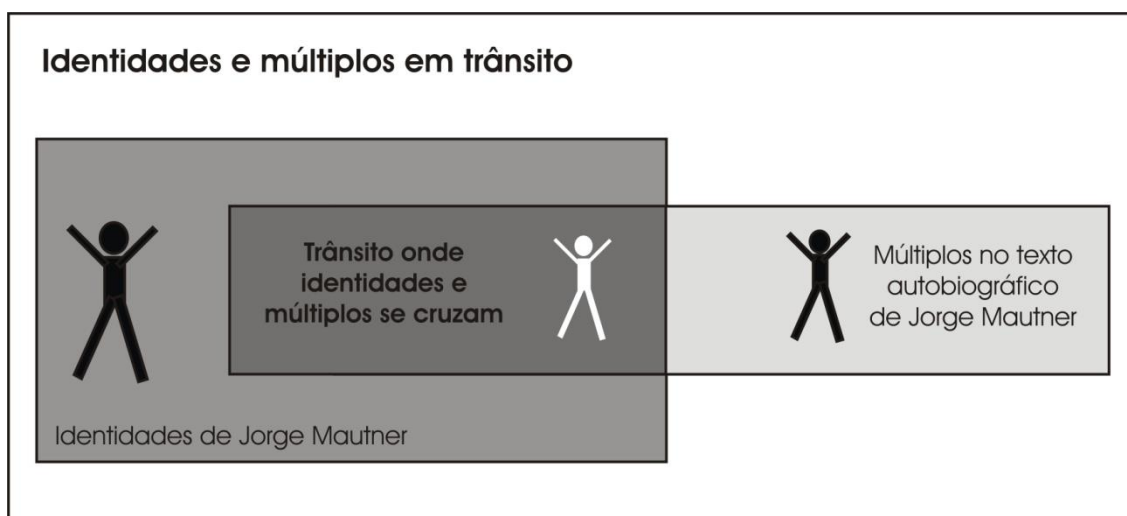
A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiantes de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Ibid., p. 13)

Os estudos de Kaufmann, Sodré e Hall ajudam a compreender o que vem a ser o múltiplo de uma pessoa nesta pesquisa, notadamente o múltiplo de Jorge Mautner, que é entendido como algo intrínseco à identidade, de pertencimento instável, que nos trânsitos identitários, por conta da narrativa identitária, ganha visibilidade, em certa medida, nas escritas autobiográficas e autoficcionais. O múltiplo comporta-se como uma identidade referendada por aquilo que é autobiográfico e veste-se dos múltiplos existentes, ou não, no autor, no personagem e no narrador. Esse múltiplo presente no texto autobiográfico e também em entrevista pode ser ainda identificado, ou não, pelo leitor. Também pode ser identificado, ou não, pelo próprio autor, que pode aceitá-lo ou negá-lo, dependendo, conforme a ocasião, do tempo que separa a época da escrita

autobiográfica ou o dia da entrevista e o ato da leitura. Do exposto, considero que o múltiplo configura-se também como um estado mutante de outras identidades e que intersecta a identidade fragmentária da pessoa.

O múltiplo é relacionado ao texto autobiográfico e a identidade é relacionada diretamente ao sujeito. Os dois são estados transitórios e um não invalida o outro e pode acontecer uma situação onde a identidade e o múltiplo formam uma única unidade também transitória.

Figura 1 – Quando identidades e múltiplos se cruzam



A ilustração 1 mostra que entre as identidades de Jorge Mautner e os múltiplos gerados na escrita autobiográfica existe um momento onde as identidades e os múltiplos se cruzam em trânsito, não havendo desaparecimento das identidades em relação aos múltiplos e vice-versa. Essa situação pode ser confirmada, por exemplo, quando Jorge Mautner assume-se como antinazista e no texto autobiográfico a condição de combatente do nazismo fixa-se no curso da narrativa desde os relatos e ações de seu pai. Outras situações podem ser exemplificadas, como a da identidade judia e a narrativa autobiográfica que mostra o sofrimento dos prisioneiros nos campos de concentração. Em Jorge Mautner, o autobiográfico mistura-se com o autoficcional.

Como este estudo precisa também de um aporte de conhecimentos sobre autobiografia e autoficção, farei uma interrupção na análise da obra memorialista de Jorge Mautner, retomando-a mais adiante. Os recortes a seguir colaboram com o entendimento dos múltiplos identitários, pois o múltiplo em si está imbricado no texto autobiográfico, como tenho indicado, passando também pelo autoficcional.

1.1 Recorte para algumas teorias da autobiografia

A discussão teórica sobre autobiografia será fundamental para entender a escrita de Jorge Mautner, uma escrita que é pautada nas vivências, muitas delas misturadas à ficção, abrindo margem para a autoficção. Antes de trazer autores que escreveram sobre o assunto, como Jean-Jacques Rousseau, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Diana Klinger e Mikhail Bakhtin, apresento algumas considerações do que penso sobre o assunto.

Primeiramente, vejo a autobiografia como obra aberta e com uma sequência infinita de possibilidades de narrativas. Este entendimento encontra respaldo na impossibilidade humana de lembrar tudo que fora vivido e, mesmo se houvesse a possibilidade de lembrar tudo e contar tudo cairíamos na limitação imposta pela linguagem. O narrado, aquilo que fora contado, emerge em texto sempre com lacunas, o que reforça a característica aberta da obra autobiográfica. Quando nos deparamos com uma autobiografia estamos diante, talvez, da essencial incompletude de nossos esforços em querer contar a própria vida.

As problematizações que se inscrevem numa autobiografia começam com o problema da pessoa que deseja narrar a própria vida, passa para o problema da narrativa em si e volta para o problema da pessoa e das falhas da memória e depois migra para um outro problema, o da incompletude da própria perspectiva autobiográfica. Ao final, há ainda o problema do leitor, em outra perspectiva, que julga a veracidade dos fatos narrados. Uma autobiografia começa com um problema e não termina porque recai em outros problemas, sucessivamente. A autobiografia também é regressão finita de memória (pensando memória como autobiografia), já que essa memória é, por natureza humana, um campo infinito de armazenamentos vivenciais.

Acrescento que uma autobiografia carrega em si o exercício da autocoerência, quando uma pessoa constrói a narrativa da própria vida. Essa autocoerência é resultante dos limites impostos pela autobiografia, quando a pessoa que conta a própria vida toma consciência da impossibilidade de contar tudo, de ser fiel aos fatos reais, fatos estes que se tornam representações por conta da linguagem aplicada à narrativa.

Ainda trazendo algumas das minhas reflexões, considero que uma autobiografia pode ser entendida como voz interior de regressão finita, ou seja, só a pessoa pode dar voz a si mesma, regredindo como queira nas camadas da memória. Do exposto, entendo

que a autobiografia é algo que está ali dentro da pessoa e que não tem fim, porque nem tudo vivido ganha voz, mesmo tendo potência de voz. Mais adiante trarei outras considerações sobre o assunto.

Sobre autoficção, observo que existe uma situação ambígua entre uma realidade dos fatos vividos e que são contados por uma pessoa e uma ficção que se mistura na narrativa desses fatos vividos, criando fronteiras indefinidas entre verdade e ficção. O conceito de autoficção não é cristalino, havendo por parte do autor narrador de si uma perda de controle sobre o próprio texto autobiográfico, ocorrendo, então, o rompimento do princípio de veracidade do texto autobiográfico e uma adesão não tão acentuada ao texto ficcional.

Agora são os teóricos que falam sem dialogar diretamente com Jorge Mautner.

1.1.1 Considerações fragmentadas do pensamento de Jean-Jacques Rousseau

Nos *Textos autobiográficos e outros escritos*, Rousseau (2009) escreve fragmentos autobiográficos trazendo novas reflexões sobre o tema. A obra diluída tem quatro cartas encaminhadas ao senhor Chrétien Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, importante diretor da Librairie, instituição que controlava as publicações francesas do antigo regime, e textos autobiográficos, onde destacarei o *Fragmento Biográfico*, o *Meu Retrato* (Autorretrato) e *Esboços das Confissões*.

Indignado contra o mal e os preconceitos que eram lançados sobre si, Rousseau evidencia no *Fragmento Biográfico* o seu temperamento combativo, transformando o sofrimento em coragem inflamada. Como resultado, fortificava a alma. Nesse texto, o filósofo explora a sua busca pela verdade, uma verdade que comandou a sua vida e a sua mente. Diz o autor logo nas primeiras linhas:

Quantos preconceitos, erros e males comecei a perceber em tudo o que produz a admiração dos homens! Essa visão causava-me dor e inflamava minha coragem; acreditei sentir-me animado por um zelo mais belo do que o amor-próprio, tomei a pena e, resolvido a esquecer a mim, consagrei as produções a serviço da verdade e da virtude. (ROUSSEAU, 2009, p. 57)

O filósofo considera que o seu escrito, que relata os ataques de todos os lados contra a sua pessoa, resulta da coragem interior para combater esses inimigos. E o

resultado de sua pena acabaria gerando uma produção a serviço da verdade e da virtude, questões que pautaram a sua vida. Ainda com a pena em mão, afirma que é difícil se defender das ilusões do coração e não enganar a si mesmo sobre os motivos das próprias ações.

No texto *Meu Retrato*, que chamei de autorretrato, Rousseau se propõe a oferecer para os demais seres humanos uma imagem fiel do homem, sendo o próprio um modelo para outros estudos. Moralista e em tom confidencial, o pensador escreve em busca da verdade do homem, verdade que acaba sendo um dos alicerces de sua filosofia. Solitário por natureza e vendo-se como espelho, chega ao ponto de desconfiar de si mesmo, indicando a existência de duas pessoas (eu e outro eu) numa mesma pessoa.

Nos 38 fragmentos do autorretrato, as poucas linhas traçam um perfil de Rousseau, que fala aos leitores que pensa de boa vontade, é um observador das coisas e não um moralista. A face fingidora do homem dentro do contexto social é apontada pelo filósofo, que reconhece a impossibilidade de conhecer a si mesmo, mesmo tendo todo tempo do mundo para esse fim. Diante da própria escrita, disse que resulta do que sabe, sendo semelhança do todo com seu original, não cabendo ranhura. Ao tentar mostrar-se como é, sendo uma pessoa conhecida, disse que tem mais a perder do que menos a ganhar porque tudo que está sendo dito é sincero e a sinceridade poderia não ser compartilhada.

O filósofo também fala das máscaras que as pessoas usam para viver em sociedade, entendendo que uma pessoa do bem que vive entre pessoas com maldade acaba sendo influenciada pela maldade e para não ser contaminado prefere viver isolado e movido pela autossuficiência. Sobre o processo de produção de escritos, atenta para a racionalidade, para a arrumação, sempre após anotar os pensamentos que surgem sem uma sequência finalizada. Esse aspecto na construção do texto mostra a preocupação de Rousseau com o escrito que se tornará público, em livro, sobretudo quando fala de si. Fechando o autorretrato, enxerga uma separação entre ser um grande homem e ser um autor; pois o livro escrito, seja em verso ou em prosa, não representa a grandeza de quem o concebeu. Esse encerramento põe em separação o criador e sua obra e reforça a tese de que nem tudo que se diz sobre si ou sobre outro assunto é verdade ou mostra a grandeza do homem que escreveu, pois verdade e grandeza caem na zona das interpretações.

No autorretrato, Rousseau, Jean-Jacques e J.J. vestem-se com a capa do eu solitário e que atua por meio dessa força da solidão. Escrevendo sobre si,

protagonizando-se, o filósofo confronta os outros, que é a si próprio, e não perde de vista o que é relativo à pessoa pública e o que é da esfera particular. Com perspicácia, controle sobre a escrita, autocrítica e autodefesa, esboçou um autorretrato que não traduz com fidelidade o desafio que pretendia. Mesmo diante do desafio, não parou de tentar, pintando também os adversários, alimentando com isso um ciclo delimitado pelo tempo das vidas em questão.

Nas *Confissões*, num esboço, o pensador apresenta respostas às inverdades que foram ditas a seu respeito e organiza de forma mais precisa o texto em relação aos fragmentos biográficos anteriores. As passagens, aqui, dizem muito sobre autobiografia, notadamente quando Rousseau afirma e questiona que “cada um conhece apenas a si mesmo, se é de fato verdade que alguém se conheça” (Ibid., p. 91) e frisa em seguida que esse conhecimento de si é imperfeito e acaba sendo o “único meio que se usa para conhecer os outros”. Na via da contradição, da dúvida que reside entre o que foi vivido e o que é contado sobre esse viver, o autor considera que

Ninguém pode escrever a vida de um outro homem a não ser ele mesmo. Sua maneira interior de ser, sua verdadeira vida só ele a conhece; mas ao escrevê-la ele a disfarça; com o nome de sua vida, faz sua apologia; mostra-se como quer ser visto, mas de forma alguma como tal é. Os mais sinceros são verdadeiros no máximo no que dizem, porém mentem com suas reticências, e o que calam transforma de tal maneira o que fingem confessar que, ao dizer apenas uma parte da verdade, não dizem nada. [...]. (Ibid., p. 94)

O que não foi dito num texto autobiográfico, para o filósofo, é muito mais do que foi dito. Ainda, para quem disse em parte, existe a possibilidade de disfarçar e se mostrar como bem queira ser mostrado; e até as pessoas sinceras estão imersas nessas reticências das mentiras, não dizendo tudo, pois só é possível contar uma parte da vida, uma parte da própria verdade de si, implicando, assim, em fingimento.

O autor também escreve referindo-se a outro homem, único por sinal, e que foi pintado exatamente segundo o natural, com verdade, e que transita entre o existir e o não existir, ocorrendo fusão entre esse narrador de si e o personagem, o eu Rousseau, que, em certos momentos, passa a ser narrado na terceira pessoa do singular. Tem-se ainda o uso de máscaras, com o próprio nome Rousseau, utilizando as duas iniciais de Jean-Jacques, J.J., chamando a si mesmo. Numa outra máscara, refere-se a si próprio como “pobre Jean-Jacques”, misturando-se aos, talvez, muitos pobres Jean-Jacques que existiram e existem em Paris. Ainda tem o espelhamento com o poeta Rousseau (Jean-

Baptiste), citado da seguinte forma: “Alguns autores cansam-me de chamar o poeta Rousseau de o grande Rousseau enquanto estou vivo” (Ibid., p. 89).

Na passagem onde comenta o sentimento do público sobre si, lista diferentes categorias profissionais e sociais e os respectivos pensamentos sobre a sua pessoa. Já ao final de esboço sobre si, o autor considera a vida um longo devaneio dividido em capítulos, apontando para uma nebulosidade a respeito de quem se escreve. O motivo dessa nebulosidade, possivelmente, seja o fato de a autobiografia não ter sido escrita de maneira linear no dorso do tempo, mas a partir de fragmentos de lembranças, de memórias que afloram, de devaneios e de sonhos encontrados pelo caminho de sua pena.

De acordo com Starobinski (1991), Rousseau funda um estilo (autobiográfico) e inaugura um novo modo de expressão, tendo como fundamento o conteúdo de uma promessa e que intenta mostrar-se tal como é. Tanto que, ao iniciar as *Confissões*, ele faz um relato indo diretamente ao coração do leitor, possibilitando uma aproximação entre o autor e o leitor. A experiência emotiva do filósofo, talvez seja, no meu entendimento, a chave do seu discurso. Nessa imbricação, sua autobiografia não dissimula os fatos e a promessa que fundamenta o conteúdo reforça essa perspectiva. Acrescento, voltando a Starobinski, que o pensamento autobiográfico de Rousseau reforça a questão do sentimento enquanto conhecimento intuitivo de si, evidenciando que não podemos escapar desse sentimento. A consciência de si, por conseguinte, está intimamente ligada à possibilidade de tornar-se um outro.

Do exposto, sobretudo nas *Confissões*, percebo que os escritos autobiográficos de Rousseau se referenciam na frase “conhece-te a ti mesmo”, espalhada para o mundo a partir de Sócrates, na Grécia. Esse conhecimento de si foi utilizado pelo filósofo francês como premissa, não como questionamento, tanto que a utiliza como referência para passar o entendimento, a partir de si, de que uma pessoa vivendo consigo deve se conhecer, o que não é conclusivo, ou seja, ninguém conhece a inteireza do que é, conhece apenas fragmentos e quando os desvenda. A linguagem, neste sentido, acabou se tornando o lugar das vivências de Rousseau, atuando como instrumento de mediação e fugindo do discurso clássico de outras confissões.

1.1.2 Considerações fragmentadas do pensamento de Philippe Lejeune

Destacado pesquisador das narrativas de memória na modernidade, o ensaísta francês Philippe Lejeune apresenta no estudo intitulado *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* suas considerações para ajudar a compreender a escrita autobiográfica e nesta perspectiva o autor entende a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). A partir deste entendimento, o pesquisador coloca em questão a forma da linguagem utilizada: em narrativa e prosa; o assunto tratado: a vida individual e a história de uma personalidade; a situação do autor: com a identidade que remete a uma pessoa real do narrador e a posição desse narrador: com a identidade do narrador e do personagem principal e a perspectiva retrospectiva da narrativa.

Como gêneros vizinhos e que não preenchem tais características, considerou as memórias (como é o caso do livro em estudo de Jorge Mautner), a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário e o autorretrato ou ensaio. O autor percebeu que essas categorias não são rigorosas e em certas condições podem não ser preenchidas totalmente.

O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente*: isto não exclui nem seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem retrospectiva, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* (grifos do autor) a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares. (Ibid., p. 15)

Ainda conforme o autor francês, para que haja uma autobiografia tem que ocorrer entre o autor, o narrador e o personagem uma relação de identidade, repercutindo questionamentos nessa relação de identidade. Uma marca dessa identidade do narrador-personagem principal é o emprego da primeira pessoa, também chamada, de acordo com Gérard Genette, de “narração autodiegética”. Pode haver ainda uma

narrativa em primeira pessoa sem o narrador se posicionar na condição de personagem principal, chamando nesse caso de “narração homodiegética”.

No ensaio sobre o pacto autobiográfico, publicado em 1975, Lejeune retoma questões deixadas em aberto em *L'autobiographie en France* e a definição de pacto se torna um conceito e também um objeto de análise, sendo na prática mecanismos de leitura e escrita envolvidos no texto autobiográfico e na identidade, ocorrendo coincidência do nome próprio do autor, do narrador e do personagem do texto.

Lejeune atenta para a coincidência do nome do autor com o nome do personagem, responsável por indicar para os leitores a veracidade à qual se propõe o relato. Também busca distinguir o gênero autobiográfico de outras narrativas pessoais, como as memórias, o poema autobiográfico ou o diário, apontando, inclusive, um caminho próprio para a autobiografia, que imbrica, como fora observado anteriormente, num gênero em prosa sobre a história de um indivíduo (o próprio autor) partindo de relato retrospectivo que tenta recuperar a trajetória de vida desse indivíduo-autor.

Nos seus estudos, Lejeune utiliza diferentes formas para determinar a extensão e os limites da manifestação autobiográfica, cabendo então o conceito de pacto autobiográfico, cuja presença definiria um texto como autobiográfico. Vale observar que a autobiografia também se apresenta no trânsito com outros tipos de escrita pessoal, como as correspondências, os autorretratos, os diários ou memórias e até nas narrativas ficcionais, quando o autor transfere ao personagem o que ele é e o que ele viveu, como é o caso, considero, das escritas maunterianas, a exemplo de *Deus da Chuva e da Morte*.

Existe entendimento que a autobiografia não nutre apenas relações de oposição com outros gêneros ficcionais ou poéticos e memorialísticos, cabendo outras possibilidades quando o eu está em jogo numa escrita. Por conta desse terreno movediço, o uso do termo autobiografia acabou não sendo um consenso entre os estudiosos do assunto, cabendo termos espelhados como “escritas de si”, “narrativas de vida”, “escritas do eu”, “espaço (auto)biográfico”, “auto/biografia”, dentre outros. Assim, a multiplicidade de formas da construção de uma identidade pessoal ultrapassa o termo autobiografia, que acaba sendo insuficiente para acolher as diversas possibilidades que existem no percurso entre o campo literário e o meio escrito.

Dos termos que se apresentam para dar conta dos diversos gêneros de escrita autobiográfica, tem-se ego-história (que é presença do eu dentro do processo de constituição do fazer historiográfico), outrobiografia (estabelecida pela presença do outro no processo de escrita autobiográfica), autoginografia (que é uma autobiografia

identitária do gênero feminino), heterobiografia (marcada pela história simultânea dos outros e da sociedade), alterbiografia (onde se instala a escrita da vida de outrem e que constitui um texto de representação em que se refletiria um alter ego, um segundo eu) e autotopografia (que representa o reflexo do que somos através do que queremos desejar ser). Cada termo busca dar conta do assunto tratado, leva em consideração o meio em que é produzido e reforça a autoria.

Para Lejeune, a autobiografia se constitui como um gênero, uma vez que apresenta traços distintivos que devem ser apreendidos no sistema geral de leitura de uma época. Esses traços distintivos não obedecem a uma hierarquia e tomam diferentes posições de um texto a outro. E o gênero autobiográfico também integra um conjunto de outras produções afins, conservando pontos comuns. Como exemplos, podem-se citar as memórias, as biografias, os autorretratos, as confissões, os poemas e romance autobiográficos, os ensaios e os diários.

Numa autobiografia, observa o pesquisador francês, os textos mimetizam uma comunicação com a pessoa a quem se dirige o relato, sendo assumida pelo próprio autor. A recorrência do discurso dirigido ao leitor foi nominada por Lejeune de “pacto autobiográfico”, como justificou:

[...]. Rapidamente, comecei a fazer uma antologia desses preâmbulos propiciatórios, desses juramentos, desses apelos ao povo, com a impressão de que já diziam tudo o que eu poderia dizer. Esse discurso continha fatalmente sua própria verdade: não era uma simples asserção, mas um ato de linguagem, performativo (ainda não conhecia o conceito) que fazia o que dizia. Era uma promessa. Acreditar nela não significava que eu era um tolo, nem um etnólogo ingênuo que acredita na verdade literal das lendas contadas pelos indígenas, mas que mergulhara na verdade dessa magia!
Não tive, pois, de inventar o pacto autobiográfico, uma vez que ele já existia, só tive que colecioná-lo, batizá-lo e analisá-lo. (Ibid., p. 72)

Nesse pacto autobiográfico, o leitor, como em qualquer outro pacto de leitura (que também pode ser chamado de contrato de leitura), fica livre para ler, ou não, e, sobretudo, para ler como quiser. Ainda hoje, mesmo com as críticas e as refutações, um texto autobiográfico firma-se como narrativa retrospectiva cuja escrita trata da vida da própria pessoa. Há textos que fogem a este entendimento. Diferenciando-se do romance, uma autobiografia seria introduzida por uma apresentação que coloca o texto em questão como relato da história de vida do seu autor, distinguindo-o assim do texto ficcional.

Num plano geral, a autobiografia carrega em si um pacto de sinceridade que traz consigo o teor verossímil ao relato, que estaria mais próximo possível de uma determinada realidade. O seu estatuto, considera Lejeune, se sustenta na relação construída entre autor, narrador e leitor e também entre o textual e o referencial ao tocar numa referência externa ao texto e a pessoa.

No que diz respeito ao autobiógrafo, Lejeune entende que conta menos a exposição dos fatos vividos do que a disposição em elaborar uma escrita capaz de transmitir ao leitor as motivações que o levaram a escrever sobre si. O mais difícil para o autobiógrafo é o afastamento da escrita ficcional e do relato informativo. Além de olhar para o passado e resgatar as memórias soterradas nas próprias memórias, o autobiógrafo tem a difícil missão de colocar-se como sempre foi ao longo de todo o texto, evocando o instante em que a escrita se mostra cada vez mais viva.

A postura de quem escreve uma autobiografia repercute diretamente na proposta de pacto autobiográfico de Lejeune. Concordo que essa postura do autobiógrafo gravita na órbita e em trânsito do narrar o passado, recuperando as vivências, e ao mesmo tempo distanciando-se do texto que nasce como verdadeiro, não cabendo uma postura ficcional ou simplesmente um relato informativo.

O pacto autobiográfico de Lejeune tem base nas investigações de Émile Benveniste, que se debruçou sobre questões do aparelho formal da enunciação. Para Benveniste, a língua em atividade movimentada aqui e o agora do locutor e a experiência da subjetividade fica na dependência do eu em sua própria fala; um eu que dirige o seu discurso para uma outra pessoa, que é o tu. A individualidade fica na dependência do outro e o eu e o tu atuam como instâncias separadas e ao mesmo tempo unidas, desdobrando-se nas outras vozes, que são os outros pronomes.

Por conta desta aproximação que relaciona autobiografia à enunciação autobiográfica, podemos perceber, analisando Lejeune, que o eu se constrói durante uma enunciação autobiográfica e esse eu toma a palavra do discurso que é dirigido ao outro. Além do eu que se estabelece no discurso do autobiógrafo, emerge a sua história por conta do trânsito do passado, fluindo pelo presente e projetando-se no futuro. No nascedouro de uma autobiografia o seu autor passa a existir por conta do próprio discurso.

E diante de seu passado, mergulhando nas diversas zonas da memória, o autobiógrafo, na perspectiva de Lejeune, desloca o discurso no trilho do pacto de verdade, instante em que surgem problemas de quem escreve frente à própria escrita,

uma vez que essa escrita configura-se como elemento auxiliar do pacto. No deslocamento da condição de narrador para a condição de personagem, o autobiógrafo, vestindo-se de narrador, ocupa ao mesmo tempo duas posições, de longe e de perto, aproximando-se e afastando-se do personagem, que tem as lembranças, e de si mesmo, que é o dono da escrita no presente. Assim, Jorge Mautner atua nas suas obras.

Quando ocorre o momento da aproximação, o autobiógrafo fixa a identidade que existe entre o eu do presente e o eu do passado e traz para a narrativa as lembranças que ficaram semeadas na campina da memória. No instante do afastamento, entra em cena a dificuldade do autobiógrafo no sentido de conhecer a si mesmo, fazendo nascer um conflito entre o eu que é e o personagem que passou a ser. O autobiógrafo, que é o narrador, tende a se afastar em relação aos fatos que foram vividos e, no momento em que faz a escrita surgir, que é o presente, o passado tende a ser justificado e explicado. Sobre essa escrita, o autor pode escolher a sua forma, o seu estilo, seguindo a linhagem cronológica ou por temas vivenciais.

E quem conta a própria vida, o autobiógrafo, esbarra em variadas posturas diante do leitor, que terá ou não na narrativa final passagens confessáveis, inconfessáveis, dizíveis e indizíveis desse eu que vive a duplicidade de ser autor e personagem. No seu estudo, Lejeune atenta para uma retórica confidencial, onde surgem as revelações, e aponta para situações indizíveis que são embaladas pelas sensações e experiências que não cabem na materialização da linguagem.

Conforme Lejeune, o pacto autobiográfico estabelece uma coincidência nominal, com os nomes do autor (A), do narrador (N) e do personagem principal (P) remetendo a uma mesma pessoa, ou seja, $A=N=P$, que é o que acontece, quase sempre, com Jorge Mautner. Neste sentido, sendo a identidade uma relação de igualdade, como foi mostrado em forma de expressão matemática, Lejeune (2008, p. 33) considera que “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto”.

Dentro das possibilidades que cercam contrariamente esse pacto lejeuniano, outros pactos podem ser estabelecidos. Num deles, o autor difere do narrador e do personagem ($A \neq N \neq P$) e numa outra possibilidade o autor é o narrador e não é o personagem ($A=N \neq P$). Tem ainda a possibilidade de o autor ser diferente do narrador e este encarna a figura do personagem ($A \neq N=P$).

No resultado final de uma autobiografia, dentro da proposta de pacto, as variáveis escrita, edição, publicação, leitura e crítica se modulam numa perspectiva que reforça ou não o sentido de pacto. Essa modulação é inerente à própria questão autobiográfica, repercutindo na identidade nominal, que ultrapassa o âmbito da publicação por conta da impressão do nome do autor na capa do livro, no título ou no texto.

Mesmo não cristalizando a autobiografia com traços definidores, Lejeune coloca-a como gênero literário e com traços de uma mobilidade que se movimenta no âmbito do autor, do narrador e do personagem. Para estabelecer um ponto de convergência em seu estudo, já que sinalizou para o gênero literário, o autor trabalhou nos ajustes da definição do termo, ancorando-se na narrativa retrospectiva em prosa, no realismo que une o autor-personagem à sua própria existência e na focalização da história individual, particularmente a história da personalidade desse autor-personagem. Essa estratégia definidora estabeleceu o limite do *corpus* na pesquisa de Lejeune, o que evitou confusões e ao mesmo tempo reforçou que diferentes interpretações de um mesmo pacto ocorressem. O que resulta desse pacto, no ponto de vista do leitor, seria a continuação da leitura, que, desvinculando-se daquilo que foi lido, acaba servindo para a reescrita de outras leituras.

Ao fazer uma releitura do pacto autobiográfico que fora escrito em 1972, Lejeune analisou a imprecisão do vocabulário em si, lembrando que a palavra autobiografia fora importada da Inglaterra no início do século XIX, sendo empregada em dois sentidos próximos e ao mesmo tempo com um grau de diferença. No primeiro sentido, proposto por Larousse, em 1886, Lejeune destacou sinteticamente a palavra, ou seja, a “vida de um indivíduo escrita por ele próprio”. Conforme Lejeune,

Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* (grifo do autor) expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. (Ibid., p. 53)

No outro sentido, o autor analisou o vocabulário que fora definido por Vapereau no *Dictionnaire universel des littératures*, de 1876, que diz que, de acordo com a citação de Lejeune, que se trata de “obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus

sentimentos ou de expressar seus sentimentos” (Ibid., p. 53). Para Lejeune, o leitor é quem decidirá sobre a intenção do autor do texto. Ainda citando Vapereau, Lejeune acrescentou, em sequência, que “a autobiografia abre um grande espaço à fantasia e quem a escreve não é absolutamente obrigado a ser exato quanto aos fatos, como nas Memórias, ou a dizer toda a verdade, como nas confissões” (Ibid., p. 54).

Outros escritos fazem parte do pacto estudado por Lejeune, como os diários, que são íntimos ou pessoais até pouco antes de serem públicos, ou seja, pouco antes de serem editados e publicados. Um exemplo clássico é o diário de Anne Frank, que conta a vida dessa jovem judia durante a ocupação nazista em Amsterdã, na Holanda. Foi escrito entre 12 de junho de 1942 e 1º de agosto de 1944. A autora morreu no campo de concentração Bergen-Belsen, com 15 anos de idade, em fevereiro de 1945. O próprio Lejeune escrevia secretamente um diário, prática abandonada durante os primeiros estudos autobiográficos e retomada tempos depois, justamente por conta dos mesmos estudos.

Em resumo, o pacto autobiográfico de Lejeune considera que, por meio da escrita de um texto, o seu autor ganha uma postura ativa nesse corpo textual, inclusive colocando-se diante das circunstâncias relacionadas à construção do mesmo. Aponta também para a tomada de posição do leitor, que tem o livre arbítrio de recusar ou aceitar a proposta de texto que lhe é apresentada, uma vez que, também, há uma tomada de posição do seu autor, que na autobiografia é o personagem.

No que se refere ao texto autobiográfico em si, o autor atenta para a ambivalência existente num relato pessoal, repercutindo em desconfiança no que diz respeito ao teor de verdade embutido nesse texto autobiográfico. Por ser na primeira pessoa, o eu que fala e sobre a própria vida demanda de maior confiança, pois, presume-se, que o eu falante sabe tudo sobre si e por essa questão consegue contar a própria vida sem deixar falhas. Ao mesmo tempo, a experiência de reconstruir um passado vivido não pode ser entendida como uma tarefa de verdade incontestável, visto que o próprio resultado, o texto autobiográfico, é uma obra incompleta, pois a reconstrução do todo vivido é pretensão.

Numa discussão sobre autobiografia e romance, Lejeune atenta para a existência de um espaço autobiográfico. O autor não concorda que o romance seria mais verdadeiro do que a autobiografia, como indicaram André Gide e Francois Mauriac. Gide enxergou uma sinceridade pela metade nas memórias e Mauriac considerou a ficção uma porta secreta que não mente. Na busca de entendimento, Lejeune defendeu

um pacto misto de leitura, ocorrendo o trânsito entre o autobiográfico e o ficcional. Essa perspectiva não anula as formas de leituras e o que seria verdade e ficção.

No pacto entre o autor e o leitor, nos gêneros ficcionais, ressalta Lejeune, o leitor precisa estar ciente de que a obra acontece no âmbito de uma realidade particular, que, mesmo sendo parte do espaço histórico-social, não está sujeita a suas normas e não busca sua reprodução fidedigna. Quando o foco passa a ser a literatura de memória, o pacto estabelecido é referencial. Nesse caso, os fatos expostos no texto podem ser confirmados por outras narrativas, como depoimentos, documentos ou arquivos de memória. Ocorre ainda uma justaposição do texto com a realidade social, que é mediada pelas percepções do autor-narrador-personagem.

1.1.3 Considerações fragmentadas do pensamento de Leonor Arfuch

A partir da noção de espaço autobiográfico proposto por Lejeune, a doutora em Letras Leonor Arfuch (2010) constrói uma linha de entendimento que converge para a ampliação do tema e para o surgimento do espaço biográfico como possibilidade da contemporaneidade. Conforme a pesquisadora, o espaço biográfico não ficaria restrito à esfera literária, como tratou Lejeune, passando a atingir um conjunto de expressões pessoais, midiáticas e testemunhais. O centro gravitacional da proposta de Arfuch atua dentro de uma perspectiva biográfica híbrida alimentada por construção discursiva, identidade narrativa e encontro de muitas vozes.

Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, Arfuch reconstrói o mapa do território do espaço biográfico. Nessa empreitada, mostra as primeiras referências históricas sobre o assunto, passando por Rousseau, Lejeune e Barthes. Sobre essa reconstrução, diz que

A narração da própria vida como expressão da interioridade e afirmação de “si mesmo” parece remeter tanto a esse caráter “universal” do relato postulado por Roland Barthes ([1966] 1974) como a “ilusão de eternidade” que, segundo Philippe Lejeune (1975), acompanha toda objetivação da experiência. No entanto, a aparição de um “eu” como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente, indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês. Efetivamente, é no século XVIII – e,

segundo certo consenso, a partir das *Confissões* de Rousseau – que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros autobiográficos, na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social [...]. (ARFUCH, 2010, p. 35-36)

Se a autora voltasse mais na linha do tempo, também poderia acrescentar os *Ensaio*s do filósofo Montaigne, que em seus escritos do século XVI, possivelmente, inaugurava o modelo de escrita na primeira pessoa (é preciso se debruçar com mais tempo nesta investigação para fechar entendimento, não sendo este o objetivo da pesquisa em curso). O eu de Montaigne dentro do discurso passa a ser, já naquele tempo, o diferencial que imbrica na aproximação do autor com o leitor, possibilitando que esse leitor se desloque para o lado da autoria do texto em processo de leitura. As vozes do eu e do outro nos *Ensaio*s montaigneanos poderiam reforçar com novos rastros o mapa do território do espaço biográfico de Arfuch. O trânsito entre o eu e o outro e que recai no campo do público e do privado foi assinalado pelo filósofo no Capítulo XVI, *Da Glória*, quando analisou a assunção do nome da pessoa, inclusive o eu Montaigne, ao grau de ilustre.

Quanto a mim, considero que sou eu mesmo. Essa outra vida, feita com o que os meus amigos sabem de mim, a encarará como é, despojada de qualquer artifício, bem sei que dela tiro e o gozo de que me dá não passam de vaidade produzida pela imaginação. Quando morrer, sentirei ainda menos esse efeito; perderei então, totalmente, o uso das coisas realmente úteis que por vezes devemos à vida. (MONTAIGNE, 2000, vol. II, p. 19)

Como se percebe, Montaigne fala de si em tom autobiográfico deixando pistas para uma análise da individualidade e para entender o que o próprio pensador representa para os demais. Em outras palavras, interpretando-o, Montaigne faz um deslocamento do privado para o público ao se colocar como centro do discurso.

Voltando a Arfuch, retomando a construção do mapa do território, a pesquisadora aponta para as confissões, as autobiografias, as memórias, os diários íntimos e as correspondências como formas de narrativas que traçam, além do valor literário intrínseco, “um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo” (ARFUCH, 2010, p. 36), que é também “um dos traços típicos do Ocidente”. Do exposto, a autora vê florescer no mundo burguês a vivência de um eu que está submetido à cisão de dualidades, dentre as quais o público/privado.

É dentro desta possibilidade de cisão do público e privado que Arfuch encontra cenário privilegiado para as suas investigações, sobretudo por conta do avanço irrefreável da midiaticização, que acaba borrando ainda mais as fronteiras já diluídas desse espaço público/privado, o que contribui para uma trama de intersubjetividades, gerando ainda a superposição do privado sobre o público, como vem acontecendo na contemporaneidade em *reality show* e nas redes sociais, quando o eu, o autobiográfico por assim dizer, ganha vez e voz, fragmentadamente, nas exposições pessoais que ocorrem nos programas televisivos e nas postagens na internet.

A partir da genealogia da escrita autobiográfica da modernidade, Arfuch apresenta considerações em torno da autobiografia numa perspectiva hipotética de “sistema de gêneros”, propondo em seguida uma teoria capaz de integrar compreensivamente, no horizonte mais amplo da cultura, a disseminação atual de gêneros discursivos que focalizam, com maior ou menor intensidade, a narrativa vivencial.

Tendo Habermas como um dos referenciais teóricos de sua genealogia autobiográfica, a autora considera que o desdobramento da subjetividade passou pelas diversas formas literárias, a exemplo dos livros, periódicos e cartas, dentre outros, com o leitor não encontrando mais fabulações em torno de personagens míticos ou imaginários. Esse leitor passa a encontrar representação de si mesmo nos costumes cotidianos. Desde então, a esfera do íntimo privado ganha certa autonomia diante da família e da atividade econômica, e as relações entre as pessoas ganha projeção. As cartas, no século XVIII, definem essa virada, uma vez carregam em si a individualidade repleta de subjetividade. Ao deslocar o referencial teórico para Rousseau, considerou que a necessidade autobiográfica adquiriu relevância filosófica ao explorar limites da afetividade e por abrir passagem para um novo gênero entre as tendências literárias de sua época.

Ao estudar o espaço biográfico contemporâneo, não concordou com Lejeune quando este definiu espaço biográfico como reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam. Para Arfuch,

A abertura à multiplicidade, mesmo abandonada a intenção taxonômica, não escapa à vontade acumulativa em que cada “tipo” de relato viria constituir um “exemplo”. Assim, seus estudos de casos particulares, [...], não configuram um horizonte interpretativo capaz de dar conta da ênfase biográfica que caracteriza o momento atual. Esse é

justamente o propósito de meu trabalho, o ir além da busca de exemplos [...]. (Ibid., p. 58)

A autora prossegue afirmando que, em síntese, o espaço biográfico acaba sendo uma “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” e supõe que o mesmo possibilita um interessante campo de indagação, ou seja, tem fronteiras abertas e “permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas de comunicação e da ação”.

Para a pesquisadora, o espaço enunciativo midiático, visto como plurivocal, imbrica na “construção dialógica, triádica ou polifônica das “autobiografias de todo o mundo”” (Ibid., p. 63). Entendo que essa perspectiva no campo midiático possibilita nos dias de hoje autobiografar o outro midiático, como veremos mais adiante, sobretudo quando esse outro aparece inúmeras vezes em entrevistas nos meios impressos (jornais, revistas, livros, folders, dentre outros), cibernéticos (e-mail, *home page*, redes sociais e mensagens eletrônicas via celular e *smartphone*), radiofônico, cinematográfico e televisivo. Arfuch também partilha do entendimento de que “toda escrita é autobiográfica” e quando estuda o sujeito moderno considera que entre o público e o privado existe uma articulação entre o individual e o social, repercutindo no trânsito do eu (uno) para o nós (múltiplo), que considera fundamental para a construção do campo da subjetividade.

O que me interessa na pesquisa de Arfuch é o seu olhar para as mídias modernas no espaço biográfico e, por conseguinte, o impacto na subjetividade, intensificada na contemporaneidade. Para a autora, transformações midiáticas marcam a reconfiguração dos gêneros biográficos canônico, esclarecendo.

O auge das biografias costuma oferecer frequentemente umbrais pouco reconhecíveis entre ficção, obra documental, romance histórico, “caso” psicanalítico ou fofoca. O modelo da entrevista (gráfica, radiofônica ou televisiva) revitalizou o velho diálogo socrático, dando impulso aos livros de “conversas”, de teor literário, político, filosófico, vivencial e de recopilações – diferentes entrevistas realizadas com um ou vários personagens –, que nos últimos tempos se transformaram quase num novo tipo de *best-seller*. As autobiografias, mesmo de personagens relevantes, parecem responder mais à crescente demanda do mercado ou às tendências autorreferentes em voga do que ao imperativo clássico. (Ibid., p. 103)

O que a autora afirma, clarifica o entendimento sobre a presença de rasuras nas margens do gênero biográfico, sobretudo quando as fronteiras entre ficção, obra documental e romance histórico desaparecem, como ocorre no caso da literatura autobiográfica, também autoficcional, de Jorge Mautner, como veremos no transcorrer da pesquisa. Outro ponto que merece destaque na afirmativa de Arfuch é o da entrevista e a sua aceitação no mercado literário, resgatando, como bem percebeu, o diálogo socrático.

Um caso que serve como exemplo é o do livro *Um cidadão prestante: entrevista biográfica com Edivaldo M. Boaventura*, elaborado pelo professor doutor e jornalista Sérgio Mattos (2014). A publicação traça ao estilo jornalístico de pergunta e resposta o perfil biográfico do educador Edivaldo Boaventura, tendo como temas a origem familiar, a adolescência, o posicionamento político ideológico, o ingresso na universidade, a carreira docente, a vida pública na Secretaria de Educação e Cultura e na Academia da Letras da Bahia, a experiência midiática, dentre outros.

Sobre o que uma entrevista seria capaz de oferecer ao espaço biográfico, Arfuch destaca uma série de possibilidades, notadamente o afastamento do ficcional e os jogos múltiplos de interpretação. A autora diz que trata-se da

possibilidade não somente de debruçar sobre a própria autobiografia a modo pós-data, esclarecimento, comentário, autoavaliação ou pedido de desculpas, mas também de assentar teoria sobre esse gênero literário incerto, de deslindar-se da referencialidade, [...], sua escassa distância do ficcional, suas “tretas” e os jogos múltiplos de interpretação que é capaz de propor ao leitor. (Ibid., p. 216)

Voltando às influências midiáticas, a autora também percebe que as memórias estão perdendo as suas especificidades e acabam dissipadas em alguns dos gêneros biográficos, podendo, inclusive, ser absorvidas por registros de fragmentos que pululam da atualidade midiática. Esse trânsito da memória envolta na midiatização, entendo, favorece, por conta da própria midiatização do eu no espaço público, ao surgimento de novas camadas de memórias, camadas que poderiam ter sido preenchidas não só pela própria pessoa, mas também pelo outro, que pode ser a própria influência direta da midiatização.

Como a influência direta da midiatização na pessoa repercute no espaço biográfico, percebo uma corrente plural das narrativas se formando e, conseqüentemente, a ampliação do conhecimento do outro, uma vez que esse outro

transita entre o público e o privado. Ainda dentro desta observação emerge o entendimento de Arfuch, referenciando-se em Paul Ricoeur (2012), que sintetiza “vida como narração”.

Ao não deixar dúvidas de que toda construção biográfica repercute na fragmentação do sujeito, cujos pedaços estão articulados sobre uma identidade em construção, Arfuch entende que o espaço biográfico é aberto em suas temporalidades e especialidades. Por isso considero que somos mais o que não foi dito do o que já foi dito e também do que só está dito na clausura da memória.

Numa nova perspectiva para o espaço biográfico, este espaço foi visto por Arfuch como local onde

se entrecruzam velhas e novas formas, desde a auto/biografia clássica ou o diário íntimo até a intimidade pública da televisão; do testemunho ou a história de vida à autoficção ou ao reality show. (ARFUCH, 2012, p. 13)

A autora vislumbra na dilatação do espaço biográfico, na sua expansão no futuro e na difusão cada vez mais dos seus limites, tendo o impulso das novas tecnologias de comunicação, “talvez”, não tendo ainda certeza para assegurar o que pensa, amparando-se na singularidade de certas formas do próprio espaço biográfico, um desvio espacial que chamou de “antibiografia”. Esta antibiografia reforça o traço sintomático da subjetividade dos tempos atuais, podendo, no futuro, estar mais evidenciada, já que os limites do espaço biográfico estão cada vez mais diluídos. A antibiografia, entendo, rasga o sentido biográfico que aponta para uma ordenação do relato de uma vida, sentido que é dividido entre o narrador e o leitor da narrativa.

A antibiografia, aponta Arfuch, é uma tendência de nossa época, onde o eu se desdobra em seus múltiplos disfarces e rostos. O jogo de disfarces, com o ficcional tentando ser real (em verdade, tudo é ficcional), pode ser observado de várias formas, já que os disfarces estão cada vez mais representados nas rupturas entre o público e o privado, entre o eu, o outro e o coletivo e entre o histórico e o social. Quando alguém se passa por outra pessoa, por exemplo, este alguém estaria possibilitando um deslocamento do biográfico para o antibiográfico da outra pessoa e, ao mesmo tempo, estaria construindo a própria autobiografia, sendo quem não é e passando a ser o que narrou. Sua autobiografia seria não ser ele mesmo, sendo o outro, um outro imerso num espaço biográfico que vem de uma tradição do século XVIII, das formas canônicas, e que de certa forma moldaram a sensibilidade do sujeito moderno. O antibiográfico risca

ainda mais a rasura entre o público e o privado e as rasuras das rasuras dão margens aos múltiplos disfarces do eu em transformação, uma transformação contínua e cada vez mais acelerada por conta das novas tecnologias do mundo digital.

1.1.4 Fragmentos do pensamento de Diana Klinger

A professora doutora Diana Klinger (2012) também se debruçou sobre o tema e trata a questão autobiográfica analisando a autoficção no campo da escrita de si. Um dos pontos de partida de seu trabalho é o estudo de Lejeune, notadamente o pacto autobiográfico, como fora utilizado por Arfuch.

A autora aponta para uma interface entre o real e o ficcional nos discursos da atualidade. Citando Ítalo Moriconi, Klinger entende que a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que são ficcionais é um traço marcante na ficção mais recente. Esta interface entre o real e o ficcional conduz a escrita de Jorge Mautner desde o livro *Deus da Chuva e da Morte*.

Citando Lejeune, a autora de *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* diz que

O que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto autobiográfico ou ficcional é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende do que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”. (KLINGER, 2012, p. 10)

O pacto proposto por Lejeune estabelece fronteiras dentro da proposta de Klinger, que também destaca do autor francês o conceito de “espaço autobiográfico”, que compreende o conjunto de tudo aquilo que circula ao redor do autor, a exemplo das memórias e biografias, dos (auto)retratos e das declarações sobre sua própria obra ficcional.

Como Roland Barthes (1987) sinalizou para “a morte do autor” – interpretada por mim como uma inversão de papéis, onde o leitor passa a ocupar a posição de centro e o autor perde este centro, sendo também uma legitimação deste leitor que legitima o texto do autor –, Klinger utiliza-se de Barthes na perspectiva do “retorno do autor” em diálogo com a escrita de si. Para a autora, “sustentar a existência de um *retorno do*

autor implica necessariamente entrar no debate sobre produção da subjetividade em relação com a escrita” (Ibid., p. 23).

A produção da subjetividade apontada por Klinger, decorrente da escrita, imbrica em Barthes (1987, p. 49), que considera que “o autor entra na sua própria morte” quando a escrita começa a existir e este autor passa a ser um personagem moderno que descobriu, a partir da Idade Média, o prestígio pessoal do indivíduo. É neste fluxo com o autor inserido na escrita que Klinger observou a evolução do eu na escrita, um eu que não é apenas um assunto sobre o qual se escreve, já que esta escrita de si ultrapassa os seus limites enquanto escrita, passando a contribuir para a formação de si.

Quando trata da autoficção no campo da escrita de si, a autora afirma que “a autoficção é ainda uma categoria controvertida e em curso de elaboração” e que para circunscrevê-la

é preciso inseri-la no campo mais amplo do que chamo “escrita de si”, que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu. (Ibid., p. 34)

O discurso de Foucault (1992) citado por Klinger passa pelo conceito de autor, presente no texto *O que é um autor?*, flui para a declaração de morte do autor, como indicou Barthes, e também trafega pelos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea, quando a marca da escrita é dominada como prática. Conforme Klinger, “Foucault busca localizar e espaço que ficou vazio com o *desaparecimento do autor*” (Ibid., p. 29). A autora diz ainda, centrada em Foucault, que o nome do autor é algo a mais num discurso, exercendo uma função em relação a estes discursos, que se insere no interior de uma sociedade e de uma cultura.

Ainda nas suas análises sobre a autoficção, Klinger considera que “pouco interessa a relação do relato com uma ‘verdade’ prévia” (Ibid., p. 45) a este relato. A autora defende que a ficção relacionada ao autobiográfico “abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” e esse sujeito que se debruça na escrita em primeira pessoa “não é mais aquele que sustenta a autobiografia”, uma vez que “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefícios de uma rede de possíveis ficcionais”.

Refletindo sobre a autobiografia numa ordem estética, a autora considera a “autoficção como uma *escrita de si* que desacredita a noção de ‘verdade’ como alguma coisa exterior e anterior ao texto” (Ibid., p. 155). E prossegue na reflexão do sujeito da escrita, atentando que a autoficção aponta para os processos de construção da narrativa e “evidencia uma reconfiguração das noções de autor e de narrador”, com a situação “concreta do ato da escrita como parte da construção do objeto estético ficcional”. E como os limites tênues entre fato e ficção passam pelo discurso, havendo no processo traumas pessoais, “os limites entre o interior e o exterior do texto ficam arranhados” (Ibid., p. 156).

E como tudo recai no campo da linguagem, a autora considera que esta linguagem “não é mais considerada um meio transparente de representar uma realidade objetiva” (Ibid., p. 156), uma vez que os artifícios da narração estão expostos na coexistência da ficção e da não ficção, cabendo ainda a presença do outro, que participa do processo da escrita de si como o eu autônomo e ao mesmo tempo na condição de leitor.

1.1.5 Fragmentos do pensamento de Mikhail Bakhtin

Nos ensaios de poética histórica, quando destaca formas de tempo e de cronotopo (tempo-espço) no romance, o ensaísta e pensador Mikhail Bakhtin (2010) analisa o romance grego, o romance de aventuras e de costumes e a biografia e autobiografia antigas. Conforme o autor, no romance biográfico, foram desenvolvidas uma série de formas biográficas e autobiográficas que acabaram influenciando o romance europeu, surgindo um novo tipo de tempo biográfico com o destaque para a imagem do homem que percorreu o seu caminho de vida.

Conforme Bakhtin, dois tipos de autobiografias predominam no classicismo grego: a platônica, manifestada primeiramente nas obras de Platão (*A Apologia de Sócrates* e *Fédon*), e a autobiografia e a biografia retóricas. No primeiro tipo, considerado de conscientização autobiográfica do homem, evidenciam-se formas rígidas de metamorfose mitológica e o cronotopo, o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento.

No segundo tipo grego e sobre a autobiografia e biografia retórica, Bakhtin atenta para o discurso civil, fúnebre e laudatório e a substituição do antigo lamento.

Percebe também que o elogio (encômio) determinou a primeira autobiografia antiga, que é o discurso de defesa de Isócrates; um relato apologético (em defesa de um pensamento, de uma tese, de uma ideia) e público da própria vida. Na base do seu relato está o ideal de quem era mestre em retórica, considerada suprema forma de atividade humana. Essas obras autobiográficas e biográficas não eram de caráter livresco, ficando desligadas do acontecimento político e social. Eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas.

É justamente nas condições desse cronotopo real que se revela (se publica) a sua vida ou a dos outros, que se especificam as facetas da figura do homem e da sua vida, que se dão esclarecimentos definidos a respeito delas. (BAKHTIN, 2010, p. 251)

A publicação de uma vida, tornando-a pública, como percebeu o pensador, rompe a esfera da praça pública, a ágora, e invade os demais espaços das outras pessoas, aproximando essa vida pública da vida privada. Essa ruptura forma a consciência autobiográfica e biográfica, sendo a mesma ruptura do cronotopo real, que era a praça pública. Vale acrescentar que o aparecimento do indivíduo biográfico traz consigo a não existência do íntimo-privado. Esse indivíduo acaba sendo aberto de todos os lados e não há nada para si só. Vidas biografadas e autobiografadas acabam sendo públicas do começo ao fim, mesmo não sendo publicadas.

De acordo com Bakhtin, na antiguidade, o grego não conhecia a divisão humana em exterior e interior, ficando o lado interior mudo e invisível. Não tendo este conhecimento divisório, todos os aspectos da imagem do homem eram homogêneos. Nesse fluxo de pensamento, o autor aponta para a multiplicidade composta da imagem do indivíduo, fundindo nele o núcleo, o invólucro, o exterior e o interior. Essa fusão repercute diretamente no biográfico e autobiográfico, entrelaçando-se intimamente nos esquemas biográficos do elogio.

Sobre a primeira autobiografia, de Isócrates, o autor atenta para o seu caráter específico, normativo e pedagógico, surgindo o ideal educativo e formador. Nessa época já começava a se desagregar a coesão pública do homem grego e Bakhtin também observou que:

As autobiografias e as memórias romanas se elaboram de acordo com outro cronotopo real. Foi a *família* (grifo do autor) romana que lhes deu o fundamento de vida. A autobiografia, aqui, é um documento da

consciência familiar e ancestral. Porém, nesse ambiente, a conscientização não se torna privada, íntima ou pessoal. Ela mantém um caráter profundamente público. (Ibid., p. 256)

A família em questão é aquela que se une diretamente ao Estado, não sendo a família burguesa, que, conforme o ensaísta, é símbolo de tudo o que é privado e íntimo. A consciência familiar citada é orientada para uma lembrança concreta da linhagem e da ascendência, sendo orientada para a hereditariedade, daí as tradições familiares-patriarcais serem transmitidas do pai para o filho. A família romana também são arquivos com documentos da linhagem e a autobiografia passa a ser escrita para transmitir as tradições familiares, de um descendente para outro, sendo depois colocada em arquivos. “Isso faz da consciência autobiográfica um fato público-histórico e nacional” (Ibid., p. 256), afirma Bakhtin.

O autor também atenta para o papel dos prodígios (toda espécie de presságios e suas interpretações) na particularidade da autobiografia e da biografia, repercutindo na união individual-pessoal e público-estatal, onde todas as iniciativas e atos do Estado dependem de consultas aos presságios. Destaca ainda os escritos pessoais na forma autobiográfica romano-helênica, que sofreu influência do esquema platônico do caminho do indivíduo que busca o conhecimento. A consciência de si próprio migra da revelação para uma pessoa qualquer para um grupo definido de leitores das suas obras, tudo dentro de um ciclo expansivo. Bakhtin denominou as formas autobiográficas antigas de tomada de consciência pública do homem.

A influência de Aristóteles sobre os métodos caracterológicos dos biógrafos antigos foi notada pelo autor, que apontou dois tipos de estrutura biografia antiga: uma que diz respeito ao conceito aristotélico de energia, que é a ação, uma forma ativa da própria energia, e a outra, que é a estrutura analítica, que se baseia num esquema de rubricas precisas pelas quais se distribuem o material biográfico: as vidas social e familiar, relações com os amigos, virtudes, vícios, habitus, aparência exterior, dentre outros. Essas rubricas estão espalhadas nos textos de Jorge Mautner, conforme as suas memórias e a narrativa autoficcional de *Deus da Chuva e da Morte*.

Plutarco representa o tipo energético de biografia cujo tempo biográfico é específico, pois, segundo Bakhtin, trata-se de um tempo de revelação do caráter e não um tempo da formação e crescimento do homem. Sobre esse tempo, disse:

O tempo biográfico não é reversível em relação aos próprios acontecimentos da vida que são inseparáveis dos acontecimentos históricos. Mas em relação ao caráter, esse tempo é reversível: um ou outro traço do caráter, tomado separadamente, poderia aparecer mais cedo ou mais tarde. Os próprios traços do caráter não têm cronologia, sua aparição muda de lugar com o tempo. O próprio caráter não cresce e não se altera. Ele apenas *completa-se* incompleto, não revelado e fragmentário de início, ele torna-se *completo* e arredondado no final. Consequentemente, o caminho que revela o caráter não conduz à sua alteração e à sua formação em relação com a realidade histórica, mas ao seu *acabamento* (grifos do autor), ou seja, apenas ao arremate da forma que foi esboçada desde o início. Esse é o tipo biográfico de Plutarco. (Ibid., p. 259)

Os diferentes traços e as particularidades do caráter são, como afirmou o pensador, escolhidos entre acontecimentos e fatos distintos que ocorrem em épocas diferentes da vida do personagem, não tendo uma cronologia. O principal representante do segundo momento da biografia foi Seutônio, por conta de um tipo de biografia por rubricas (como homem, como escritor, como pater famílias, como pensador, dentre outros), que é mantido ainda nos dias atuais.

Até um determinado período, as formas das autobiografias e biografias eram de um caráter essencialmente público, manifestando-se em seguida a desagregação do aspecto exterior público da pessoa, trazendo ainda a consciência privada do indivíduo isolado e solitário e onde se revelam as esferas privadas da sua vida. Por conta das mudanças, o particular (o privado) assume a forma de ironia e humor, antes inexistente. No bojo das mudanças, Bakhtin detecta, por conta da ressonância histórica, o aparecimento de representação por carta, como a de Cícero para Atticus.

Num outro instante, com o enfraquecimento das formas público-retóricas da unidade de representação do homem, começam a receber grande importância as formas retóricas íntimas, e principalmente a forma das epístolas aos amigos. O êxito, o mérito, a felicidade, todos esses elementos perdem significado público e nacional, passando a se observar e valorizar um plano privado e pessoal. Assim, a imagem do homem passa a ocupar cada vez mais os espaços íntimos, os lugares reservados, perdendo-se do contexto público.

Finalizando o ensaio, Bakhtin também indica o aparecimento de um tipo estóico de biografia, em diálogo com a filosofia-consoladora. Ele cita as cartas de Sêneca, o livro autobiográfico *Para Mim Mesmo*, de Marco Aurélio, e as *Confissões* e outras obras autobiográficas de Santo Agostinho. Essas obras são caracterizadas por uma nova forma de relação consigo mesmo. Santo Agostinho definiu essa escrita por siloquia,

ou seja, conversas solitárias consigo mesmo. Nesse diálogo direto com o próprio eu nas conversas solitárias, não há testemunha e nem cessão do direito de palavra a uma terceira pessoa, elevando-se as esferas das ideias, dos pensamentos filosóficos e da justiça suprema em si mesmo.

1.2 Espaço para a intromissão autobiográfica

Chamo de intromissão na autobiografia quando uma autobiografia serve de reflexo para outra autobiografia, o que abre caminho para a complementaridade autobiográfica. Se por um lado considero a existência da intromissão autobiográfica, quando duas pessoas vivem mesmo acontecimento e narrando-o autobiograficamente, em seguida, por outro friso que o oposto, a invariância de uma autobiografia, é algo mais usual e não possibilita uma situação de complementaridade, ficando a narrativa só em um autor, não na parte do fragmento autobiográfico que o outro lembrou e depois narrou. Isso traz para a invariância autobiográfica a certeza da voz nula do outro.

A intromissão autobiográfica, também chamada de complementaridade autobiográfica, foi percebida por mim numa passagem vivida com o amigo de longas datas Anibal Gondim, quando cada um contou como foi o almoço na Ceasinha do Rio Vermelho, caso que apresento neste estudo e que pode ajudar a conhecer a escrita autobiográfica centrada em Jorge Mautner. A complementaridade autobiográfica configura-se, então, como um espaço para o outro autobiografar no outro, ou seja, como uma possibilidade para uma situação de reflexo autobiográfico, onde o compartilhamento de um fragmento de vida pode ser usado pelo trânsito de duas narrativas: a pessoa fala de si e a outra pessoa também fala de si e essas duas pessoas estão na mesma cena, no que chamo de intersecção autobiográfica. Fecha-se o entendimento quando uma narrativa autobiográfica suplementa a outra e as duas formam uma complementaridade.

Solicitei ao amigo Anibal Gondim para narrar na primeira pessoa, em poucas linhas, como estivesse escrevendo um fragmento da própria autobiografia, como foi o nosso reencontro de almoço de sábado na Ceasinha do Rio Vermelho, depois da reinauguração. Ele escreveu o seguinte texto:

Sábado, 19 de julho de 2014. Vou almoçar com o amigo César Rasec na Ceasinha do Rio Vermelho, uma tradição de minha vida e que brinda a nossa amizade há décadas. Antes do encontro, como sempre faço, fui levar Simone, minha mulher, ao

trabalho, no museu. O trânsito de Salvador continua me estressando, mas deu para cumprir a primeira missão do dia. Em seguida, fui pegar Rasec em sua casa, na rua Bahia, na Pituba. Estava na expectativa para ver como ficou o serviço de requalificação do mercado tipo feira, que antes me trazia fortes emoções por conta do cheiro dos mariscos, das carnes secas, das frutas e das verduras. As cores das frutas e dos demais produtos também chamavam a minha atenção, aguçando a profissão de fotógrafo que carrego dentro de mim e que ajuda a completar a minha formação profissional de museólogo. Depois de pegar Rasec, fomos conversando sobre o que nos reservava. Logo na chegada, na entrada do estacionamento, uma pequena fila de carro que se formava não representou problema, pois já era esperando em razão de muita gente querer ver como tinha ficado o mercado. O local virou point da cidade. Antes da reforma era o nosso point, sem alarde das reportagens em telejornais e jornais impressos. Eu estava esperando algo que combinasse a tradição do antigo mercado com o mercado novo. Fomos direto ao restaurante Chega Mais, na praça de alimentação. Para minha surpresa, as mesas estavam padronizadas, como se fosse de um único dono. Reencontramos com a garçonete Ivoneide, que sempre nos atendeu, no passado recente, e fizemos o pedido tradicional do filé à moda da casa acompanhado de feijão, arroz e salada. Ela nos informou que o dono preferiu vender comida a quilo e que o filé era o único prato diferenciado. Foi um impacto negativo para mim, imediatamente comentado por Rasec, que disse que o local tinha perdido o encantamento e a tradição. O público também era outro, com perfil de classe média, uma classe que adora estar no modismo. Sobre o preço dos produtos, percebi que houve aumento de tudo, compensando o aumento do aluguel dos boxes, como falaram os permissionários conhecidos. O mercado não me agradou, falei para Rasec no retorno para casa. Uma coisa é certa, voltei decepcionado.

A minha narração, sem saber como foi a outra, foi a seguinte:

O mercado da Ceasinha do Rio Vermelho virou um shopping center que vende frutas, verduras e outros alimentos, perdendo a sua tradição. Digo isso ao visitar o novo local, totalmente reformado, com o amigo Anibal Gondim, em mais um almoço de sábado. Combinamos de ir almoçar depois de passar a euforia da reinauguração. Ele me pegou em casa. Já no local, antes de ir ao restaurante, demos um giro pelo mercado para ver o que tinha sido modificado, comparando com o antigo mercado. Eu acompanhei de perto todas as reformas na Ceasinha e tenho como referência o antigo mercado. A primeira coisa que falei para Anibal foi que o público tinha mudado, em sua maioria era

gente bem vestida. Cadê os populares? Perguntei. Também procurei algum cachorro perdido, como era comum. Nada. Tudo era novo, sobretudo os frequentadores. Depois do giro fomos à praça de alimentação. Uma outra surpresa, só um tipo de cerveja estava sendo negociada. Meu gosto foi para o espaço, ironizei, tendo que me contentar com o novo fornecedor, a Itaipava. Quando fomos fazer o tradicional pedido do filé, a atendente perguntou sobre os dois amigos que sempre almoçam com a gente, o jornalista Pacheco e o artista plástico Miguel Cordeiro. Disse que não tínhamos chamado eles porque estávamos fazendo um reconhecimento da área. Em seguida, ela confessou que o patrão tinha mudado a estrutura do restaurante e a forma de atendimento, passando a vender as refeições por peso. Aí a minha ficha caiu. O mercado não era mais o mesmo, era agora um shopping como outro qualquer. Havia perdido a identidade, pasteurizando-se com o tempo, incorporando modismos, como tem ocorrido em Salvador nas últimas décadas. Uma coisa que chamou a minha atenção foi a ausência de pessoas simples comendo no local, como acontecia. A comida até que deu para passar no teste, mas estava faltando algo: a alma. No último giro pelos corredores e antes de voltar para casa, paramos para tomar um café numa lojinha especializada. Achei interessante, bem apresentada e voltada para um público com perfil crítico, mais apurado, mais refinado. No antigo mercado, depois do almoço, tomávamos um café numa loja de produtos do interior, a Casa de Noca, que negociava produtos autênticos, como propagandeava. Ainda antes de voltar para casa, disse para Anibal que era preciso mudar o lugar do almoço de sábado. Ele concordou. Comentei novamente sobre os preços elevados dos produtos. Já em casa, telefonei para Pacheco e Miguel Cordeiro e contei o que tinha percebido. Frisei que o mercado tinha virado um shopping center e que o almoço de sábado virou memória.

Quando apresento as duas vivências dentro da pesquisa reforço a questão da complementaridade autobiográfica, algo que no meu entendimento merece uma atenção especial porque cruza duas narrativas distintas para um mesmo acontecimento. O que eu narro suplementa em boa medida o que Anibal narra, mostrando as lacunas de cada versão para uma mesma vivência.

Alguns pontos centrais e comuns da minha e da narrativa de Anibal são os seguintes: almoço de sábado; tradicional almoço com o amigo na Ceasinha do Rio Vermelho (mercado); conferir a reforma do mercado; filé é o prato tradicionalmente escolhido; o restaurante frequentado passou a vender comida a quilo; houve uma padronização do mercado e da praça de alimentação; o público que passou a frequentar

o local era outro; houve aumento dos preços dos produtos; a Ceasinha, após a reforma, não agradou.

Os pontos suplementares presentes na narrativa de Anibal: 19 de julho de 2014 (dia do almoço); amizade de décadas; rotina de levar a mulher Simone para o trabalho; o trânsito de Salvador estressa; Rasec mora na rua Bahia, na Pituba; memórias olfativas e visuais do mercado; profissões de fotógrafo e museólogo; a Ceasinha virou point da cidade; reportagens em telejornais e jornais impressos; expectativa frustrada entre tradição e o novo; nome do restaurante frequentado na praça de alimentação (Chega Mais); nome da garçonete (Ivoneide) que sempre atendeu; o filé à moda da casa vem acompanhado de feijão, arroz e salada; conversa com permissionários conhecidos.

Pontos suplementares de minha narrativa: o mercado da Ceasinha do Rio Vermelho virou um shopping center que vende frutas, verduras e outros alimentos; passeio pelo local comparando o novo com o antigo mercado; acompanhei de perto todas as reformas na Ceasinha e tenho como referência o antigo mercado; ausência de populares e de algum cachorro perdido; venda de só uma cerveja (Itaipava); mais dois amigos que participam do almoço (o jornalista Pacheco e o artista plástico Miguel Cordeiro) estavam ausentes neste dia; o mercado perdeu a identidade, pasteurizando-se com o tempo, como Salvador nas últimas décadas; e mercado perdeu a alma; parada para tomar café numa lojinha especializada; antes tomava café, após o almoço, na loja de produtos do interior Casa de Noca; sugestão para mudar o local do almoço de sábado; telefonema para Pacheco e Miguel Cordeiro para contar o que tinha percebido ao visitar a Ceasinha depois da reforma.

Qual a consideração que faço sobre este tipo de intromissão autobiográfica? Se eu escrever um fragmento autobiográfico com informações contidas na narrativa de Anibal sobre esse mesmo fragmento, ou vice-versa, a narrativa final não perderia o seu teor autobiográfico porque o instante vivido conjuntamente pertence ao espaço autobiográfico de duas pessoas. Essa situação em análise vale, em certa medida, para o caso Jorge Mautner, que viveu com o pai o momento histórico do regresso das tropas brasileiras após o fim da Segunda Guerra Mundial. Acontece, porém, que no caso específico de Jorge Mautner não houve a possibilidade de o próprio Jorge Mautner narrar em forma de texto esse regresso dos soldados brasileiros porque ele era uma criança de cinco anos de idade. O pai também não narrou em forma de texto. A narrativa escrita de Jorge Mautner para essa situação, considero, resulta da narrativa oral

de seu pai, acrescida estilisticamente. Também não há duas narrativas escritas em cruzamento, em intersecção, em intromissão e com a possibilidade de complementaridade.

Depois desse percurso teórico e de um caso específico de autobiografia contornada por complementaridade, abordagens consideradas fundamentais para um melhor embasamento teórico da pesquisa, retomo as análises do livro de memórias de Jorge Mautner buscando, na medida do possível, fazer conexões entre a obra mautneriana e o que foi teorizado.

1.3 Memórias que gotejam em forma de autobiografia

E as gotas autobiográficas de Jorge Mautner foram percebidas pelo amigo Caetano Veloso, que reconheceu nesse livro de memórias, ao prefaciá-lo, a presença de um discurso hiperbólico e ostensivamente redundante de ficção. Para um dos integrantes do movimento tropicalista, biografia também implica em acerto de contas e, no caso específico, a obra mautneriana traz lembranças de um Rio de Janeiro de candomblé, por conta de Lúcia, babá de Jorge Mautner, e do mitológico Getúlio Vargas, então presidente do Brasil. Ainda para o músico baiano, as memórias mautnerianas fundem com desconfiança esse Rio de Janeiro de candomblé com o mitológico Getúlio Vargas, tendo ainda o ceticismo relativizador de projetos políticos e ilusões religiosas.

Para Caetano Veloso, o amigo de exílio londrino personifica um entendimento sobre o país e que diz que “o Brasil precisa tornar-se o mais diferente de si para poder encontrar-se” (VELOSO, in MAUTNER, 2006, p. 12). A resposta desse ponto de vista de Caetano sobre o Brasil está em Jorge Mautner porque a resposta para o “encontrar-se” é a própria vida de Jorge Mautner, uma vida próxima dos temas mundiais, da bossa nova, da poesia concreta, do rock, do samba exaltação, da literatura, das fusões de ideais e da capacidade de processar o inesgotável manjar da brasilidade.

E Caetano Veloso ainda diz no prefácio que as memórias mautnerianas são relatos cândidos de uma formação e considera a biografia desse artista uma instância fundamental. Vejamos:

A biografia de Jorge Mautner é uma instância fundamental da literatura e da arte que vem se apresentando ao mundo sob sua assinatura. Não apenas elementos autobiográficos surgem a cada linha de seus romances, contos, artigos, crônicas e canções: o que sabemos sobre sua vida, pelo acompanhamento que viemos dando a sua pessoa

pública desde o lançamento de *Deus da Chuva e da Morte*, tem sido determinante de modo como apreciamos sua obra. Esse judeu paulista nascido no Rio – mas que não é judeu nem paulista, uma vez que sua mãe era gentia, e sua formação pessoal básica é carioca – nos tem feito pensar sobre o que é ser brasileiro, na medida mesma em que sempre pareceu um alienígena na nossa cena cultural e social. [...]. (Ibid., p. 11)

Em síntese, analisando o prefácio escrito por Caetano Veloso e lendo com acuidade as memórias de Jorge Mautner, entendo que estas memórias ajudam a decifrar, em certa medida, passagens até então indecifráveis de sua vida e que estão presentes nas suas obras, seja em letras de canções, seja nos personagens de seus livros, e que agora são reveladas como algo que realmente aconteceu, algo que a vida possibilitou e que retornam em forma de texto. Essas memórias são gotejamentos, como tenho comparado metaforicamente.

Os primeiros capítulos das memórias são dedicados ao pai Paul Mautner, à mãe Anna Mautner e à babá Lúcia. Os três ganham vida na narrativa quando passam a ter voz, assumindo uma posição de destaque dentro do texto. Conforme Jorge Mautner, as narrativas de seu pai faziam uma ponte histórica entre a Primeira Guerra Mundial e a Segunda Guerra Mundial, este último um tema recorrente, frisando o momento dourado de felicidade quando o mundo estava em paz. Por conta da circulação das camadas de memória, o autor resgata superficialmente conversas dramáticas e patéticas em alemão entre o pai, a mãe e o padrasto Henri Müller durante as refeições diárias, chegando ao ponto de serem consideradas conflitantes e trágicas. A saga da família, em fuga da Europa no navio Serpa Pinta, põe a dramaticidade em destaque na narrativa.

Sobre as memórias da infância e até os sete anos, diz o autor:

Dessa época até os meus sete anos, data da separação de minha mãe e meu pai e da união dela com meu padrasto Henri, violinista e primeiro viola do Teatro Municipal de São Paulo, as lembranças são como miragens eternas, cenas tão embebidas em poesia que, ao lembrá-las, tenho que diminuir um pouco as suas cores verdadeiras, pois pareceria que estivesse a exagerar. Mas não exagero, são quadros expressionistas e surrealistas colhidos da mais real realidade. (Ibid., p. 32)

O autor fala de lembranças como miragens eternas, de cenas embebidas de poesia, de intensidade de cor que acaba sendo reduzida para dar veracidade aos fatos. Como pode, então, uma lembrança não trazer exageros, uma vez que o exagero faz parte

da possibilidade de interpretação que cada pessoa carrega em si e é morada da poética? Para efeito de pacto de veracidade com o que se conta, dizer que não há exagero é o mesmo que dizer que se há exagero esse deve ser minimizado, pois a realidade não é em si uma coisa cristalina, mas, como Jorge Mautner afirmou, quadros expressionistas e surrealistas. As narrativas de narrativas de sua mãe também marcam as memórias de Jorge Mautner, que as lembra como se o passado fosse o agora, fosse o presente, não restando tempo para o esquecimento, mesmo depois de ter passado mais de quatro décadas.

O reconhecimento que a reinterpretação de criança esteve presente nas memórias foi afirmado pelo autor que dizia imitar o padre da Igreja da Glória, nas cerimônias de casamentos e missas. Se a reinterpretação de criança valia para missa ou casamento, outras reinterpretações poderiam ocorrer e valer ao longo da infância, afetando, por conseguinte, a forma de contar uma vivência, utilizando a possibilidade da reinterpretação.

O encontro de Jorge Mautner com o presidente Getúlio Vargas também foi resgatado em diálogo inesquecível, ganhando o ar de veracidade porque a sua mãe reafirmou que ouvira da babá Lúcia o diálogo, com Jorge Mautner sabendo com quem estava falando e ao final declarava que os pais eram “coitados” por serem “estrangeiros”. A brasilidade já estava impregnada no seu discurso.

1.4 Múltiplos gotejados nas memórias

A partir deste momento, ao tempo em que avanço nas análises das memórias mautnerianas, aponto para as presenças dos múltiplos personagens que constituem a figura de Jorge Mautner.

Nas primeiras linhas do Capítulo III, o autor diz que no ano de 1946 foram lançadas âncoras na própria consciência no tocante às dores e pesadelos de tragédias da condição humana. O drama vivido, aos cinco anos, foi o insucesso de seu pai Paul Mautner, que perdeu todo o dinheiro, que era para comprar um apartamento, apostando as economias na roleta do Cassino da Urca. Esta passagem presente na memória de Jorge Mautner me remete ao romance *O Jogador*, de Feódor Dostoiévski, que mostra o limite tênue entre derrota e morte quando se perde fortunas no jogo, e a vida do derrotado acaba gerando uma tragédia que avança na vida das pessoas próximas. E foi o

que aconteceu. Anna Illich, mãe de Mautner, não perdoou Paul Mautner, nascendo naquele instante a necessidade de separação, culminada quando conheceu o violinista Henri Müller, na pensão de Herr Frankenstein, na rua Cândido Mendes, onde foram morar depois da perda das economias.

A separação dos pais repercutiu na mudança para a cidade de São Paulo. Aos sete anos, Jorge Mautner deixou para trás o Rio de Janeiro onde nascera, a babá Lúcia com o seu culto de matriz africana, a geografia costeira da cidade cercada por montanhas e assistida pelo Cristo Redentor e encontra-se com o concreto da maior cidade brasileira.

Eu chegava a uma imensa megalópole numa atmosfera de garoa fria e incessante, que pintava de cinzenta melancolia todas as coisas e o meu coração. (Ibid., p. 45-46)

Aqui nasce a presença da chuva na vida e obra de Jorge Mautner e a repercussão da mesma na sua literatura, tempos depois, quando a transforma em amor, um amor que culmina, em 1962, com o lançamento do livro *Deus da Chuva e da Morte*. Nasce também um de seus múltiplos: e escritor, como mesmo narrou.

Vim morar nesta São Paulo, que de início odiei e que só vim amar para sempre, como narrarei bem adiante, quando acabei de ler pela primeira vez os *Sermões* de Padre Antonio Vieira, e quando, ao concluir a leitura desse gênio fundador e pioneiro da nossa literatura brasileira – refugiado como eu, torturado pela Inquisição e salvo na última hora, e que só ao chegar ao Brasil começou a escrever sem parar, inspirado pelo Espírito Santo, depois de seu “estalo” –, eu senti em mim (mimese, é claro) o mesmo estalo de inspiração desencadeadora de escrever sem parar com o estilo determinado pelo conteúdo cheio de contradições heraclitianas e harmonizadas pela paixão do amor e do perdão, fazendo os postos em fúria unirem-se em atos de paixão e de mistérios infinitos, eu adquiri meu estilo e comecei a despejar palavras, escrevendo o início do meu primeiro livro, *Deus da chuva e da Morte*. (Ibid., p. 46)

O fato em si da mudança do Rio de Janeiro para São Paulo, por conta da separação dos seus pais e do novo relacionamento de sua mãe, ficou na memória de Jorge Mautner, repercutindo no decorrer do tempo em paixão pela escrita. O escritor que passou a ser, sob influência do Padre Antonio Vieira, buscou superar as contradições que se apresentaram na vida real, contradições que passam pela sorte e azar no jogo, pela tranquilidade em morar numa casa própria em família e viver em

comunidade numa pensão, ambiente que remete aos campos de concentração. Nessa caminhada biográfica, o objeto desta pesquisa encontra no entre-lugar dos opostos, que são as contradições heraclitianas, o espaço ideal para desenvolver um estilo próprio de escrita e fundar o Partido do Kaos, assunto que veremos mais adiante.

É interessante notar neste livro de memórias uma forte tendência de antecipação dos fatos, que é natural na coisa da memória, por conta das encruzilhadas presentes nos tempos das memórias. Assim, na narrativa, o tempo mais intenso de produção literária tende a dominar o texto, mas a racionalização do fluxo do tempo acaba sendo imperativo, como podemos perceber:

Absorvendo todas as dores e memórias do Holocausto, a dádiva maravilhosa de ter nascido no Brasil, amando a paulicéia desvairada, inventando a minha filosofia do Kaos e minha literatura, tornando-me gente e escritor, profeta precoce, na idade dos dezesseis anos. Isso se deu no ano de 1956.

Mas não vou anteceder os fatos, pois, a essa altura da narrativa, ainda tenho sete anos, acabo de chegar a São Paulo, onde serei transplantado para uma outra realidade muito hostil e coroada de acontecimentos magistrais. (Ibid., p. 46)

Como se percebe, os múltiplos judeu, escritor, profeta, filósofo, amante do Brasil e paulista por consequência da vida são sinalizados na própria narrativa, uma narrativa que busca seguir uma linha cronológica, como se a memória tivesse essa precisão que o texto busca dar ao fluxo do tempo. O artifício cabe, notadamente quando o pacto de leitura é estabelecido e o que é dito soa como verdade.

Ainda neste capítulo, conferimos que o múltiplo pintor, que por vezes se manifesta em Jorge Mautner, foi influenciado pelo avô Henri, pai do seu padrasto Henri Müller. Já o padrasto incentivou Jorge Mautner a dialogar com a música, imbricado nos múltiplos mautnerianos de cantor e de compositor, alguns de seus ofícios artísticos, tendo ainda os de romancista, ensaísta, poeta, tradutor e agitador cultural por meio de aulas e palestras. A sua mãe Anna Illich plantou a semente do cristão, que acompanha Jorge Mautner até os dias de hoje. O judeu vem da herança paterna

A sua formação de escritor também é lembrada, quando aos 13 anos começou a “devorar livros de todas as literaturas” (Ibid., p. 51), passando por revistas em quadrinhos, peças de teatro, livros de história antiga, romances e textos filosóficos. E a capacidade que tem um escritor de descrever todos os lugares do mundo sem ter ido a estes lugares fascinou Jorge Mautner, que adquiriu com as leituras uma capacidade

ímpar de usar a linguagem escrita para narrar a própria existência, utilizando-se para tanto de técnicas narrativas e estilísticas aprendidas nos livros presenteados pelo seu pai Paul Mautner.

Vale destacar a inexatidão temporal presente na memória, numa passagem em que Jorge Mautner discute com o pai o tema humilhação a partir do livro *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoievski. “Acho que eu tinha doze anos quando meu pai...” (Ibid., p. 54). O verbo achar, aqui, atesta a incerteza do tempo vivido na linha do tempo criada pelo homem, tempo que serve de referência para o ordenamento da vida em sociedade regida por leis.

No Capítulo IV, com o florescimento da adolescência, a narrativa memorialista de Jorge Mautner fixa-se na sua formação de escritor, tendo para tanto o total apoio do seu pai Paul Mautner. Mesmo separado, Paul mantinha os laços familiares ao alcance dos olhos, mantendo uma relação cordial com Henri Müller e participava, quando era possível, das refeições, momento em que os temas filosóficos, literários, políticos, da guerra, do holocausto, da brasilidade, musicais, dentre outros, eram discutidos calorosamente. Os debates em família ajudaram na formação crítica de Jorge Mautner, que ficava do lado do pai nas disputas de ideias com o padrasto.

Como tenho afirmado, a memória causa imprecisão ao ser confrontada com a contagem do tempo. Quando Jorge Mautner diz que em 1958 o seu livro *Deus da Chuva e da Morte* foi comentado pelo filósofo Vicente Ferreira da Silva, tendo ao lado os escritores Câmara Cascudo e Paulo Bomfim, decorre um hiato temporal de quatro anos, uma vez que a obra citada foi lançada em 1962. Em 1958, Jorge Mautner estava com 14 anos, sendo improvável que nesta idade todo o livro estivesse escrito. É provável que algum fragmento do livro tenha sido apresentado, mas não o livro todo, porque não era um livro, mas sim textos dispersos, que foram depois reunidos. Conferindo o livro *Deus da Chuva e da Morte* (1997), notadamente as cartas datadas, encontrei indícios que sustentam a minha observação. Na página 77, uma carta é de 1959. Outro texto, desta vez na página 85, tem a data de 21 de maio de 1960. E outros escritos aparecem ao longo da obra e datados após 1958, como o que diz que o ano de 1959 foi glorioso.

Como o escritor Jorge Mautner é o dono da própria narrativa memorialista, destaco uma passagem onde a poética mautneriana se instala na prosa, quando o tema campo de concentração se movimenta nas histórias familiares.

[...]. O silêncio mais sombrio e pesado afundou as nossas almas para o mais profundo recanto de nosso ser naquela noite fantástica, com a gelada e delicada garoa paulista caindo lá fora, dentro da noite de veludo. (Ibid., p. 54)

Imagino que existe em Jorge Mautner uma porta aberta para ocorrer fusão de sentimentos e experiências distantes, com o recorrente sofrimento gerado pelo terror dos campos de concentração sendo lambido pela água da chuva paulista, chuva que é a própria liberdade do poeta em ação. Nas memórias mautnerianas, mais do que os fatos em si, o tom lírico deixa marca na prosa, enriquecendo-a na medida em que a imaginação ganha sentido de verdade.

Quando o autor diz que “passei muitas horas de minha vida de criança meditando sobre a morte” (Ibid., p. 65), ao lembrar-se do necrotério do Hospital Matarazzo, próximo onde morava, na Rua Itapeva, em São Paulo, o tema morte se consolida tanto na vida quanto no texto mautneriano, repercutindo, inclusive, nos títulos dos livros *Deus da Chuva e da Morte* e *Poesias de Amor e de Morte*. Possivelmente, a morte é reflexo direto da influência de um tempo não vivido e consolidado na reminiscência da guerra mundial que corroeu familiares nunca conhecidos, mas lembrados pelos seus pais.

Os motivos que me levavam a frequentar o necrotério e ficar ali meditando com tanta naturalidade na minha racionalização era o fato real de que o meu destino de filho do Holocausto me obrigava a ter que me treinar para enfrentar os nazistas, fabricar um novo sistema nervoso para o qual não haveria barreiras nem fronteiras, sim, preparado para superar os campos de concentração e trucidar os nazistas sem dó nem piedade. Ao mesmo tempo eu chorava a minha própria morte, e, inspirado nos poetas românticos de todos os continentes, eu não só frequentava com assiduidade esse necrotério, mas também visitava periodicamente o Cemitério da Consolação, onde túmulos ornados de fantásticas estátuas forneciam o cenário ideal para a leitura de Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos. (Ibid., p. 67)

A morte, assim, transita pela memória de Jorge Mautner como uma companheira que alimenta a sua verve poética, sendo ainda antídoto para combater o próprio sentido de morte, que passa a ser vida com a produção literária, com os versos que escorrem na escrita e com a leitura dos poetas Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos, em cemitério, na Consolação, espaço para consolo dos que aguardam a sua vez. E Jorge

Mautner, naquele momento, não teme pela vez, pois sabe que a juventude distancia a vida do último suspiro.

Ainda neste capítulo, o autor esclarece o nascimento do Partido do Kaos, junto com os amigos Aguilar, Arthur, Elisabete de Fiori, Cláudio Pimentel, Sérgio Saci e Márcio Mattar, quando as conversas trilhavam entre rotas filosóficas e poéticas. Este partido era pensado como uma “organização quântica e humana”, sendo o “oposto radical de todos os nazismos” (Ibid., p. 68). Paul Mautner era um dos principais incentivadores da proposta partidária, propondo também que Jorge Mautner desenvolvesse a escrita, como de fato ocorreu. Volto ao assunto mais adiante.

No capítulo seguinte, Jorge Mautner continua embaralhando e desembaralhando a linha do tempo, entre a infância e a adolescência, ao tempo em que amplifica a sua capacidade narrativa, notadamente quando relembra de um conflito entre a sua mãe, o padrasto e a mãe do padrasto, a vovó Memér. Nesta passagem, a chuva, que tanto molha o texto do seu livro de estreia, começa a ter vida, inundando a briga da mãe que tanto ama com o padrasto que se mostra sempre gentil: “no meio da escuridão e da chuva desabando e da ventania soprando, minha mãe me abraçava e beijava chorando” (Ibid., p. 75). O trecho citado ganha contorno dramático, como se a cena estivesse acontecendo no agora. Entendo que esta possibilidade cabível por conta da escrita passa a ser possível se o pacto de leitura for estabelecido dentro do parâmetro de veracidade da memória. Mas a memória não falha? Sim, a memória falha!

E a narrativa ficcionista ao lado da mãe, na escuridão da noite e numa tempestade, encontra sustentação nas leituras dos clássicos gregos que eram feitas por Jorge Mautner. O fragmento a seguir mostra como o autor domina a técnica da escrita, descrevendo o local da cena:

Eu, puxado pela mão de minha mãe, no meio da noite, no meio daquela escuridão do interior de São Paulo, com a chuva caindo, vento uivando, ruídos de gotas caindo em cima de folhas e troncos de eucaliptos, relâmpagos e trovões rasgando o céu, cavalos na estrebaria relinchando, eu, apavorado e seguindo deslumbrado aquela lindíssima mulher ferosa, com seus cabelos negros imensos soltos na ventania e fazendo parte da tempestade. Quando saímos do sítio, atravessando aos saltos e pulos as poças d’água e abrindo a porteira de madeira – cujo uivo de guincho, que fazia sempre ao se abrir e fechar, jamais esquecerei até o fim de minha vida [...]. (Ibid., p. 76)

Na sequência da narrativa, Jorge Mautner aponta para o nascimento de uma nova tragédia familiar, quando o padrasto Henri diz – ajoelhado, chorando e pedindo perdão e

com um poderoso relâmpago rasgando o céu – que se a esposa Anna e o afilhado Jorge fossem embora ele se mataria ali mesmo, jogando-se num rio, pois sem os dois “a vida não valeria mais a pena” (Ibid., p. 76). Como houve a conciliação, a narrativa nos aponta para uma perspectiva ficcional no que diz respeito à descrição detalhada da cena do fato, não ao fato em si. Conferindo as fotos de época do livro, Anna aparece sempre com os cabelos curtos e não com imensos cabelos soltos, como é narrado. As imagens falam por si só e têm mais precisão do que a memória do narrado. Quem estará certo? Pode ser que as fotos sem datas não sejam do ano que ocorreu a cena. Uma resposta precisa não cabe com os elementos em análise. Em Jorge Mautner a precisão é o narrar.

O autor continua falando em nome do pai, como se Paul Mautner estivesse presente e legitimando as suas memórias, o que não deixa de ser uma boa estratégia para que o pacto de veracidade seja firmado com o leitor de forma segura, sem rasuras sobre o que está sendo dito na narrativa. Ao dar voz a uma terceira pessoa (pai, mãe, padrasto, amigos e pessoas próximas), Jorge Mautner também desdobra a própria memória ao utilizar-se de uma possível memória viva do outro, que está na terceira pessoa.

Ainda no Capítulo V, o múltiplo estrangeiro ganha espaço na escrita mautneriana quando os amigos de infância são citados nas brincadeiras culturais, tendo na contramão dessas brincadeiras as crianças que criticavam os que eram estrangeiros. Nesse instante, ele (Mautner) os seus amigos filhos de refugiados estrangeiros entram em conflito com as outras crianças de pensamento contrário. Considero, a partir dessa narrativa, que nascera em Jorge Mautner, possivelmente, uma tomada de consciência sobre o que significava de fato o holocausto no Brasil e o que isso implicava socialmente, uma vez que era inconcebível, para Jorge Mautner, ver reações xenófobas e anti-semitas de crianças dentro do Brasil, um país que lutou na Itália contra as forças nazistas.

Será que algumas das memórias revisitadas têm repercussão no instante da escrita? O autor responde quando conta uma cena que ficara gravada numa das camadas da memória, quando o amigo Bruno salvou o seu cãozinho de estimação, que estava engasgado, enfiando a mão na garganta do animal, salvando-o. “Um tremor estremece meu corpo e minha alma ao recordar essas coisas” (Ibid., p. 82). Essa reação em cadeia da memória revisitada e agindo diretamente no corpo da pessoa torna-a uma “substância” viva e ao mesmo tempo detentora de uma atemporalidade que adquire potência por meio da escrita.

No vai e vem de suas memórias, Jorge Mautner fala com recorrência dos temas fundantes de sua personalidade, como a importância da liberdade e a sua fronteira sempre próxima, que é a vigilância; como a eterna guerra para livrar o mundo do nazismo; como a educação como instrumento libertador do homem; como a certeza do errado que todos carregam em vida; como a igualdade étnica fundamentando o humanismo e como o valor simbólico que o Partido do Kaos adquiriu quando fora fundado, quando tinha 16 anos, e tendo como companheiros os amigos José Roberto Aguilar e Arthur de Mello Guimarães, que também eram colegas do Colégio Dante Alighieri.

Os percursos das memórias de Jorge Mautner ganham uma dimensão aberta no Capítulo VI, quando os temas tratados são, em parte, reflexões defasadas entre os tempos vividos, onde uma extremidade é a juventude e a outra extremidade o momento da escrita, que é o instante de criação, uma vez que os fatos reais de uma vida, por si só e que foram guardados nos calabouços das memórias, têm que ser amparados pela narrativa para ganhar vida como texto, como escrita. É com base neste processo que Jorge Mautner tem fôlego para desencadear a escrita dos lampejos das memórias, conectando estes lampejos com as informações adquiridas ao longo da vida, sobretudo as informações literárias e as experiências impostas pela mesma vida que é o sentido de tudo.

Por esta perspectiva, o autor recorre à filosofia para memorar, tendo a literatura como base para a construção de sonhos e destinos, temas que, conforme Jorge Mautner, “se confundem desde o início dos tempos” (Ibid., p. 93). E o próprio autor reforça este entendimento quando diz logo em seguida que

Enquanto escrevo estas memórias, mergulho em devaneios paralelos em que vou filosofando sobre as diferenças entre o que o sonho nos sugere e o que o destino nos determina.

Interpreto que a frase apresentada acima pulsa em Jorge Mautner como se fosse um coração acelerado que irriga com devaneios os vasos sanguíneos com o poder das palavras. Estas palavras são as traduções dos sonhos e, mais além do tempo, elas, as palavras, repercutem no resultado do que cada ser plantou, chegando por fim ao destino, que é a eterna interrogação da vida.

Para Jorge Mautner, conforme as suas memórias, o poeta é o transformador do mundo e ele mesmo se coloca no conjunto dos poetas em atividade e que tenta

transformar o Brasil com o Kaos (seu partido político que agrega os contraditórios), pois o ser poeta é um de seus múltiplos, talvez o mais atuante, uma vez que o poeta movimenta a esperança da imortalidade e sonha com a igualdade social. Na rota em que o poeta se desloca, o campo literário floresce nas memórias mautnerianas, que recorre às citações de pensadores e de escritores para dar sentido ao próprio discurso. Também recorrer aos livros e às personalidades que fizeram a sua cabeça, como o filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva. A obra *As mil e uma noites*, por exemplo, foi lembrada por Jorge Mautner para marcar a força de um estilo literário que prende o leitor desde o começo e que é ao mesmo tempo uma aula de psicanálise e aponta para o poder da mulher, que o poder de Cheherazade, que conta as histórias que desencadeiam novas histórias, uma completando a outra. Para Jorge Mautner, Cheherazade é uma heroína que inventa a psicanálise.

Um dos momentos de transformação de Jorge Mautner foi o ingresso no Colégio Dante Alighieri, determinando o que passou a ser e também o que deixou de ser. E os amigos-colegas José Roberto Aguilar e Arthur de Mello Guimarães foram importantes nesta formação por conta das “afinidades eletivas” das artes e da cultura como um todo. E foi numa aula de história, sobre a Grécia, na época de Alexandre o Grande, que o sucesso se apresentou, conforme narrou. A professora Ofélia disse para a turma que Alexandre o Grande era um gênio de todas as épocas e maior personagem de toda a história e em determinado momento ela disse para a turma que Henrique George Mautner (Jorge Mautner) parece com Alexandre porque tem “inquietude genial misturada a uma profunda estranheza de ser” (Ibid., p. 102). Desde então Jorge Mautner passou a ser visto por todos da sala com outro olhar, ocorrendo uma aproximação com os dois colegas Aguilar e Arthur, que também eram diferenciados. E Jorge Mautner lembra que por conta dessas amizades, das aulas de história e da Revolução Francesa nasceu a inspiração para criar o Partido do Kaos, que veremos mais detalhadamente no transcorrer desta pesquisa.

Ainda neste capítulo, Jorge Mautner põe em prática as memórias das leituras e sempre que é possível ele encontra uma oportunidade para fazer citações, ao seu modo, realimentando a bagagem cultural das páginas impressas dos livros para a mente e da mente para o próprio discurso, um discurso que ecoa nos shows, conversas, entrevistas e nas memórias em análise. Vejamos algumas frases (máximas) que costuma utilizar:

“Se você tem pela frente um problema insolúvel, olhe para o outro lado” (Ibid., p. 31), conforme Albert Einstein.

“O frio de São Paulo é como uma navalha nas mãos de um espanhol!” (Ibid., p. 65), verso de Mário de Andrade.

“O preço da liberdade é a eterna vigilância” (Ibid., p. 84), frase proferida durante a Revolução Francesa, diz Jorge Mautner. Há controvérsia quanto ao seu autor.

“Diga-me com quem andas, dir-te-ei quem és” (Ibid., p. 96), verso de Hordelin.

“Só quem se perder se salvará” (Ibid., p. 99), palavras de Jesus de Nazaré.

“O amor não tem vaidades, o amor não quer se mostrar, porque o amor é para sempre”, (Ibid., p. 99), também Jesus de Nazaré.

“Tive sede, tive fome, fiquei nu, fui doente, era estrangeiro” (Ibid., p. 99), outra frase atribuída a Jesus de Nazaré, nas palavras replicadas por Jorge Mautner.

“A virtude sem o terror é algo muito frágil, o terror sem a virtude é o crime, portanto a revolução é a virtude com o terror!” (Ibid., p. 103), atribuída a Saint Juste.

“O problema do povo brasileiro é que, quando concedemos a democracia para ele, quer logo fazer a Revolução Francesa” (Ibid., p. 104), por Aloimar Baleeiro.

“O fim justifica os meios” (Ibid., p. 104), de Maquiavel.

“Mestiço é que é bom” (Ibid., p. 107), conforme Gilberto Freyre.

“É preciso audácia, e mais audácia” (Ibid., p. 134), frase de Danton.

O uso de máximas repercute, no meu entendimento, positivamente no discurso mautneriano, dando um caráter erudito e reforçando a retórica. Como as frases são lançadas dentro de uma fala aberta, uma característica de Jorge Mautner e que é reforçada com a ideia de Kaos, elas ganham todas as possibilidades, uma vez que, para o autor, tendo como referência o seu pai Paul Mautner, o que for feito certo será visto também como errado.

O aprendizado com a tristeza não fica restrito aos horrores da guerra. O tema é visitado no Capítulo VII. A história da professora de dança Duval Adania, cuja filha morreu de aneurisma, fez Jorge Mautner refletir sobre a não contaminação com a tristeza do outro. Como esta passagem reside em sua memória, tanto que foi narrada, é provável que a tristeza do outro tenha servido de ensinamento, não apenas o ensinamento por conta da tristeza no seio familiar.

E Jorge Mautner que fala de si utiliza mais uma vez a voz de outra pessoa, agora para destacar o próprio brilhantismo. Além da cena com a professora de história, que fez elogio em sala de aula, uma outra possibilitou a conexão que apresento. Ao se habilitar para ingressar na Força Aérea Brasileira (FAB), como cadete, tendo sido aprovado nos teste de conhecimento, a miopia que tinha interrompeu o sonho da carreira militar. O

ingresso na FAB talvez fosse o desejo de viver as histórias de guerra contadas por seu pai Paul Mautner, um ex-combatente. E o oficial que informou a reprovação por conta da miopia disse, nas palavras do narrador:

– Meu caro amigo e jovem, você foi o mais brilhante de sua turma de testes, porém não podemos aprová-lo porque você usa óculos, tem miopia, e, para ser um piloto profissional de carreira, quanto mais um piloto profissional da Força Aérea, não se pode usar óculos nem ter defeito algum na vista. (Ibid., p. 128)

A reprovação é acompanhada do “brilhantismo” de Jorge Mautner e a voz do oficial retira do próprio Jorge Mautner o autoelogio, que é uma característica de quem é narcisista. Vale lembrar que *Narciso em tarde cinza* é o título de um dos livros de Jorge Mautner.

O múltiplo antirracista é indicado por Jorge Mautner quando este se reporta elogiosamente ao adolescente negro chamado Babalu. Também está presente quando cita a babá Lúcia, que mostrou para um filho de judeu um pouco do universo religioso de matriz africana. Para Jorge Mautner, Babalu era uma pessoa das mais impressionantes e foi, na sua amplificação das memórias, “o primeiro *black power* e ativista do Movimento do Orgulho Negro Mundial” (Ibid., p. 120).

Ao encerrar o capítulo, Jorge Mautner se pergunta porque algumas coisas chegam à sua mente, como o dia em que rezou ajoelhado no quarto tendo na parede um crucifixo de madeira e ao lado um quadro presenteado por Arthur, retratando Jesus crucificado, em pintura expressionista com um misto de estranheza e beleza, como afirmou. Tento responder observando que as memórias são registros autônomos e que são estimulados por qualquer coisa, dependendo de vários fatores, como o estado psíquico da pessoa.

Nas memórias narradas no Capítulo VIII, o autor confessou que a inspiração para conceber a canção *Maracatu Atômico*, uma parceria com Nelson Jacobina e gravada por Gilberto Gil em 1974, data do ano de 1954, no quarto centenário de fundação de São Paulo. Isso porque ele assistiu várias manifestações culturais brasileiras na inauguração do Ibirapuera.

Também confessou que as imagens e as inspirações para escrever, cantar e para ter ânimo para viver têm ligação com o sítio de uma tia, em Atibaia. E as coisas que não saem de sua mente são

Aquelas caminhadas pelo mato, a primeira visão de uma serpente atravessando o meu caminho no atalho da mata, o coaxar dos sapos, o cheiro das plantas e vegetais, a proximidade com as vacas e as galinhas e os gansos, a sensação de mofo e de prazer inaudito ao penetrar naquela casa caiada cheia de espigas de milho, que era um depósito improvisado de cereais, o ruído inesquecível da chuva caindo no telhado, o teto coalhado de teias de aranha [...]. (Ibid., p. 127)

Os sentidos visuais, sonoros e olfativos foram bem registrados nas memórias de Jorge Mautner, que soube fazer o trânsito do que fora vivido para dentro dos textos ficcionais, como pode ser percebido nos seus livros, sobretudo na obra *Deus da Chuva e da Morte*, livro de estreia, escrito na adolescência, e que engloba o ano de 1954, agora ressaltado pela memória.

Por conta da própria estranheza, o espírito do personagem desta pesquisa foi entranhado com “absoluta ênfase no respeito total à estranheza dos outros” (Ibid., p. 129), e este aspecto repercutiu como sua pedra basilar de total respeito e emoções das liberdades e diferenças humanas. O múltiplo Jorge Mautner mente aberta às diferenças dos outros possibilitou caminhadas por trilhas dissonantes de uma escrita cujo elemento ficcional encontrou respaldo na sua formação libertária. As memórias apontam para este entendimento.

O músico popular que invadiu o corpo e a mente de Jorge Mautner passa pelo campo erudito, com o aprendizado de tocar violino com o padrasto Henri, músico profissional da Orquestra de São Paulo. Ao perceber que a afinação do violino, em quinta, corresponde à afinação do bandolim, o bandolim passou a ser mais utilizado, aproximando-o dos batuques da Escola de Samba do Vai-Vai. Com o violino, o diálogo samba e erudito não acontecia naquele momento.

Além do samba, o gosto musical chegou ao rock, estilo que possibilitou ganhar o primeiro cachê como cantor americano, uma farsa em que se meteu e que a memória registrou para o resto da vida. A música, então, passa a fazer parte de sua trajetória artística, dividindo com a literatura as preferências. O passo seguinte foi compor músicas dissonantes e atonais com acordes orientais, reinando nestas peças a estranheza que tanto se apresentou e pode ser uma das faces de sua personalidade.

A importância do candomblé na vida de Jorge Mautner ganhou um novo registro, desta vez no Capítulo IX das memórias, quando narrou o reencontro com a babá Lúcia, considerada pelo próprio sua segunda mãe. Ela foi visitá-lo em São Paulo, quando Jorge Mautner fez 10 anos, e deu-lhe um patuá de presente, fazendo a conexão,

na cabeça do pequeno, entre Jesus de Nazaré e os orixás de matriz africana. Foi a última vez que se encontraram.

Ainda neste capítulo, na opinião de Flávio de Carvalho, arquiteto e modernista de 1922, os escritos de Jorge Mautner foram analisados como uma espécie de literatura indígena. Ao ganhar voz na narrativa mautneriana, como tem ocorrido com outros personagens ao longo do livro, em comentário crítico, o intelectual Flávio de Carvalho disse em tom de elogio que a literatura de Jorge Mautner “é mitológica de nossos índios de Pindorama!” (Ibid., p. 141). O elogio embriagou de felicidade o jovem escritor.

Conforme Jorge Mautner, o seu pai Paul Mautner era o seu maior amigo e o maior mestre. Parte da sua visão de mundo foi edificada nas conversas borbulhantes com o seu pai sobre história, literatura, filosofia e física quântica, assuntos que passam a impregnar a sua escrita. Também a perspectiva caótica, do Kaos mautneriano que une os opostos, passa pelo niilismo de seu pai, que dizia para o jovem filho não viver no passado, para não ficar ancorado na saudade. O ensinamento era viver o presente, do presente para o futuro e sempre com ironia, rindo de si mesmo, o que acabou sendo uma das suas estranhezas. Se para o seu pai, o passado era para ser esquecido, mas para Jorge o passado, o presente e o futuro estão também amalgamados. A amálgama em questão é a que fora pensada por José Bonifácio, conhecido como patriarca da independência do Brasil e um dos autores nacionais admirados por Jorge Mautner.

Como desdobramento das memórias, Jorge Mautner responde questionamentos que surgiram quando estudei o livro *Kaos*, segundo volume da sua *Mitologia*. Uma das minhas interrogações era se o personagem João Quartim existiu na vida real ou era uma criação de sua mente. João Quartim, um jovem estudante de filosofia, amigo dos poetas Roberto Piva e Cláudio Willer, virou “personagem importante do livro *Kaos*” (Ibid., p. 157) e lutou contra a ditadura militar, organizando e liderando um grupo de guerrilha. Foi Quartim quem levou os textos originais de Jorge Mautner para o pensador Vicente Ferreira da Silva ler, abrindo espaço para a publicação de um artigo na *Revista Diálogo*, número 13. A etapa seguinte foi o encontro com o poeta Paulo Bomfim, responsável pelo lançamento do livro *Deus da Chuva e da Morte*, em 1962.

De acordo com as memórias, o ano de 1958 representa a fase frutífera de criações literárias e musicais, quando compõe as canções *Vampiro*, *Quero ser uma locomotiva*, *A bandeira do meu partido* e *Olhar bestial*, obras que trazem uma poética dissonante para o momento musical brasileiro enevado pela Bossa Nova.

Ao longo do texto memorialístico, o autor expõe reflexão sobre o próprio ato de narrar os acontecimentos vividos entre a infância e adolescência. E no Capítulo XI, começa dizendo que

É a coisa mais difícil e penosa encerrar e ter que encerrar estas memórias reinterpretadas de lembranças envoltas pela neblina das saudades. (Ibid., p. 165)

A desconfiança que paira na narrativa mautneriana, no que diz respeito à veracidade dos fatos, tem nas palavras do próprio autor a resposta que é essencial para o pacto de leitura ser estabelecido sem rasura no que diz o narrador e o que pensa o leitor sobre o texto em si. Quando Jorge Mautner diz que o que escreve são “memórias reinterpretadas”, abre todos os caminhos para aceitar ou não a forma como conduz o que fora vivido. Como ele mesmo diz, “a sedução de escrever este livro é cair cada vez mais em seu abismo” (Ibid., p. 165), um abismo onde brotam diálogos, situações de todas as ordens e emoções de outrora, e todas essas coisas “não são fantasmas que surgem, são criaturas fulgurantes com luz e ternura nos olhos, inacreditável mocidade!”.

O movimento de queda no abismo das memórias foi interrompido pelo analista de Jorge Mautner, o doutor Magno, da corrente freudiana, que “sugeri (ordenou?)” para que fosse dado um ponto final, “porque esse tipo de mergulho dentro da alma da infância é eterna poesia, jamais tem fim”. A argumentação de quem é diretor do Colégio Freudiano encontra fundamento nos estudos de Freud e que não serão discutidos nesta pesquisa. O doutor Magno, porém, nas palavras de Jorge Mautner, afirma que o mergulho no fundo d’alma não finda porque “significa mergulhar na origem de nossa existência” (Ibid., p. 165-166). Neste instante, continua, diz que é o momento

Quando criamos a alma do início de nosso futuro e suas escolhas e a primeira aparição, a mais espantosa e maravilhosa, que é a força vital sexual e misteriosa que nos impulsiona até a morte e para além dela! (Ibid., p. 166)

Em “obediência” ao analista, Mautner, cujo nome significa “aquele que cobrava pedágio para atravessar a ponte” (Ibid., p. 21), encerrou a escrita das memórias de 1941 a 1958. Nesta narrativa, por vezes, os tempos se embaralham e o passado, o presente e o futuro acabam perdendo um possível significado lógico, podendo ser vistos como algo que ultrapassa as fronteiras da realidade e onde a fenomenologia passar a ter vez e voz,

e a redução fenomenológica (abstração da realidade, ou seja, objetividade das essências) assume o papel de vestimenta da memória.

O livro também traz letras das canções *Olhar bestial*, *Chuva princesa*, *Menino carnavalesco*, *Hiroshima-Brasil*, *A bandeira do meu Partido*, *Iluminação*, *Vampiro* e *Estilhaços de paixão*. No capítulo sobre a lírica mautneriana, veremos alguns destes poemas.

No posfácio assinado por Gilberto Gil, que foi o texto lido em 2003 na cerimônia em que Jorge Mautner recebeu a Grã-Cruz da Ciência e da Cultura da Áustria, considerou metaforicamente que Jorge Mautner representa o código genético das ciências e das artes, sendo uma “veleidade”, uma vontade imperfeita, um absurdo por assim dizer, qualquer tentativa de querer explicar quem Jorge Mautner é.

1.5 O mito de Sísifo em conexão autobiográfica

Construir memórias é destino de todo ser humano, ser que faz rolar a pedra dessas memórias pela montanha da vida. As memórias rolam montanha abaixo, qual a pedra que Sísifo carrega; uma pedra que é a sua eterna companheira.

Sísifo tem a sua autobiografia sobre essa rotina, que é subir e descer a montanha infinitamente. A memória é a rotina de rolar a pedra do pé ao topo da montanha.

A pedra também tem a sua autobiografia. Nessa autobiografia, o rolar pela montanha do alto a baixo é tão significante quanto a saída do seu estado de inércia, do pé da montanha, pela força de Sísifo, que a leva dia e noite e noite e dia, incansavelmente, até o cume. Ao sair do estado de inércia a pedra traz memórias das zonas subterrâneas da Terra para o presente. A autobiografia da pedra por vezes se confunde com a autobiografia de Sísifo.

De tanto ver a pedra rolar montanha a baixo, a própria pedra vai se erodindo, perdendo massa, e Sísifo mais velho, mais desgastado pelo tempo, continua levando-a ao cume da montanha, até que chega um dia em que a pedra vira grãos de areia e Sísifo se torna um homem liberto pela memória; liberto por carregar agora o peso, apenas, da própria existência: resto que restou dos grãos de areia que da montanha migraram à praia pelo rio (chuva) da vida.

O trabalho do escritor, do autobiógrafo, é igual ao trabalho de Sísifo, que rola a pedra montanha a cima. Depois a pedra rola e desce. Depois de autobiografar, o texto recomeça pela força da missão de querer contar algo a mais.

A enorme memória do ser humano é pesada demais para caber (ser carregada) numa folha de papel. Quando se consegue, o papel escrito não passa de restos da vida que desceu até a planície para reencontrar o papel em branco: novo espaço para a pesada memória ficar leve e descarregar, rolando nas vivências.

O mito de Sísifo e a escrita autobiográfica de Jorge Mautner, notadamente as memórias, se encontram neste entre-lugar das conexões das possibilidades, quando a pedra vira pó, depois de tanto rolar pela montanha, e a memória que é pó e que empoeira o cérebro ganha forma do texto, resultante do instante mágico de reinvenção da poeira da vida.

1.6 Quando o autor não é o personagem da autobiografia

Analisando as possibilidades de textos autobiográficos que poderiam ser criados sem que estes textos fossem escritos na primeira pessoa pelo narrador-personagem, deparei-me com uma situação interessante, que é a seguinte. O autor conhece o personagem e não quer escrever uma biografia. Esse autor deseja elaborar uma narrativa desse personagem na primeira pessoa e essa pessoa já morreu. Como então transitar nesta possibilidade, se é que seja possível conseguir um texto autobiográfico de um morto?

O caminho traçado para tentar chegar a esta possibilidade autobiográfica encontra nas entrevistas, nas cartas e em qualquer outro documento narrado na primeira pessoa, até no formato digital, hoje uma possibilidade acessível e em larga escala por conta do fácil acesso às filmadoras e aparelhos celulares que possuem esse recurso, o gancho para engendrar um texto do outro, na primeira pessoa, não sendo esse outro, porém com uma carga de “verdade” dita pelo autobiografado (o outro) em fragmentos espalhados ao longo da vida. O autor, assim, tem o trabalho de compilar o texto da narrativa sem interferir no que fora dito, apenas ordenando-os para que esta narrativa na primeira pessoa ganhe sentido e retrate na medida do possível o personagem.

Poderíamos dizer que essa narrativa final é uma biografia, o que não deixa de ser uma possibilidade, mas o que diferencia está na assunção da fala de quem narra, na

primeira pessoa, o que não ocorre numa biografia, onde a impessoalidade é a principal característica do narrador-biógrafo. E como seria possível, então, se passar pelo autobiógrafo sem de fato sê-lo? A resposta está na linguagem, que cria mundos por conta da sua potência infinita de representação, na coisa em si que é. Está também, numa outra perspectiva, no pacto de leitura sugerido por Lejeune. Ao ser exposta a situação, o pacto de leitura deixa para o leitor a possibilidade de concordar, ou não, entendendo aquela narrativa autobiográfica escrita por outro e na primeira pessoa como se esse outro fosse o verdadeiro autor, uma vez que o que fora dito e que esta presente na narrativa “aconteceu” de fato.

Se o personagem estiver morto e não deixou uma autobiografia escrita, essa possibilidade autobiográfica que surge poderia existir e ser chamada de autobiografia póstuma, ou, para ser mais preciso, perfil autobiográfico póstumo, dependendo da extensão e da quantidade de registros deixados ao longo da vida. O que limita essa possibilidade é o não recurso da memória do autor-personagem no ato da escrita, num tempo presente, pois essa memória buscada no instante da escrita se reveste de lacunas que são preenchidas com reinterpretações.

Na possibilidade em discussão, atento para o direcionamento da autobiografia em construção, que é o direcionamento das perguntas do entrevistador e não uma iniciativa do próprio personagem, que escreve o que considera relevante. Na autobiografia tradicional, o autor-narrador-personagem conta o que deseja, evitando, inclusive, situações desfavoráveis, sendo detentor único do processo da escrita.

No livro *Jorge Mautner – Encontros* (2007), essa possibilidade autobiográfica se mostra possível, não sendo póstuma porque Jorge Mautner está vivo. Aponto para esse caminho depois de conferir um depoimento do próprio Mautner sobre Mario Schenberg, de 1991, e as entrevistas que compõem a obra e que foram feitas por João Alves das Neves, em 1962; Nelson Coelho, em 1964; Jary Cardoso, em 1972; Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, em 1979; Carlos Roque, em 1984; Jean-Yves Neufville, em 1989; Marcelo Fróes e Marcos Petriolo, em 1996; Caetano Veloso, em 2002; Sergio Cohn, em 2004, 2006 e 2007; e Ronaldo Bressane e Bruno Torturra Nogueira, em 2006.

Limitei-me, para dar luz a essa possibilidade onde o autor é diferente do personagem e diferente do narrador, no livro citado acima que contém algumas entrevistas com Jorge Mautner. Não considerei outras entrevistas, que também possibilitam a escrita do perfil autobiográfico deste artista.

CAPÍTULO II

Interpretando Jorge Mautner além do que ele diz

2. Autobiografia e autoficção em *Deus da Chuva e da Morte*

Neste segundo capítulo sobre a escrita autobiográfica e/ou autoficcional de Jorge Mautner, o ponto de partida é o livro *Deus da Chuva e da Morte*, lançado em 1962 e relançado em 1997 pela Editora Kelps. Primeiro volume da *Mitologia do Kaos*, que tem ainda *Kaos*, lançado em 1963, e *Narciso em Tarde Cinza*, de 1965, este romance de estreia rendeu a Jorge Mautner, então com 21 anos, o Prêmio Jabuti de Literatura daquele ano, projetando-o na cena cultural da cidade de São Paulo, onde residia com a família. Em que medida *Deus da Chuva e da Morte*, obra autobiográfica e/ou autoficcional com histórias independentes e sem uma sequência linear, pode indicar alguns múltiplos do autor-narrador-personagem? Buscarei a resposta, na medida do possível, trazendo outros textos e autores e analisando, interpretando e reinterpretando a narrativa mautneriana, uma narrativa entrecortada com passagens da vida real e também com elementos ficcionais.

Para tentar responder a pergunta, ampliando o que foi dito anteriormente, destaco que o múltiplo de uma pessoa é algo que ultrapassa a fronteira identitária que fora apresentada pela escrita autobiográfica. Também pode ser entendido como algo do vivido que repercute diretamente na vida da própria pessoa, trazendo novas identidades dentre as identidades que se modificam, que se mostram em trânsito, e que imbricam na possibilidade do surgimento de imagens que se multiplicam num único corpo físico, num único ser.

Conforme o entendimento da própria pessoa e também de uma outra pessoa, independentemente de quem busque algum entendimento, os múltiplos, que também são representações, moldam os tipos identitários cujas máscaras das vivências adquirem um caráter existencial (passando a existir, desde então) por conta do trânsito da pessoa nos campos social e psicológico. Essa face de uma pessoa pode ser identificada, ou não, dependendo de cada caso e do modo de enxergar o outro.

Pela dinâmica da vida de uma pessoa, pelos rastros autobiográficos deixados à beira do caminho da escrita, as representações surgem naturalmente, mesmo não sendo assumidas pela pessoa, que é múltipla desde o nascimento. Basta alguém mostrar que

uma determinada máscara para o múltiplo transitar numa pessoa. Os múltiplos mautnerianos foram içados das suas escritas, em livros, poemas e letras de canções, nos depoimentos de outras pessoas e ainda naquilo que foi dito para os meios de comunicação.

Antes de caminhar pelo texto mautneriano de *Deus da Chuva e da Morte*, lembro que os parâmetros teóricos pontuados no capítulo anterior são pilares importantes para lançar a suspeita de que a força da narrativa autobiográfica e/ou autoficcional de Jorge Mautner se estabelece naturalmente na sua escrita. Na obra em análise, ocorre uma mistura de temas sem aparente preocupação estilística e traz ainda a diluição das fronteiras entre a autobiografia, a autoficção, as memórias, o diário íntimo e as confissões, indicando para um extravasamento do eu. Esse extravasamento do eu corrobora para o surgimento de fissuras no texto autobiográfico e onde a pessoa é o centro da narrativa.

Quando aponto para o surgimento de fissuras, sugiro também um novo entendimento das memórias mautnerianas, notadamente no que diz respeito ao livre arbítrio de conceber essas memórias, por ação do ego, onde suponho que o próprio Jorge Mautner fica à vontade na reestruturação dos acontecimentos e até com a inclusão, ou não, de pessoas com quem viveu. Por conta das ranhuras que se avolumam no novo memorar mautneriano, sua vida interior composta de pensamentos, emoções, racionalizações, sentimentos, ideias, devaneios e tudo mais que remete ao campo psicológico deflui para o texto e se torna acessível ao leitor.

Inicialmente, podemos considerar *Deus da Chuva e da Morte* como um levante de interrogativas, inquietações e dúvidas de Jorge Mautner quanto ao futuro de si e da humanidade. São turbilhões de pensamentos lançados em todas as direções e sentidos e sobre outros turbilhões de pensamentos e reflexões. Em meio a tudo isso, surgem as situações em que o autor, que também é personagem, e os demais personagens abordam temas como angústia, niilismo (possivelmente uma herança cultural do seu pai Paul Mautner), desejo (talvez a porção hedonista de um adolescente que se encontrava em processo de explosão e de autoanálise), guerra, luta social, amor, futuro e até a busca incessante de um ponto de fuga para o caos mundano. Trata também de um possível deslocamento do olhar do autor para o campo filosófico, sobretudo quando versar sobre temas emocionais, racionais, existenciais, lógicos e concretos.

Construída com capítulos fragmentados e autônomos entre si, a obra traz passagens centradas nas emoções registradas em cartas autobiográficas. Aborda

também, em São Paulo, a construção do pensamento do Kaos, em 1956, com a ajuda de José Roberto Aguilar, amigo do Colégio Dante Alighieri, e narra pequenas histórias onde os personagens são o próprio Jorge Mautner, os amigos e colegas e os arquétipos que surgem na mente do autor. Estes personagens partilham emoções e preocupações diversas, não havendo uma fronteira bem definida entre a imaginação e a realidade.

A obra pode ser vista pelo viés autobiográfico e também cabe na autoficção, uma vez que o autor gera uma personalidade ao texto e uma existência literária. A autoficção mautneriana é marcada por emoções, realidade e fantasias, ocorrendo, em certa medida, discrepância entre o eu que escreve e o eu narrado, apontando para fabulações que existem ao dar início o processo de escrita. Escrevendo, o autor se lembra e começa a inventar, a dar uma estética à memória, desviando ao mesmo tempo do que viveu e da escrita autobiográfica tradicional.

2.1 Estrutura da obra

O livro *Deus da Chuva e da Morte* foi estruturado em trinta e quatro capítulos onde cada capítulo possui autonomia diante dos demais, podendo ou não ser uma narrativa sequenciada. Por conta da estrutura irregular, o autor misturou realidade e ficção, imbricando na autoficção, ao escreveu sobre ressurreição, vida juvenil, aventura em motocicleta, amores não correspondidos, caos, crise existencial, música, política, guerra, conflito ideológico entre Estados Unidos e União Soviética (o que determina uma datação para a obra: final dos anos de 1950 e começo dos anos de 1960), Jesus Cristo, visões pessimistas, filosofia, desejo sexual, força e poder da chuva, cidade grande, amigos e colegas, artistas brasileiros da música, bossa nova, luta de classes, Kaos, Movimento Universalista do Kaos (MUK), Partido do Kaos (PK), assombros ficcionais, cartas confessionais, adesão ao comunismo, indústria cultural, hedonismo, Jack Kerouac e os beatniks, contracultura, revolução social, liberdade dos oprimidos e dos trabalhadores assalariados, bomba atômica, transformações do mundo, poesia, niilismo paterno, conflito familiar, sonho de poeta, desejo carnal, narcisismo, Dionísio, igualdade entre as pessoas e toda uma mitologia que revestiu a sua escrita e que chamou de *Mitologia do Kaos*.

2.2 Prefácios reveladores

Quando *Deus da Chuva e da Morte* foi lançado, em 1962, em São Paulo, Jorge Mautner não conhecia pessoalmente Caetano Veloso, vindo a ter contato com o tropicalista baiano em Londres. Mautner estava num autoexílio por conta do regime militar de 1964, findado em 1985 com a redemocratização. O regime militar também fez Caetano deixar o país. Neste encontro londrino no começo dos anos de 1970, Jorge Mautner também conheceu Gilberto Gil, outro baiano exilado, consolidando uma amizade com os dois que dura até os dias de hoje. Sobre esse contato inicial com Mautner, Caetano (1997) afirmou em *Verdade Tropical* que duas pessoas entraram em sua vida pela porta de número 16 da rua Redesdale, sendo decisivas na sua formação ideológica. Seriam Jorge Mautner e o poeta e escritor Antônio Cícero, irmão da cantora Marina Lima:

Um, irracionalista radical, chutador assistemático, exemplo vivo do que Décio Pignatari chamara de “nova barbárie”; o outro, metódico dissecador dos movimentos inteligíveis da sensibilidade. Os dois tiveram, ao longo dos anos, funda influência em minha visão política. (VELOSO, 1997, p. 442)

E Caetano prosseguiu falando das suas afinidades eletivas, destacando logo em seguida o volumoso romance *Deus da Chuva e da Morte*. Na passagem a seguir, Anecy, irmã mais nova do cineasta baiano Glauber Rocha, falou da influência do livro de estreia de Mautner na definição do título do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, obra considerada pela crítica especializada como um dos clássicos do cinema brasileiro:

Jorge surgira ruidosamente como escritor no início dos anos 60 com um caudaloso romance chamado *Deus da Chuva e da Morte*. Eu tinha lido uma entrevista sua na revista *Senhor* em que ele – muito bonito na fotografia – dizia coisas inusitadas. Anecy me falou dele, frisando que Glauber tinha lhe dito quão interessante seu livro era. (Mais tarde Glauber diria ao próprio Jorge que o título de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ecoava propositalmente o título desse seu primeiro romance.) (Ibid., p. 442)

De acordo com Caetano Veloso, ainda em seu livro de memória, Jorge Mautner era um nietzschiano desde a adolescência e no encontro em Londres, no Chelsea, ele surgiu com um guarda-chuva e sentou-se na sala com um ar transparecendo um modesto velho chinês, com voz baixinha e tom de interrogação. Em outras palavras, autor e obra

não se distanciavam do cotidiano da vida, tanto que, ainda conforme o tropicalista baiano, em pouco tempo e encorajado com a receptividade, estava bradando como um profeta de Israel, uma referência à ancestralidade judia da família Mautner. Prossegue destacando a sua versatilidade na junção das informações culturais e políticas, atentando para a mistura despreendida de preconceitos que fazia entre a Jovem Guarda, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, e a guarda vermelha de Mao Tsé-Tung, líder revolucionário chinês. No entendimento de Caetano Veloso, o novo amigo

descrevia a revolução por que estávamos passando como se fosse um cataclismo universal, voltava a seu velho sonho de casar Marx com Nietzsche, e, depois de passar por um deprimido cenário em que o ressentimento do terceiro mundo e a arrogância do primeiro terminariam por produzir uma opressão maior do que a vivida no segundo, chegava a profecias mais precisas – e aqui ele realmente mudava o tom, como se tudo o mais que estivera dizendo tivesse sido mera retórica de choque –, afirmando que as lutas políticas do futuro se definiriam, a partir dos Estados Unidos, como lutas de minorias sexuais inspiradas na ideia de direitos civis. Ele de fato descrevia com muita exatidão o que vemos hoje. E era tão entusiástico em relação a uma cena assim quanto se podia ser então – e tão irônico em relação à mesma quanto se pode ser hoje. (Ibid., p. 443)

Por conta dessa aproximação eletiva – e atento às profecias mautnerianas que previam o fim da guerra fria, a diluição da velha política de esquerda e direita e a minimização da luta de classes, incluindo ainda os avanços das minorias, com lésbicas e gays em igualdade de posição com os protestantes –, Caetano Veloso passou a ser um amigo que hasteava a bandeira da admiração. E o tropicalista baiano deixou na reedição de *Deus da Chuva e da Morte* (1997) um novo prefácio¹ com algumas impressões sobre a obra mautneriana.

Conforme Caetano Veloso, *Deus da Chuva e da Morte* repercutiu na cena literária dos anos sessenta porque revelou a figura de um jovem escritor que cristalizou temas diversos e foi capaz de relacionar a cultura brasileira com o desenvolvimento industrial, temas opostos para um país imenso, disforme no processo desenvolvimentista e marcado por desigualdades. Além dessa possibilidade temática, percebeu que Jorge Mautner era um poeta que se nutriu da chuva e do rock para aproximar temas que, para muitos, não tinham nenhuma correlação. O baiano tropicalista destacou que a obra

¹ No Anexo 1 desta Tese poderemos ver, na íntegra, o prefácio de Caetano Veloso.

tem a vitalidade das canções sentimentais e dos rocks que seu autor petulantemente exalta contra todas as tendências de opiniões da época. E tem a densidade do romantismo alemão. É, com tudo isso, obra de humor pop que fez os tropicalistas do final dos anos sessenta reconhecerem-se ali profetizados. E não só os tropicalistas: a imaginação no poder, o sexo da política, a religião além da irreligião – todos os temas que foram levantados pela contracultura então nele prefigurados. É um acontecimento auspicioso que se reedita esse marco na formação da sensibilidade do nosso final de milênio. Os jovens de hoje vão assim entrar em contato com algumas estruturas originais do mundo mental em que se movem. E vão poder se assombrar, se divertir, se enriquecer e se maravilhar exuberante e desordenada de energia adolescente e sabedoria eterna. Como aconteceu quando ele foi lançado, ninguém pode deixar de ler. (VELOSO, in MAUTNER, 1997, prefácio)

As considerações apresentadas por Caetano no prefácio da nova edição apontam para a presença de elementos autobiográficos na escrita mautneriana, desde o instante de elaboração do livro, na adolescência, passando pelo período histórico para o Brasil (construção de Brasília), o momento cultural do país na literatura e na música (surgimento da poesia concreta e da Bossa Nova), os motivos da chega de sua família ao Brasil (fugindo de Adolf Hitler e da Segunda Guerra Mundial) e o que representou a mudança do Rio de Janeiro para São Paulo (quando a chuva, presença constante na capital de São Paulo, tornou-se impactante na sua vida de Jorge Mautner, ajudando, inclusive, a nominar o livro que estava sendo escrito).

E Caetano Veloso também deixou suas impressões sobre Jorge Mautner na contracapa² do LP *Para Iluminar a Cidade*, disco lançado em 1972, resultado de dois shows no teatro Opinião, no Rio de Janeiro, nos dias 27 e 30 daquele ano. O LP de estreia de Mautner, depois de retornar dos EUA e da Inglaterra, pode ser entendido como uma concretização do seu deslocamento em dois campos distintos: o da literatura e o da música popular. Esse trânsito trouxe em letras de canções alguns dos elementos autobiográficos que já eram presentes na *Mitologia do Kaos*, resultado dos seus três primeiros livros. As palavras profetizadas, todas em letras minúsculas, apontam para um ponto de convergência da inquietude mautneriana, como podemos perceber nesta passagem escrita pelo tropicalista baiano:

de vez em quando eu me lembrava desse nome jorge mautner e ficava curioso querendo saber. ele tinha ido embora para os estados unidos. os mutantes, que me mostraram tanta coisa, contaram-me que jorge

² No Anexo 2, a íntegra do texto da contracapa escrito por Caetano Veloso.

era bacana tinha cada coisa louca. cantaram alguns trechos de canções escritas pelo Jorge, não me lembro como eram esses pedaços de canções e creio que não me causaram nenhuma impressão definida. um dia tive vontade de perguntar a Zé Agripino. (VELOSO, 1972, in LP *Pra Iluminar a Cidade*, contracapa)

O grupo de São Paulo *Os Mutantes* foi mencionado por Caetano Veloso porque Arnaldo Baptista, um dos integrantes do grupo e que tinha ainda na sua formação os músicos Rita Lee e Sérgio Dias, esteve com Mautner na cena musical da pauliceia, havendo entre eles uma aproximação deflagrada pelo rock. Outra aproximação foi por conta do conjunto *Os Vikings*, que acompanhou Jorge Mautner quando este gravou em 1966 um compacto simples pela gravadora RCA Victor com as canções *Radioatividade* e *Não, Não, Não*. Ampliando as afinidades mautnerianas e reforçando o texto de Caetano, vale ressaltar que, quando o grupo *Os Mutantes* participou do III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967, acompanhando Gilberto Gil na canção *Domingo no Parque*, o contato destes músicos com a obra de Mautner já tinha sido estabelecido, antecedendo ao próprio Caetano Veloso, que conhece Mautner tempos depois. O Zé Agripino (José Agrippino de Paula e Silva) citado é o cineasta e autor do romance *PanAmérica* (1988) obra estruturada por blocos de textos de um único e extenso parágrafo sem continuidade entre si, semelhante a *Deus da Chuva e da Morte*. Em *PanAmérica*, o próprio narrador-protagonista alterna-se em diferentes papéis ao longo do romance: desde um diretor de Hollywood rodando um filme intitulado *A Bíblia* até um guerrilheiro latino-americano lutando ao lado de Che Guevara.

No final do texto do LP, como veremos a seguir, as palavras de Caetano explicitaram bem a estranheza causada pela obra musical mautneriana, uma estranheza que preocupou os produtores musicais da época, que não sabiam classificar Jorge Mautner no âmbito do mercado da música popular brasileira, prevendo, inclusive, algumas dificuldades em torná-lo produto vendável e de fácil assimilação. O tempo mostrou que Jorge Mautner não se configura como produto de fácil consumo e, por conseguinte, é difícil de ser vendido nos moldes das engrenagens econômicas da indústria cultural, como veremos no capítulo seguinte. Ainda hoje, ano de 2016, poucos neste imenso Brasil conhecem com profundidade a sua música e a sua literatura. O que Caetano interrogou, numa visão macro do mercado fonográfico, aponta para alguns dos múltiplos mautnerianos.

ele parece com tudo. ele é completamente diferente de tudo o que há na música brasileira, no show-bizz brasileiro. ele parece uma formiguinha com seu bandolim, um telefone. ele sabe imitar porta, vaga-lume, liquidificador. só escreve clichê, com a originalidade de um marciano. eu fiquei realmente assustado ao saber que “o vampiro” era anterior a “alegria, alegria” e “domingo no parque”. “olhar bestial”, que está neste lp, também. é preciso que também se saiba que, mesmo agora, depois de tantos tropicalismos, não foi fácil colocar jorge no disco: “ele é muito bom, diziam os chefes, mas não há onde colocá-lo, o público não vai saber como classificá-lo. e isso não vende”. será?

Realmente. O tempo mostrou que a obra de Jorge Mautner apresentava temas diferentes dos demais artistas da época, repercutindo na vendagem. Possivelmente, ele foi mal-ouvido, por conta dessa incompreensão temática. Essa combinação (tema e audição) ajudou no seu deslocamento para uma zona de difícil classificação. Numa outra perspectiva, a classe média que poderia assimilar essas canções também não atentou para algumas letras que falavam de radioatividade e injustiça social. Dentro desta conjuntura que envolve obra, mercado e consumidor, Jorge Mautner ficou deslocado da cena massiva e os seus textos cantados ganham contornos quase que impenetráveis no campo da canção superpopular, para não chamar de canção brega. Esse deslocamento para o lado menos comercial não modificou o seu estilo de compor, que se manteve fiel aos temas iniciais e que são repletos de passagens autobiográficas. Mantendo-se na mesma linha de criação ao longo das décadas seguintes, Jorge Mautner não se rendeu ao mercado. A sua inviolabilidade artística acaba dando luz ao múltiplo que não cansa de falar de si, mesmo quando fala de outros temas.

Voltando a *Deus da Chuva e da Morte*, na orelha³ da capa, em cinco tópicos, o zen-budista Nelson Coelho afirmou que o autor nutria-se de si mesmo, embriagando-se com o excesso de vitalidade, aspectos que alimentam a sua multiplicidade. Ele o considerou um escritor com voz de profeta. Em síntese, Nelson Coelho apontou para uma genialidade que chegou a tumultuar a criatividade de Jorge Mautner. Ao encerrar o texto, frisou: “Aleluia! Acaba de nascer um escritor de gênio na literatura brasileira. E aqui está “Deus da Chuva e da Morte” que não me deixa mentir.” (COELHO, 1997, in MAUTNER, orelha da capa).

A apresentação mais que demais positiva, nas palavras de Coelho, alimentava naquele momento uma perspectiva menos árida para a aceitação da obra de Jorge Mautner. O nascer de um escritor genial apontava para um autor jovem que ampliava as

³ No Anexo 3 poderemos conferir na íntegra os cinco tópicos de Nelson Coelho.

possibilidades da obra ao deslocar a realidade para a ficção e a ficção para a realidade, num fluxo entrecortado pela autobiografia banhada pela água da chuva.

O escritor e poeta Paulo Bomfim, ocupante da cadeira 35 da Academia Paulista de Letras, foi um dos intelectuais paulistanos que participou do lançamento de *Deus da Chuva e da Morte*, em 1962. Na reedição de 1997, na orelha⁴ da contracapa, a editora manteve as suas impressões. Bomfim enxergou o jovem autor como um “abridor de caminhos” e previu que a escrita mautneriana iria produzir “um impacto no leitor”, como de fato ocorreu e continua ocorrendo. Observou também que o estilo utilizado “grita como um rock and roll”. Vejamos uma dessas passagens:

Mautner é um abridor de caminhos. Seu depoimento é importantíssimo. Quando analisa o nosso mundo com olhos de dezenove anos, ou quando é posseso de intuições milenares, é sempre de uma autenticidade perturbadora. Profeta galopando em motonetas abissais, ora Dionísios banhado em sangue, ora Orfeu encantando bacantes, ora moço triste perdido na noite, meio anjo, meio demônio, eis um retrato surrealista de moço de blusão de couro que vai de castelo em castelo, de casebre em casebre, de madrugada em madrugada, com seu bandolim cantando baladas e feitos das criaturas de hoje e dos heróis de amanhã, do Brasil mítico e humano que nascerá do sangue e do sonho daqueles que não perdem a Fé. (BOMFIM, 1997, in MAUTNER, orelha da contracapa)

O poeta Paulo Bomfim conheceu de perto o jovem autor, tanto que falou do seu bandolim e não do seu violino, instrumento que aprendeu a tocar por influência do padrasto e que viria a ser uma espécie de instrumento-companheiro nos shows e presença constante nos arranjos de suas canções. Antes de adotar o violino como instrumento de acompanhamento, Mautner tocou banjo (modelo de bandolim), que naquele período dos anos de 1960 era o instrumento que se aproximava da música brasileira, diferentemente do violino, mais voltado para as orquestrações, para a música de ascendência europeia.

É interessante atentar para as múltiplas imagens dadas a Mautner: como a de um profeta que galopa numa motoneta, do encarnado Dionísios, do ser que vira Orfeu, do artista que assume o papel de um moço qualquer, como de fato era, e da pessoa que vive os lados opostos entre anjo e demônio. Essas possibilidades fluidas do texto mautneriano beiram, possivelmente, a imagem de contorno surreal do próprio autor, que encarna a figura de um ser com multiformação. Essas imagens múltiplas de um único

⁴ No Anexo 4, a íntegra do texto de Paulo Bomfim.

ser percebidas por Paulo Bomfim, talvez fossem traduzidas numa pintura surreal de Salvador Dali.

Antes de um aprofundamento no texto de *Deus da Chuva e da Morte* e diante do prefácio de Caetano Veloso e dos textos das orelhas na capa, de Nelson Coelho, e da contracapa, de Paulo Bomfim, e mais ainda o texto de Caetano Veloso na contracapa do LP *Para Iluminar a Cidade*, já temos uma digitalização superficial do autor e obra. Se fizermos uma intersecção entre os textos de apresentação, veremos na escrita mautneriana algumas marcas da inquietude, da experimentação, da juventude, do porvir, da guerra, do medo, da esperança e da profecia. Todas essas marcas podem conduzir ao entendimento dos seus múltiplos.

2.3 Revelações em carta de amor

No capítulo “As duas bonecas e o morto” de *Deus da Chuva e da Morte*, no subcapítulo XI, Jorge Mautner contou duas coisas importantíssimas que ocorreram em sua vida e mostrou uma carta⁵ enviada para uma das bonecas (meninas bonitas) que são citadas no título do mesmo capítulo. Essa passagem fixou a presença do elemento autobiográfico no livro, como veremos a seguir no fragmento em que fala da mãe Anna Illich:

Minha mãe austríaca de nascimento e eslava de descendência. Minha mãe abandona a Áustria por causa de Adolph Hitler e por causa de meu pai. Ela não o precisava ter feito, ela poderia ter permanecido na Áustria, mas ela o fez por amor. Isto para ela representou um grande sacrifício: deixar toda a família dela, pais, irmãos (muitos) e um grande número de primos e primas porque os eslavos costumam ter famílias grandes. Ainda por cima ela manda a minha irmã Susi (que agora está na África) para a Inglaterra morar na casa da irmã de meu pai. (MAUTNER, 1997, p. 72)

Essa carta pode ser entendida como umas das chaves que abrem os caminhos autobiográficos do livro, uma vez que trata diretamente da separação de sua mãe e o novo casamento, por amor, com um violinista alemão, Henri Müller, e lembra ainda a mudança da família do Rio de Janeiro para São Paulo. Conta também que o pai passou a trabalhar como caixeiro viajante e afirmou que ocorriam brigas, “trágicas e demais”, entre a mãe e o padrasto, que era pobre e tinha uma irmã rica. Ainda na carta, Jorge

⁵ O Anexo 5 traz a íntegra da carta, importante para o entendimento da Tese.

Mautner deixou nítido um complexo de inferioridade por conta da condição econômica, condição que, na própria obra, serviu de combustível para as discussões de temas sociais, como as revoluções que movimentavam a história, a exemplo da revolução cubana. Num determinado ponto do longo documento autobiográfico, Mautner falou do próprio livro em construção, quando embaralha vida e obra, que passam a dialogar num campo textual sem fronteiras estabelecidas:

Estou escrevendo esta carta e não sei se o meu livro vai ser editado. Meu pai quer que eu entre no comércio e o suceda na representação apesar de apoiar a minha literatura. É que ele é da opinião de que a minha literatura e o comércio são possíveis de coexistirem. Eu não o decepciono e digo que sim apesar de saber que a única coisa que eu posso fazer é escrever. Se o meu livro não for aceito escreverei mais um ou dois e depois me suicidarei. Isto é mais do que certo porque é o destino que vem determinado na indeterminação das coisas. (Ibid., p. 75)

E a carta datada de “domingo, 9 de agosto de 1959” prosseguiu conectando o autor, que é personagem, num mesmo plano da pessoa física Henrique Jorge Mautner, que assinou por Jorge Henrique Mautner (colocando o nome Henrique entre Jorge e Mautner, modificando o nome que está no Certificado de Conclusão do Curso Ginásial, no Dante Alighieri, em São Paulo. Jorge tem o nome de batismo Henrique George Mautner). Nesta conexão, ascendeu à identidade de um jovem escritor com grande pretensão literária e que esboçou no próprio texto o personagem que é, e que falou de si como se estivesse fazendo uma análise com um psicólogo. Esse psicólogo pode ser entendido como o leitor ou o próprio Mautner, numa autoanálise explosiva. Expôs ainda, publicamente, a própria família ao trazer para dentro do livro uma tensão psicológica por conta da conturbada relação entre a mãe, o pai e o padrasto. Ainda mostrou o medo do futuro, do porvir, como veremos no encerramento.

Eu num hospício? Não! Ainda faltaria muito. Loucuras intelectuais levam anos e anos para se declararem. O suicídio? Eu gosto tanto de dormir. Enquanto a gente dorme não há nada só o sonho e no sonho há tanta coisa. A agonia do homem moderno! (Ibid., p. 76-77)

Mais do que um texto que integra uma obra marcada pela fragmentação, a carta registrou uma avalanche de pensamentos ancorados nos elementos autobiográficos. Representou também a passagem da adolescência para a vida adulta com a paixão por Esmene, uma das bonecas do título do capítulo e que motivou a escrita. Esmene

alimentou as inquietudes de Mautner e que podiam lavá-lo à loucura por causa dessa chama do amor. Como esse amor não foi correspondido e Mautner não enlouqueceu, a carta sinalizou para um desabafo e não como uma solução para a situação que se apresentou.

E o que representa uma carta dentro dos estudos autobiográficos? Conforme Philippe Lejeune (2008, p. 252), uma carta, a partir do momento em que é postada, torna-se fisicamente propriedade do destinatário, não mais a quem a escreveu, mas “a propriedade intelectual do texto continua sendo” do autor, que decide, ou não, se deve publicá-la. No caso de *Deus da Chuva e da Morte*, a carta não foi enviada, por conseguinte, não foi compartilhada, quando é estabelecido o fluxo via correios entre o remetente e o destinatário. Sendo ao mesmo tempo objeto e ato, uma carta envolve várias pessoas e quando desvela a vida privada, os envolvidos (autor, destinatário e terceiros) podem se opor à divulgação e à publicação, conforme estabelece o Código Civil. Se a carta tivesse sido enviada para Esmene, a sua publicação poderia ser contestada pela destinatária e a discussão cair na esfera jurídica. Outras cartas também fazem parte da obra e, ao serem publicadas, elas saem do ambiente privado, a exemplo das cartas para Maisa (MAUTNER, 1997, p. 189-190) e para Djalma (Ibid., p. 226-227 e p. 228-229).

Por outro caminho interpretativo, pode-se pensar que o termo carta por ter sido utilizado no lugar de diário, não sendo de fato uma carta. Talvez esta parte do livro seja um híbrido entre carta e diário, servido em boa medida como escrita íntima que fortalece o signo mnemônico do autor. O texto que até então não existia para nenhum outro leitor ganha contornos elucidativos por conta da referência autobiográfica.

2.4 Pequenas histórias com Kaos e chuva

Deus da Chuva e da Morte, no entanto, não se prendeu unicamente às cartas de desabafo, utilizadas para fazer a fusão entre o vivido, que é o autobiográfico, e o que é imaginado. A obra traz pequenas histórias, como o diminuto capítulo, único por sinal, chamado “Kaos”, que versa sobre a estranha beleza que existiu por detrás da destruição, uma destruição que é a tradução recorrente da Segunda Guerra Mundial.

Estava tudo destruído e é maravilhoso a gente contemplar algo destruído. Os campos estavam queimados e os vegetais haviam

morrido e a terra vermelha e brutal se mostrava com orgulho. Os troncos das árvores estavam pretos. Um arado estava imóvel e metade enferrujado. O sol ilumina tudo e a parte não enferrujada do arado refletia a luz do sol. As casas eram escombros e só as rochas é que estavam intactas. As rochas, a terra, o céu estavam intactos. É que eles são o verdadeiro, o primitivo e brutal. [...]. E de repente lá longe em pé junto aos escombros e com o vento quente fazendo tremular seu lenço preto: um homem. Ele estava em pé e tinha um lenço preto no pescoço e na mão direita uma metralhadora suja e preta. Ele ergueu os braços para o céu e gritou:

– “Caos! Caos! És tu quem manda em tudo. No começo a revolução era uma revolução como as outras: tinha ideais. Mas eu e meus amigos conseguimos fazer desta revolução uma revolução diferente. Ela transformou-se numa revolução do caos! (Ibid., p. 18-19)

Interpreto que o caos içado por Mautner seria o passo inicial para a sua escrita sair do estado de inércia, quando as palavras isoladas existem por si, mas ainda não existe o todo em forma de sentença, em forma de narrativa. Ao intuir o caos como premissa da própria escrita, o autor recorre diretamente à Bíblia, uma vez que o caos estava presente no começo de tudo. Também recorre ao caos relativo ao campo científico, também sem citá-lo, uma vez que aponta para a explosão inicial do universo e a partir desta explosão o caos se estabelece dentro de uma ordem que o próprio caos impõe.

O estilo autoral utilizado por Jorge Mautner, que iniciou a escrita de *Deus da Chuva e da Morte* aos 14 anos de idade, mereceu destaque na época, o ano de 1962. A maneira como Jorge Mautner narrou as histórias fez a obra ganhar o Prêmio Jabuti de Literatura. No aspecto ideológico, o livro semeou o Partido do Kaos (agremiação partidária) e a *Mitologia do Kaos* (reunião dos escritos mautnerianos). O Kaos com “K” e não com “C”, em poucas palavras, representou para o seu idealizador o estágio mais elevado de uma possível harmonia na Terra, onde todas as artes estariam irmanadas às ciências e os povos destituídos de preconceitos e todo o tipo de fraqueza. Seria também a ressurreição de Kristo, um Kristo que Ama as Ondas Sonoras (Kaos) e acolheu a todos, sem distinção étnica, e aprovou a revolução que não parou de acontecer dentro de cada pessoa, sobretudo o leitor. Voltarei ao tema Kaos mais adiante, no terceiro capítulo deste trabalho.

Graças ao acúmulo de informações, fruto das muitas leituras, uma vez que o seu pai costumava presenteá-lo com livros, muitos livros por sinal, Jorge Mautner construiu em *Deus da Chuva e da Morte* e nos seus livros seguintes novas possibilidades para aflorar discussões filosóficas. O aprimoramento intelectual e a busca incessante pelo

conhecimento foram influências diretas do seu pai Paul Mautner, que o aconselhava ler o máximo possível, abrindo, por conseguinte, as portas do conhecimento. Assim, por conta dessas leituras, Jorge Mautner assimilou rapidamente muitos estilos literários, a exemplo do beat americano. Também conseguiu desenvolver uma escrita compatível com um dos seus objetivos, extrapolando a literatura, que foi a inauguração do Kaos no Brasil.

Por conta de *Deus da Chuva e da Morte*, tudo que estava em sua volta era visto como fonte de inspiração e de citação. Do mundo material em que vivia, a chuva inseparável da cidade de São Paulo, a chamada de terra da garoa, ganhou destaque especial, tanto que a chuva está presente no título da obra e em muitas das histórias. A chuva representou a renovação, a angústia, o desejo incontável por qualquer coisa, a presença de Deus em forma de vida diluída, como fazem as gotículas que se unem para formar os riachos urbanos e florestais. Representa também a presença da morte quando a escuridão, proporcionada por nuvens carregadas de água que bloqueiam a luz do sol anunciam a chegada da tempestade com os seus raios que rasgam o céu e iluminam os rostos assombrados das pessoas que temem o poder das forças da natureza.

Ao citar a chuva repetidamente em seus textos, Jorge Mautner trouxe reflexões sobre a vida na Terra. Pela recorrência, a chuva ganhou uma dimensão além do que é, sendo definida na coerência da proposta da obra, uma vez que a água da chuva e o pensamento mautneriano circularam continuamente num ciclo contínuo, que passam pelos estados sólido, líquido e gasoso, que são inerentes à lógica do ciclo da água.

[...]. Mas a chuva vem e ela é um entorpecente primitivo forte e é uma das poucas forças da natureza que ainda não abandonaram o homem. A chuva é minha irmã e quando eu ando na rua e ela cai em cima de mim nós praticamos o incesto (Ibid., p. 5)

Até mesmo as formas das gotas de chuva, não importando de que altura caia, foi lembrada. Sabendo que a média da velocidade da chuva fica entre 8 e 10 km/h e a razão para esse limite de velocidade é a forma especial que as gotas têm, o que faz aumentar o efeito da fricção da água na atmosfera, impedindo uma maior aceleração e o ganho de velocidade, Jorge Mautner aproveitou-se desta física cinética que envolve a chuva para utilizá-la na construção dos diálogos, nos deslocamentos e envolvimento dos opostos, entre as contradições mundanas, tendo de um lado a chuva, que pode ser interpretada como renascimento, como vida embrionária. Do outro lado está a morte.

As nuvens estão cinzentas e cai uma chuva. A chuva é fraca e por isto eu a chamo de chuvisco. Ontem as nuvens estavam negras. Hoje elas estão cinzentas. É que se esperava chuva violenta e de negro o céu passaria para azul. Mas a chuva é lenta e insinuante e por isto haverá nuvens por muito tempo. (Ibid., p. 25)

E depois choveu. Começou logo a chover. E a chuva foi uniforme porque já estava determinado há muito tempo. Era uma chuva inexorável como o cântico dos enterros. Era a chuva do destino infalível e determinado na indeterminação. Continua o paradoxo. Ela arrancava as folhas das árvores magras e as jogava no chão e no chão as esmagava com o peso de suas gotas enormes e uniformes. E o vento gelado soprava. As gotas eram enormes e pareciam pedaços de vidro. Parecia que Dionísio passava zunindo entre as gotas fantasiado de vento. (Ibid., p. 53)

O que seria de Jorge Mautner sem a força da chuva para aflorar na escrita inúmeras batalhas interiores, os constantes choques dos opostos (bem versus mal, certo versus errado, luz versus trevas, paz versus guerra, vida versus morte, calor versus frio, verão versus inverno, dia versus noite, homem versus mulher, sim versus não, rock versus samba, dentre outros) e os estímulos que tornam a vida uma experiência única e repleta de emoções? O próprio autor respondeu, como mostram as citações da obra:

As nuvens estão cinzentas e cai uma chuva. A chuva é fraca e por isto eu a chamo de chuvisco. Ontem as nuvens estavam negras. Hoje elas estão cinzentas. É que se esperava chuva violenta e de negro o céu passaria para azul. Mas a chuva é lenta e insinuante e por isto haverá nuvens por muito tempo. (Ibid., p. 25)

E depois choveu. Começou logo a chover. E a chuva foi uniforme porque já estava determinado há muito tempo. Era uma chuva inexorável como o cântico dos enterros. Era a chuva do destino infalível e determinado na indeterminação. Continua o paradoxo. Ela arrancava as folhas das árvores magras e as jogava no chão e no chão as esmagava com o peso de suas gotas enormes e uniformes. E o vento gelado soprava. As gotas eram enormes e pareciam pedaços de vidro. Parecia que Dionísio passava zunindo entre as gotas fantasiado de vento. (Ibid., p. 53)

A chuva não é só a minha integração com a natureza, acho que nem é integração: ela é o meu outro eu, o distante e frio, a morte em forma de vida, a dualidade que me fará ficar louco, Jesus! A chuva, a vida e a morte, ressurreição! A chuva é a coisa mais gotejante, parece o meu coração pingando sangue dentro dos pulmões e a chuva também parece minhas lágrimas quentes; só que ela é fria, e minhas lágrimas são quentes por causa do sangue. Ela é que nem um elefante que chega a passo lento, um morcego, um véu. Um dia eu fiz uma música com esta letra:

“Você sabe o que é a chuva meu bem?
É uma princesa que cai do céu
É a tristeza em forma de véu.

Tem coroa
que é a nuvem
tem leito
que é o chão
quando ela cai pra terra
dói no meu coração”.

É uma canção romântica. Um pouco afetado talvez. [...]. (Ibid., p. 114-115)

E essa chuva de Jorge Mautner, que é água como múltiplo e que é a própria multiplicidade da vida, encontra em Bachelard (1989) uma possibilidade de diálogo com referência em *A Água e os Sonhos*, uma vez que o autor francês percebe a água como fonte de imaginação e, por conseguinte, como um referencial de análise, não a tratando somente como matéria ou como algo que possibilita a sobrevivência. Em Bachelard, as águas ultrapassam significâncias e significados ao indicar propriedades que expressam sabores, cheiros, vozes e cores.

Não seria destoante afirmar que Jorge Mautner e Gaston Bachelard se aproximam textualmente a partir de olhares que transcendem a água em si, uma vez que estes autores tentam encontrar na coisa líquida imagens que penetram, como é da propriedade dos líquidos, nas profundezas da imaginação. E é assim que Jorge Mautner costura a sua narrativa em *Deus da Chuva e da Morte*, permitindo que a água da chuva envolva o leitor, fazendo com que este leitor também se misture com aquilo que está sendo contado.

A água, então, une os dois autores por conta da possibilidade de provocar reflexões alimentadas de emoções, de afetos, de imagens e de lembranças da vida cotidiana, que é o caso de Jorge Mautner, que promove o aparecimento de múltiplos na escrita autobiográfica, por vezes autoficcional, e traz ainda a identidade urbana por conta da sua ligação com o lugar de onde narra, que é a cidade de São Paulo.

Se por um lado Jorge Mautner reafirma na sua narrativa que a água da chuva é a linguagem continua fluída e um símbolo universal da vida, da fecundidade e da fertilidade, por outro, em *A Água e os Sonhos*, Bachelard avança na psicologia das variações das águas, destacando as águas claras, primaveris, correntes, amorosas, profundas, dormentes, mortas, compostas, suaves, violentas, e, ainda, a água como

mestre da linguagem. Por conta deste leque de possibilidades, o autor francês aponta para os múltiplos significados da água e também para a sua diversificada simbologia, sendo vida e morte, por exemplo, dependendo de cada cultura.

Mantendo o foco em Bachelard, no primeiro capítulo do seu livro, o autor francês traz um elemento que colabora na indicação do múltiplo narciso de Jorge Mautner, porque a água traz em si as condições objetivas do narcisismo, notadamente quando atua como espelho, um espelho d'água que faz o narciso voltar para si na própria imagem refletida. Conforme Bachelard, os espelhos são objetos demasiados civilizados, manejáveis, geométricos, são instrumentos de um sonho evidente demais para a adaptação onírica, sendo dotado de uma capacidade aprisionadora daquilo que lhe escapa e pode ser visto, mas não pode ser tocado.

Nesta perspectiva narcisista de Jorge Mautner, pode-se dizer que

O espelho da fonte é, pois, motivo para uma *imaginação aberta*. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza *continua*, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a *imaginação renaturalizada* (grifos do autor) puder receber a participação dos espetáculos da fonte e do rio. (BACHELARD, 1989, p.24)

Voltando ao livro, ainda sobre a chuva, destaco outras passagens que podem indicar transições entre realismo e ficção. Como se sabe, a chuva (a garoa) é um elemento climático típico de São Paulo e das praias próximas à capital paulista, como Guarujá, região praieira onde Jorge Mautner costumava passar as férias, em casa de parentes ricos por parte do padrasto Henri Müller. Farei um rastreamento da chuva na extensão da obra em análise e a sua repetição, a sua presença constante mostra, mais que demais, no meu entendimento, que a chuva que chove em si acaba se transformando num dos múltiplos de Jorge Mautner. Neste sentido, a recorrência é necessária, sobretudo para quem não teve acesso à obra. Além do mais, o paradigma da repetição ajuda na compreensão da pesquisa.

E na manhã seguinte a chuva continuou a cair. (Ibid., p. 12)

E enquanto chove lá fora e tudo está quente: a terra, a água, a carne, ele estrangulou o menino. (Ibid., p. 13)

E eles andaram pela estrada cheia de chuva. (Ibid., p. 14)

A chuva caiu sobre mim e eu vou começar um livro estranho. (Ibid., p. 21)

As nuvens estão cinzentas e cai uma chuva. A chuva é fraca e por isto eu a chamo de chuvisco. Ontem as nuvens estavam negras. Hoje elas estão cinzentas. É que se esperava chuva violenta e de negro o céu passaria para azul. Mas a chuva é lenta e insinuante e por isto haverá nuvens por muito tempo. (Ibid., p. 25)

– “A chuva há de cair sobre o caixão e sobre todo o enterro e sobre todas as pessoas que vão ao enterro. Os enterros devem ser freqüentados e por isto você deve ir”. (Ibid., p. 29)

O sol estava triste mas quem é mais triste que o sol é a chuva. (Ibid., p. 31)

Nestes trechos acima, no começo da obra, a chuva caiu e ao cair sobre o autor ela se lançou como gotas de inspiração, gotas de possibilidades para fazer à escrita fluir. Possivelmente, a mesma seja uma chuva que também lava a alma e limpa o silêncio das não palavras. Uma outra perspectiva leva-nos à chuva da guerra, das bombas que caem pelo ar e semeiam explosões e mortes no solo, derramando sangue humano ao invés de água. Entendo que a inspiração mautneriana triunfou diante da realidade que não se escondeu no texto, uma realidade que molhou com palavras a herança da guerra, com o sangue de seus parentes escorrendo pelo chão.

A chuva é fabulosa porque é molhada. A água é o essencial. Tudo o que é gostoso tem água no meio. É o líquido, o inconstante, aquilo que não é determinado, aquilo que é deformável na aparência mas não na essência, aquilo que nós bebemos e gostamos. Água poderosa e cinzenta. Nunca apodrecida! Chuva que cai do céu e cai em cima de vegetais ou terra ou da carne. O nada encontra em você, chuva, o elemento principal. (Ibid., p. 33)

E o menino rico olhou para o céu e disse:

– “Vai chover”.

As nuvens vieram não se sabe donde. Elas aparecem de repente no céu. E aparecem todas negras e pesadas. Elas se movimentam numa confusão enorme. Escureceu e o vento ficou furioso. O paletó de couro do Jorge parecia querer rasgar-se e desgarrar-se das costas do Jorge. Os cabelos da menina dos peitos desenvolvidos esvoaçavam. Entrou um cisco no olho direito do menino rico e ele gritou. A chuva começou a cair. (Ibid., p. 39)

Vai chover a qualquer instante e esta relação profana entre o sol e as nuvens é a relação do paradoxo. Todos sabem disto e os pássaros alcançaram voo. Todos têm medo do fato que vai acontecer. Não é

bem um medo. É mais a sensação de algo que vai acontecer. É a sensação da chuva que vai-ser. (Ibid., p. 51-52)

E depois choveu. Começou logo a chover. E a chuva foi uniforme porque já estava determinada há muito tempo. Era uma chuva inexorável como o cântico dos enterros. Era a chuva do destino e determinado na indeterminação. (Ibid., p. 53)

E a chuva atingiu as roseiras e as plantas verdes que existiam dentro dos muros das casas desta cidade à beira-mar. E eles dois estavam dentro do mar. E a chuva caía. Eu estava dentro de uma destas casas. A chuva batia na rua e na praia lá ao longe e eu via tudo isto através da janela fechada mas a chuva não batia na janela. Ela caía de um modo muito reto. A chuva batendo na rua e na praia e formando milhares de pequeninas luzes, movimentos, choques no chão da rua e da praia. Estes brilhos das gotas batendo no chão e na água em cima do chão eram tristes e havia algo profundo dentro deles. (Ibid., p. 55)

E a chuva continuou com seus brilhos e eu lembrei cenas frias em que eu e ela andamos na chuva e estávamos com carne queimada e uma folha verde de uma árvore se grudou na coxa dela e nós entramos dentro de casa e nos enxugamos. (Ibid., p. 56)

E a chuva continua caindo, continua tirando o autor do estado de inércia, possibilitando conexões, talvez desconexas, entre assuntos diferentes que poderiam não combinar, mas para Jorge Mautner tudo pode combinar, mesmo não havendo fluidez entre os assuntos. A fluidez foi encontrada na chuva, a chuva que ganhou personalidade com o passar das páginas, o somar das linhas, dos parágrafos e dos capítulos. E Jorge Mautner continuou nessas repetições que alimentam a obra:

E a chuva caía e parecia as guitarras de um Rock que é o *I need your Love to night*. [...] Eu sei que as gotas são minhas irmãs e a chuva é o imenso seio de gotas! E aquela época não choveu! (Ibid., p. 58)

[...]. Quando eu quis ser ator e chovia e no meu quarto existiam panos vermelhos. Lá fora a chuva era fina e fria e brilhante e era de tarde. A rua brilhava tristonha. Meus amigos sentados indiferentes no meu quarto. Os panos vermelhos era o sangue. A chuva era a vida. E eu era a agonia. (Ibid., p. 61)

[...]. A chuva anterior fora uma chuva de verão e os dois gostaram desta chuva. Depois parou a chuva e o calor ficou e o céu ficou cor-de-rosa e o dia morreu. (Ibid., p. 63)

[...]. Eu, a chuva, assistindo a isto. Mas eu sou humano e a chuva é a minha tortura. [...]. (Ibid., p. 80)

“Num lugar distante dali um automóvel corria a toda velocidade. Ele corria pela estrada e a chuva cinzenta batia com violência nele. Os pneus cantavam porque se esfregavam ao encontro do asfalto preto e

molhado pela chuva. [...]. A chuva que caía era uma chuva local: violenta, com nuvens negras, cinzenta como todas as chuvas locais e curtas. [...]. Tudo ficou queimado ainda por muito tempo e o amarelo do fogo a chuva não conseguia apagar.” (Ibid., p. 90)

E a chuva acabou sendo companheira e trouxe consigo a escuridão e o clarão dos raios e logo em seguida, quando cessou a queda das nuvens, convocou a claridade do sol. Ainda para Jorge Mautner, a chuva era o rock e quando este rock não toca algo pode estar fora de ordem. Era também a integração com a natureza: a natureza exterior e a natureza interior, uma que atua na psique e a outra que assiste a tudo, não de forma impassível. Além dessa integração, a chuva representava “o outro eu” de Jorge Mautner, como veremos a seguir:

[...]. E o mar verde ao meu lado esquerdo e um muro cinzento do meu lado direito, raras pessoas andando fugindo da chuva que é negra e é a capa que cobre o céu. [...] – e a chuva é branca, cinzenta, prateada, me alucina, me chama, me atrai! [...]. (Ibid., p. 95)

[...]. Caçô de quem inventou a ordem e de quem a destruiu: só choro porque não sou a chuva. [...]. (Ibid., p. 97)

A minha prima soltou uma gargalhada com a boca aberta. As nuvens iam cumprindo a sua promessa romântica de se tornarem chuva: estavam negras e luminosas e num dançar louco. [...]. (Ibid., p. 99)

[...]. Chuva se você não é idiota pelo menos você ajuda a aumentar a idiotice das coisas. Por que será que dentre todas as coisas só a chuva eu não posso chamar de idiota? Será que eu sou a chuva: ou eu e ela nascemos do mesmo lugar: o céu?: o idiota do céu?: ela é cinzenta e eu acho que é por isto. [...]. (Ibid., p. 106)

Chuvinha cai e eu a vejo da janela do meu prédio. Cai em cima do monte e tudo isto é lindo de olhar. (Ibid., p. 110)

[...]. A chuva não é só a minha integração com a natureza, acho que nem é integração: ela é o meu outro eu, o distante e frio, a morte em forma de vida, a dualidade que me fará ficar louco, Jesus! A chuva, a vida e a morte, ressurreição! A chuva é a coisa mais gotejante, parece o meu coração pingando sangue dentro dos pulmões e a chuva também parece minhas lágrimas quentes; só que ela é fria, e minhas lágrimas são quentes por causa do sangue. Ela é que nem um elefante que chega a passo lento, um morcego, um véu. Um dia eu fiz uma música com esta letra: (Ibid., p. 114)

A canção que Jorge Mautner se refere chama-se *Chuva princesa* e faz parte do LP *Para Iluminar a Cidade*, de 1972. Dez anos separam as duas obras: o livro *Deus da Chuva de da Morte*, de 1962, e este disco. Isso pode indicar que o que estava sendo

contado poderia ser uma realidade, pois a canção de fato existe, com modificações na segunda parte. No livro, a letra mostra o seguinte:

“Você sabe o que é a chuva meu bem?
É uma princesa que cai do céu
é a tristeza em forma de véu.

Tem coroa
que é a nuvem
tem leito
que é chão
quando ela cai pra terra
dois no coração.” (Ibid., p. 114)

No disco *Para Iluminar a Cidade*, a primeira estrofe da letra da canção foi mantida, como no livro, ocorrendo modificação na segunda estrofe. Vejamos:

Você sabe o que é a chuva meu bem?
É uma princesa que cai do céu
é a tristeza em forma de véu.

Quando os teus cabelos
forem iguais aos cabelos da chuva meu bem
então vou gritar de felicidade
porque gosto muito da chuva
e de você

Voltando ao texto do livro, Jorge Mautner complementou:

É uma canção romântica. Um pouco afetado talvez. Mas para que desprezar os ingredientes do entorpecer? (Ibid., p. 115)

Continuando a garimpagem da presença da chuva na escrita mautneriana, apontamos mais algumas passagens, que são repetições e repetições, como os ciclos da chuva que sempre caiu em São Paulo e Guarujá.

O vento enrolou a chuva com a ponta de sua língua e a chuva gelada invadiu os vidros. (Ibid., p. 116)

Depois chovia e o medo passava e a gente acabava gostando da chuva. [...]. A chuva é linda mas quando ela cai muito tempo ela enjoa. A gente fica com saudade do sol. [...]. (Ibid., p. 140)

[...]. A chuva caía e molhava imensidões frias e quentes numa agonia tal que eu acho que ela está é molhando o meu coração vermelho, quente, pulsando. [...]. (Ibid., p. 151)

O sol e a chuva e a carne dos adolescentes puros e carnis. [...]. (Ibid., p. 154)

[...]. Lá fora tudo escuro e triste. A chuva batia na janela do quarto e entrava brutal em pingos atrevidos para dentro do quarto. [...]. (Ibid., p. 165)

O automóvel era moderno e a chuva era escura e verde por causa da vegetação. [...]. (Ibid., p. 170)

Veio o sol triste de manhã, de uma manhã triste e nevoenta e eu comecei a recordar meu passado de chuva. [...]. (Ibid., p. 178)

[...]. Lá fora chovia, meu amor não chegava e eu sofria dor simples que é a dor do amor. [...]. (Ibid., p. 180)

O céu quer gritar aos homens que vem chuva! [...]. (Ibid., p. 201)

E a chuva não parou de cair em *Deus da Chuva e da Morte*. Muitas das vezes ela trouxe consigo lembranças do passado e ao cair ela molhou tudo que encontrou, até a interioridade do autor, como na passagem da página 151, mostrada acima. E a chuva permaneceu caindo e dando forma ao texto fluido:

E ele pensa: “[...]. A turma de meus colegas foi para o cinema e eu não fui pois quero me sentir sozinho. Acho que não tem nenhum de meus colegas andando na rua bancando o louco que nem eu. [...]. Não vão sentir a chuva que eu vou sentir e não vão respirar o vento gelado que vem com a chuva. Se estiver chovendo eles voltam de carro para casa. Eu procuro a chuva.” (Ibid., p. 202)

A chuva acabara mas o sol não surgia. E todo aquele mistério que vem com a chuva e é o próprio corpo da chuva não sumia da atmosfera. O espírito da chuva continuava a impregnar-se nos corpos e nas coisas do mundo sem a chuva. Não chovia mas a impressão da chuva continuava [...]. (Ibid., p. 205)

E ao anoitecer deste dia cinzento e sem chuva e tristonho por isto e por tudo o mais a mulher de trinta anos viu o menino de dezesseis anos pela primeira vez. [...]. (Ibid., p. 208)

[...]. O vento foi dominado pela chuva que começou a ficar pesada e pesada e era uma chuva de uvas. Uvas do céu dos santos comendo uva e jogando algumas fora por brincadeira do cacho. [...]. (Ibid., p. 235)

[...] E saí correndo do bar para a noite chuvosa mas sabia que não adiantava fugir, sabia que pela manhã, quando o céu estivesse luminosidade cinza e a chuva fosse visível pelo ar muito melhor do que agora através das cintilações, eu seria preso e deportado para a Sibíria. (Ibid., p. 240)

Ando de novo pela noite chuvosa. [...]. (Ibid., p. 240)

Em determinada situação, no seu trânsito, na sua queda, a chuva surgiu diferente e chegou a motivar a força do sexo e quando chuvisco foi também amor. Esse amor pode ser remetido, acrescentando poesia, à chuva de arroz nos noivos após uma cerimônia de casamento, que, aqui, pode ser interpretado como o casamento entre Jorge Mautner e a escrita. A fertilidade desse casamento seria o próprio livro e uma previsível prosperidade intelectual do seu autor em uma São Paulo agitada pelo desenvolvimento urbano e industrial.

Sim. Ele morreu. Fantasma: morre, morre noite, escuro, chuva, luzes. Só restará a minha chuva. A minha chuva não dostoevskiana, chuva que será só sexual, diferente, nova! Chuvisco do amor. [...]. (Ibid., p. 241-242).

[...]. O jovem espantou-se (a chuva havia parado com Arthur o portador da cor nova do céu, prata, luz, azulino, lisura, azulejo: renascença!) e olhou Arthur com olhos tristes e românticos e disse com saudade da chuva que Arthur enxotara e debaixo daquela espécie de mormaço talvez agradável que era aquela maldita cor nova do céu: [...]. (Ibid., p. 255)

A chuva agora havia enfraquecido e uma espécie de garoa caía tristonha e se estendia até onde a vista conseguia alcançar. [...]. (Ibid., p. 257)

Um vento, uma hélice de avião virando virando, chuva? Não. Ainda não, apenas nuvens negras, tantas que era uma só grande, enorme, ferina, agulhas de aço. [...]. (Ibid., p. 263)

Maisa que se deitara vestida mesmo desceu como toda a sua comitiva para a rua e entraram todos na camioneta. Partiram e a chuva caía forte. (Ibid., p. 266)

Presente em todos os lugares, a chuva mautneriana caiu em Moscou e no Brasil, conectando, numa interpretação que busca união, a capital da URSS⁶ ao Brasil, indicando, talvez, o desejo de o comunismo cair como a chuva em terras brasileiras. Esse desejo de Jorge Mautner não pode ser visto como algo absoluto, uma vez que as suas contradições põem em xeque as estruturas políticas e as formas como os países operam a relação conflituosa entre capital e trabalho. Como Jorge Mautner ingressou no Partido Comunista, a chuva em favor de Moscou abençoava em certa medida as terras

⁶ Quando o livro foi escrito, a URSS e os EUA brigavam pela hegemonia do mundo, havendo o confronto entre o comunismo e o capitalismo.

brasileiras, ou seja, a chuva da revolução que aconteceu na URSS já molhava o imenso território nacional, confrontando o regime que estava estabelecido.

Depois choveu. Aquela chuva anunciada pelo esfriamento do vento nas faces dela sentida, choveu e amanheceu porque a corrida dela atrás dela se dera de madrugada. [...]. (Ibid., p. 270)

Chuva sobre Moscou. Chuva fria e prateada. Chuva sobre o Brasil que é irmão de Moscou. [...]. (Ibid., p. 278)

Chovia na serra. Sim, lá sempre chove, é a ressurreição! [...]. (Ibid., p. 282)

Foi assim que a chuva cinzenta e negra se viu enfeitada de cogumelos brancos, explosões, fumaça mais negra ainda que as nuvens da própria chuva. [...]. (Ibid., p. 284)

[...]. A chuva caía sobre o trigal e o vento fazia a chuva cair em ondas sucessivas lindas e cantantes. [...]. (Ibid., p. 286)

E a chuva ficou mais forte e ela desceu do automóvel e suas lindas pernas e coxas esguias ficaram molhadas pela chuva isto porque ela quis. [...]. (Ibid., 290)

E foi assim que começou a chover. Choveu muito e foi uma chuva que deixou meus olhos tristes olharem o chão por muito tempo. [...]. (Ibid., p. 294)

E a chuva mautneriana motivou andanças, reflexões e acompanhou tudo, observando do alto e em movimento de queda os deslocamentos dos personagens. Talvez seja possível afirmar que, dentre os muitos significados, a chuva na obra de Jorge Mautner seja a chegada de novas oportunidades, seja a fertilidade e o rompimento das formas aprisionadoras, liberando algo para um novo início. Esse algo pode ser o texto mautneriano e, fisicamente falando, pode ser a destruição da rigidez do calor, da infertilidade. Seja um processo de abertura, seja a chegada do conhecimento, seja a mudança de alguma coisa, a chuva desmorona as interpretações e ao mesmo tempo abre essas possibilidades, uma vez que, por si só, a chuva desmorona-se em queda livre e sua força de destruição é inimaginável, como é inimaginável a força de destruição que as palavras provocam.

Havia uma voz que atravessava a chuva e batia em meus ouvidos, era a voz de um locutor irradiada por um rádio localizado em alguma destas casas encharcadas e tristonhas. [...]. (Ibid., p. 296)

Depois fui andando na noite e a noite estava chuvosa e de repente eu me vi numa estrada de rodagem. [...]. (Ibid., p. 300)

[...]. Silent Night catada pelo Elvis e a chuva parou e eu olhei para uns postes lá embaixo molhados e com pingos que nem pérolas agarradas nos fios pretos e Arthur também olhou e alguns passarinhos pousaram nos postes e nos fios com pérolas. [...]. (Ibid., p. 301)

Pois é. Chovia. A festa existia. Susi estava na festa olhando com olhos tristes tudo aquilo, toda aquela festa. [...]. (Ibid., p. 305)

Susi ajeitou os cabelos que eram lindos e castanhos e tinham um não sei que de chuva. [...]. (Ibid., p. 306)

Susi espreguiçou-se e bocejou. Ela estava na cama. Lá fora chovia. Caía uma chuva fininha e fria [...]. (Ibid., p. 308)

Depois do almoço ficaram se amando mais um pouquinho e depois resolveram passear na chuva, na chuvinha que caía que nem neve lá fora. [...]. (Ibid., p. 309)

A chuva, conforme a obra, também trouxe a solidão, deixando as ruas vazias, como se o esvaziamento da rua fosse o derramamento das emoções, que escorrem pelos espaços, nos objetos e nas pessoas por dentro e por fora. A solidão já era algo sentido por Jorge Mautner, que ficava recluso no quarto lendo e escrevendo. A solidão acompanha quem escreve e quem tem costume de ler. Não poderia ser diferente de a chuva atrair a solidão dos que andam pelas ruas. A rua vazia por causa da chuva é a representação do isolamento do escritor no seu cantinho de criação do texto.

[...]. Ontem, segunda-feira começou a chover. Hoje, terça-feira que já vai chegando ao fim, chove também. Daqui a pouco será quarta-feira. A chuva cai e a rua está deserta. (Ibid., p. 312)

[...]. O monte ficou sozinho com a chuva, o monte era que nem a rua dela, da Susi, rua abandonada sem ninguém, o monte era que nem eu, eu e o monte e a rua somos a mesma coisa. Só a chuva nos beija. (Ibid., p. 314)

A chuva agora parecia um buquê de noiva, não sei por que, mas parecia. A chuva parecia neve, prateada, buquê de noiva feito de flores brancas e amorosas. Chuva! Susi! Buque de noiva! Tristeza! Esperança! (Ibid., p. 319)

[...]. A chuvinha fina que nem neve misturava-se com o sangue. O sangue dos dois. O sangue dos dois misturou-se, os dois se tornaram irmãos depois da morte! A chuva fina misturou-se com o sangue dos dois já misturado e a chuva por ser água é a ressurreição! [...]. (Ibid., p. 323)

[...]. Chovia a chuvinha fininha e tudo parecia uma paisagem oriental, será que o Brasil se parece tanto com a China? [...]. (Ibid., p. 328)

[...]. A chuva era um samba-canção dos que o poeta gostava, triste, sonolento, cantado por uma deusa. A deusa era a chuva, a música era a chuva, a inspiração era a vida e o amor. [...]. (Ibid., p. 330-331)

[...]. Mas quando começou a chover espaço ficou cinzento e não eram nuvens negras que derramavam água, mas eram nuvens cinzas de tristeza e monotonia. Algo assim que nem choro. [...]. (Ibid., p. 335)

Aqui, numa passagem acima, na página 328, Jorge Mautner aproximou por meio da chuva os opostos, como o Brasil e a China, como fizera com a URSS, sendo mais uma vez a aproximação de duas ideologias distintas: a capitalista, que é a brasileira, e a comunista, da China. As colocações políticas de Jorge Mautner ficam claras, mas esbarram em contradições, pois ele admirava a cultura americana e lia os autores da cena underground. Essa contradição pode ser percebida na vida de Jorge Mautner, sobretudo quando deixou o país por causa do golpe militar de 1964. Se ele era admirador do comunismo e filiado do Partido Comunista Brasileiro, por que não foi morar em Moscou, preferindo Nova Iorque? Somente líderes de partido iam para Moscou, e Jorge Mautner não era uma dessas lideranças.

A loira bocejou. A chuva caía. Agora ela se tornara mais fina, menos forte. Parece um véu de princesa esta chuva agora! (Ibid., p. 338)

A chuva não parara. A chuva não iria parar. Estas palavras são proféticas pois... O cientista de repente se levantou e disse: – “Vou telefonar para o departamento meteorológico.” [...]. (Ibid., p. 343)

[...]. Acho que esta chuva maldita, este dilúvio foi provocado pelas experiências atômicas. [...] (Ibid., p. 344)

Vinha andando pela estrada e banhado pela chuva Dionísio. Sim, o deus vinha triste coberto pela chuva e vinha triste mas vinha cantando. [...]. (Ibid., p. 346)

[...]. A chuva caía em cima dos cadáveres e do mar e lá no reino de Dionísio dançava-se uma dança louca. (Ibid., p. 350)

Muitas destas passagens citadas com a chuva molhando a escrita são apresentadas nos começos dos capítulos ou findando-os, o que pode indicar que a chuva germinou as ideias do autor e ao mesmo tempo fechou-as, numa espécie de processo físico de transformação da água em texto, uma água-texto que se evaporada, sobe ao céu, vira nuvem, carrega-se e volta à forma líquida, como chuva-texto, caindo na terra e escorrendo para os rios e mares, que são as folhas de papel. A citação anterior, na

página 350, foi feita no final de um capítulo e a seguinte, na página 351, foi no começo e disse o seguinte:

Iria chover e no jardim daquela casa as plantas já estavam sabendo disto e esperavam a chuva ansiosas. E a solidão estava aí existia. A mulher olhou pela janela de sua casa e viu a sua filha brincando no jardim que ia chover. [...]. (Ibid., p. 351)

A chuva já havia parado e havia um céu cinza. [...]. (Ibid., p. 354)

Outra abertura com a chuva fazendo as palavras caírem no papel em branco, alimentando as ideias, adubando a criação de Jorge Mautner. Como estamos diagnosticando, seu estilo incomum imbrica em uma possível proposta de romper com as fronteiras entre os gêneros literários e os estilos artísticos. Sobre essa pretensão de romper fronteiras dos gêneros e estilos, num depoimento à revista Bizz, Jorge Mautner afirmou que em 1958 elaborou a síntese de todos os elementos artísticos. Esse depoimento nos ajuda nas tentativas de interpretações:

Eu pintava, fazia cerâmica, fazia atletismo, tentava me expressar pela música, estudando violino, e literatura. Mas aquilo tudo ainda era muito dividido. Foi num dia de chuva – eu odiava a chuva, muito ligada a São Paulo, para onde eu vim quando minha mãe casou-se novamente e eu fiquei separado da minha mãe negra. Eu ia possivelmente enlouquecer quando consegui, através da arte, fundir, com toda a dor de filho de refugiado de guerra, de várias separações e loucuras, numa síntese, tanto a minha linguagem musical, a linguagem literária, a linguagem pictórica, numa só. Foi num dia de iluminação. Foi por isso que fiz a música “Iluminação”, que eu gravei no final de 58. Também adquiri um estilo literário. Foi tudo ao mesmo tempo. Fantástico. (BIZZ, 1989, p. 45-46)

O depoimento revela o limite tênue entre amor e ódio de Jorge Mautner para com a chuva, que se fez presente num momento de iluminação, com a convergência harmoniosa das diversas possibilidades artísticas: multiarte, por assim dizer. Num instante de tempestade, a iluminação do raio que clareou a escuridão da mente de Mautner tornou-o multiartista da chuva.

E a chuva deixou tudo cinza. Ela acabou de cair mas vai cair de novo daqui a pouco e já são mais de cinqüenta vezes que o Rock Tomorrow cantando pelo Fabian tocou no toca-discos, e vai tocar mais. [...]. (Ibid., p. 359)

Chovia lá fora, estávamos perto do Natal e o Elvis cantava suas músicas que nem louco. Chovia e chovia. [...]. (Ibid., p. 367)

Choveu e até as gotas da chuva choravam, mas de repente alguém deu um grito! [...]. (Ibid., p. 371)

E chovia e chovia e Jorge com o seu cavalo amarrado lá no Hotel do fundo sumiu. [...]. (Ibid., p. 382)

Os menininhos bonitos lá do Guarujá e suas meninas gostosas estavam felizes na tristeza e chovia. [...]. (Ibid., p. 383)

E aquela avenida imensa e linda e molhada pela chuva brilhava e eu andava pela chuva. Acho que desesperei muita gente de tanto falar em mim. E o povo o que faz o povo? Jorge Amado é um furioso e com razão, ele tem a verdade dentro do coração, Jorge Amado, Jorge Amado você é o escritor brasileiro a quem gosto mais de ler e com razão [...]. (Ibid., p. 391)

Na escada da casa do Mautner a irmãzinha dele apareceu e disse: – “Como vai Roberto?” Ela a irmãzinha do Mautner tinha três anos e gostava muito do Aguilar. O Aguilar falou uns instantes com ela e depois todos nós três partimos para a rua e para o escuro e para a chuva. [...]. (Ibid., p. 394)

[...]. Mas Jorge dorme na esteira e lá fora chove chove e os seus sonhos são lindos pois quando chove Jorge sonha mais e quando acordar vai ter a surpresa de ver a chuva. [...]. (Ibid., p. 399)

Jorge então se levantou e foi para fora e sentiu a chuva na carne e montou seu cavalo e foi se afastando daquele lugar. [...]. (Ibid., p. 400)

E SURGIRÁ UMA ERA DE NOVAS LOUCURAS E COISAS NUNCA VISTAS. Acontecerão tempestades e o homem descobrirá o valor da água, da chuva, da morte, rezará para o inolvidável JAMES DEAN, [...]. (Ibid., p. 425)

No trecho seguinte, já perto do final do livro, a chuva e o caos se misturam em forma de liberdade, no que o próprio Jorge chamou de “palavras loucas”, como veremos:

[...]. Jorge está em casa e anda na chuva isto porque ele está andando no pátio de sua casa onde chove e onde existem vasos com plantas bonitas, avencas, samambaias, etc. E chove e Jorge está em casa e pensa; pensa o seguinte: “Que linda esta liberdade! Que linda a chuva loucamente livre e doida para cair como quiser e eu podê-la analisar como quiser sem que tenha medo do absurdo, pois o absurdo agora já não é mais contra a lei! E o absurdo é o meu caos, e o caos sou eu e o meu absurdo! Viva as palavras loucas! Morte aos nojentos! [...]. (Ibid., p. 427)

E Jorge está sozinho e sai de sua casa, do pátio e começa a andar na rua e sentindo sempre a chuva. [...]. (Ibid., p. 428)

[...]. A reza falava de Chuva, James Dean, vento, tempestade, morte e glória! [...]. (Ibid., p. 430)

[...]. Era o sul da música de que fala Nietzsche, Nietzsche que brigou com Wagner por causa disto, o sul, o sul da música a loucura do calor e da chuva! A chuva deixada para trás! Ah! Mas a chuva é nórdica, e ela, é nórdica! O tempo nublado, as geleiras, o frio, a garoa, a neve, São Paulo, São Paulo és louca! Louca cidade! E o teu vento e tua chuva são nórdicos misturados a uma maritimidade tropical triste e enchuvarada, Guarujá! [...]. (Ibid., p. 434-435)

Pedro então sentiu muito o vento e a chuva e os elementos em seu peito, [...]. (Ibid., p. 436).

Na hora em que começou a chover vinham chegando no castelo Jorge, Pedro e John. [...]. (Ibid., p. 440)

Que lindo! E a chuva lá fora molhava tudo e caía em cima do oceano, do velho oceano que rugia violentamente. [...]. (Ibid., p. 443)

Já chegando às últimas páginas do livro, o personagem Jorge, que por vezes foi o próprio autor, que apontou para a importância da chuva dos desejos e das inquietudes; uma chuva que atua na nuvem que cada pessoa pode ser.

E Jorge andava no escuro por causa da chuva quando de repente vê um sujeito, um alguém vestido de preto. Alguém místico. Era o Aguilar! O Dionísio! O louco! O irracional! (Ibid., p. 444)

[...]. Ela cantava um samba triste e a chuva caía nesta atmosfera escura e louca de coisa nova e antiga e amor! E dor! E tudo! E tudo é nada! Ah! Ah! Ah! E os dois se beijaram e se deitaram ali mesmo naquela rua e com a chuva caindo praticaram o ato sexual. (Ibid., p. 445)

E o mar estava ali e a escuridão era linda pois era escuridão ocasionada pela chuva. Ah! A chuva! [...]. (Ibid., p. 446)

E todos dançam lá embaixo e o vento sopra e isto é uma orgia e Jesus a aprova. Jorge dorme na desistência e no paradoxo. É só. Chuva. (Ibid., p. 449)

Sentada na chuva, naquela neve, naquela chuvinha que parecia neve caindo aquela menina tristonha de cabelos compridos olhava o mar salgado e cinza à sua frente. [...]. (Ibid., p. 449)

É noite, lá fora tudo escuro e chove. Chove a minha atormentadora e louca chuva! [...]. (Ibid., p. 451)

Jorge sabe que este livro não tem fim, este livro é que nem um cool-jazz. É a vida! Jorge está desesperado. Chove. Chuva. [...]. (Ibid., p. 453)

[...]. E com um desejo que a paz triunfe, que a felicidade reine e que tudo seja feliz e que todos nademos na felicidade e alegria! Chuva! (Ibid., p. 458)

E o livro terminou com a presença da chuva, “carne e chuva”, dando a entender que a chuva é humana, é gente e é mais do que um fenômeno da natureza. A chuva, então, poderia ser qualquer ser vivente e no livro em si poderia ser o autor e também o leitor. O livro também não tem fim, porque é o primeiro da *Mitologia do Kaos*, vindo na sequência *Kaos e Narciso em Tarde Cinza*. Vejamos o parágrafo final:

Este livro não tem fim, aliás vocês já devem estar cansados de saber disto, a continuação dele será uma melodia que eu comporei no meu bandolim. E depois da melodia talvez outra melodia e outro livro. Etc. Mas os dois corriam tanto que os deuses: James Dean, Maisa, *Jesus*, *Jesus-drácula*, Dionísio, sorriam e sorriam encantados e loucos. Chega! Chuva! O coro das crianças puras sorria. Todo mundo sorria. Estava ali a tortura da verdade! E os dois chegaram numa praia de areia cor cinza e nela se deitaram e furiosamente praticaram outro ato sexual. Suas carnes se enterravam na areia cor cinza e a língua dos dois dançava a dança da verdade. Carne e chuva! (Ibid., p. 466)

A chuva acabou sendo o principal motivo para a escrita se desenvolver, para fluir, trazendo à tona situações diversas, ora quando o personagem é o próprio autor, ora quando este personagem é inventado, ora quando o texto é uma carta, uma confissão ou desabafo. Numa outra perspectiva, a chuva torna-se o principal personagem do livro, um personagem não humano e que é o resultado da força da natureza sobre a terra. A chuva parece ser um personagem fantástico, um personagem que pode dialogar, moderadamente, com a corrente literária denominada realismo mágico, que, em síntese, funde o universo mágico à realidade, mostrando nesta fusão elementos irrealis ou estranhos como algo habitual e corriqueiro. A chuva é um elemento real, que acontece de fato por força da natureza, mas a sua presença constante, molhando o texto desde o começo até a última página não teria uma explicação cartesiana, mas tem uma lógica caótica se entendermos que ela, a chuva, é o personagem que não quer parar de se movimentar, não quer parar de interagir com os personagens humanos que se alimentam desta chuva e de todos os fenômenos da natureza ao seu redor, como a ventania, o trovão, o raio, a escuridão, o cinza, a formação de nuvens e a água que é a própria chuva de volta à terra.

Ainda em *Deus da Chuva e da Morte*, podemos perceber indícios de uma literatura em situação limite, com o autor diante dos dilemas humanos como a morte, a solidão e outros fatores de sua existência. Sobre este limite, o romancista e ensaísta Ernesto Sábato (1982) deixou algumas linhas em *O escritor e seus fantasmas*. Suas considerações cruzam com as situações excepcionais que Jorge Mautner imprimiu aos personagens, com interrogações sem respostas precisas. Sobre esta situação limite, percebeu Sábato:

O homem de hoje vive em alta tensão, ante o perigo da aniquilação e da morte, da tortura e da solidão. É um homem de situações extremas, chegou ou está frente aos limites últimos de sua existência. A literatura que o descreve e interroga não pode ser, pois, senão uma literatura de situações excepcionais. (SÁBATO, 1982, p. 54)

Um outro aspecto que podemos trazer para enriquecer a discussão reside na angústia despertada pela chuva, sendo um despertar direcionado para o pesadelo da escuridão das nuvens que anunciam a tempestade, e com a chuva que proclama a presença das trevas e em seguida vem a ressurreição, mostrando que esta ressurreição é a chuva, que não morre porque sempre volta, sempre aparece, mesmo nos verões. O ciclo da chuva pode ser a ressurreição que Jorge Mautner falou, uma ressurreição que também pode ser a ressurreição de Jesus, um dos personagens da obra.

Em *Deus da Chuva e da Morte*, talvez seja possível situar Jorge Mautner dentro da perspectiva voltada para uma necessidade obscura, possivelmente obsessiva, de testemunhar seu drama juvenil, sua infelicidade, sua solidão, imbricando num autor que escreve em processo de despedaçamento, andando na contramão da história tal qual um fora da lei das letras tradicionais. A escuridão, que acompanha a chuva, pode ser um personagem secundário e que espelha o mundo das visões infernais que emolduram a vida do pós-guerra.

Pela quantidade de passagens com a chuva, recorrência da recorrência, talvez seja possível dizer que ela é a perfeição e os humanos a imperfeição, desde sempre, pois o humano é um corpo frágil cuja carne é mortal e corrompível. A chuva, neste sentido, se distancia desta precariedade humana que é a imperfeição, abrindo portas para assumir um papel de deusa da perfeição que lambe a vida com a mesma alegria que escurece o brilho do sol, quando ainda é nuvem escura em movimento no céu.

Ainda podemos apontar na obra mautneriana alimentada pela chuva uma complexidade de personagens, com o pai, a mãe, a irmã, o padrasto, a babá, os amigos

da rua, os colegas do Dante Alighieri, os estranhos e os fictícios. Os temas também não se distanciam desta complexidade dos personagens, uma vez que os temas e os personagens se complementam dentro de um levante de textos caóticos e respingados, tal qual a gota da chuva ao bater no chão.

2.5 Contexto histórico na escrita da obra

Deus da Chuva e da Morte foi escrito numa época de muitas transformações. O ano de 1950 foi marcado pelo lançamento do jornal Folha de S. Paulo, pela perda da Copa do Mundo de Futebol para o Uruguai, no Maracanã lotado, e pela vitória de Getúlio Vargas nas eleições daquele ano. Em 1951 aconteceu a 1ª Bienal Internacional de São Paulo e entrou no ar *Sua Vida me Pertence*, a primeira telenovela brasileira. Em 1953 aconteceu a 2ª Bienal em São Paulo, tendo como destaque o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso; Lima Barreto dirigiu o filme *O Cangaceiro* e foi criada a Petrobras. Em 1954, Getúlio Vargas se suicidou com um tiro no coração. Um ano depois, em 1955, Juscelino Kubitschek (JK) foi eleito presidente do Brasil e o compositor Adoniram Barbosa compôs *Saudosa Maloca* e *O Samba do Arnesto*. Em 1956, JK lançou o seu Plano de Metas com o slogan *Cinquenta Anos em Cinco*. Na literatura, o poeta João Cabral de Melo Neto publicou *Morte e Vida Severina* e João Guimarães Rosa lançou o livro *Grande Sertão: Veredas*. No ano seguinte, surge o neoconcretismo nas artes com Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Mira Schedel. Em 1958, começou a bossa nova e João Gilberto gravou *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. No teatro, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estreou em São Paulo. O Brasil foi campeão mundial de futebol, na Suécia, surgindo o mito Pelé. Em 1959, a bandeira da revolução foi ampliada no mundo, atraindo para a causa armada vários admiradores. Um dos maiores feitos foi a conquista de Cuba, por Fidel Castro, livrando a ilha dos EUA, iniciando o regime comunista no país.

Foi neste mundo em ebulição dos anos de 1950 que Jorge Mautner resolveu romper a barreira do silêncio, falando com palavras próprias o que sentia naquele momento e vivendo a reconstrução da família por conta da separação dos seus pais, ocorrendo também a mudança do Rio de Janeiro para São Paulo. O autor falou deste momento particular e também da cultural clássica que estava em choque com a cultura popular. Tentou encontrar respostas para perguntas que surgiam a todo instante e que

brotavam graças à produção desenfreada de hormônios, reflexo da mutação biológica existente na transição da adolescência para a vida adulta. Diante dos fatos apresentados, *Deus da Chuva e da Morte* torna-se um mutante, um livro em transformação, tal qual o seu autor, uma vez que passado, presente e futuro misturam-se num único corpo textual. Neste sentido, *Deus da Chuva e da Morte* pode ser entendido como um livro dentro de outros livros ou até mesmo tempestade dentro de tempestades.

O contexto histórico, em boa medida, serve para trazer à luz algumas das passagens que apontam para a formatação de múltiplos mautnerianos, múltiplos que foram determinados pela historicidade em si, a exemplo do Jorge Mautner socialista inspirado ainda mais pelo socialismo derivado da revolução cubana. O múltiplo nacionalista, por sua vez, foi formatado dentro de várias frentes regionalistas que se apresentavam nas artes e por conta das inúmeras manifestações culturais brasileiras que chegavam a São Paulo. Dentro desta perspectiva, é possível que tenha edificado em Jorge Mautner um pouco do multiculturalismo brasileiro e a importância de cada manifestação artística.

Além do contexto histórico que acaba por datar algumas passagens da obra, sobretudo quando cita a disputa ideológica entre os regimes comunista e capitalista, também aponto para uma outra perspectiva do conteúdo e da escrita, que é a existência de uma coerência lógica na produção literária mautneriana. Essa coerência emerge nas peregrinações culturais (leituras e mais leituras na adolescência), notadamente os clássicos, presenteados pelo pai Paul Mautner. O sentido lógico de sua criação pode ser sintetizado, comparativamente, entre um ponto fixo (o próprio autor) e um ponto em movimento (a obra).

No campo filosófico, de forma pulverizada, *Deus da Chuva e da Morte* traz a influência do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche. Seria possível dizer que o pensamento de Jorge Mautner infiltra-se no de Nietzsche na medida em que uma linha imaginária de *Deus da Chuva e da Morte* converge para a tragédia grega, içando na chuarada de palavras embates entre a vida e a morte. Esta linha imaginária, talvez a linha traçada pelos pingos da chuva, poderia ser uma chave para abrir os diálogos, dar voz à autocrítica, analisar as diversas formas de pensamentos que afloram durante o seu frenético processo de criação.

Filosoficamente pensando, Jorge Mautner tenta invadir a razão das coisas que estão diante dos seus olhos, distinguindo quando se faz necessário o que é verdadeiro, o que é aparente e o que é falso. Ele lembra Sócrates, que estabeleceu a distinção entre

dois mundos, pela oposição essencial e aparente, verdadeiro e falso, inteligível e sensível, abrindo na obra algumas portas da metafísica e fazendo da vida aquilo que deve ser julgado, medido, limitado, em nome de valores estabelecidos pelos homens ao longo da história, a exemplo do verdadeiro e falso, feio e belo, bem e mal. Dentro desta perspectiva, a escrita mautneriana aproxima-se do jovem que era; um jovem que vive escrevendo para buscar um ponto de equilíbrio para tocar a vida. É neste instante que a autobiografia se expõe sem a preocupação de estabelecer um pacto de leitura, como pensou Philippe Lejeune. Talvez este seja o sentido mais amplo de *Deus da Chuva e da Morte*, que além do histórico, do autobiográfico e do ficcional também tece críticas aos valores sociais, uma realidade do próprio autor, que se vê pobre e em trânsito no mundo de ricos.

Profeticamente, Jorge Mautner consegue em *Deus da Chuva e da Morte* andar aceleradamente rumo a um novo milênio. O autor acelera os passos expondo-se à chuva na selva de concreto de São Paulo, envolvido por uma tempestade interminável. Sem proteção, Jorge Mautner deixa a chuva molhar. Ele incorpora um jovem de óculos escuros e blusão jeans que bebe Coca-Cola e traz o rock nas veias e aguarda pacientemente a ventania dispersar as nuvens escuras e depois fazer o azul celestial romper a cor cinza que se apresenta. E quando chega o momento de dar boas-vindas ao sol, que revitaliza o criador e a criatura de *Deus da Chuva e da Morte*, o autor-personagem dialoga com Dionísio e Jesus de Nazaré, tornado a obra mais fluida que a própria água da chuva.

Dentre as definições sobre o estilo mautneriano, o físico nuclear Mário Schenberg, prefaciando o livro *Vigarista Jorge* (1965), do próprio Jorge Mautner, percebeu que a problemática no mesmo gira em torno da contradição entre o irracional e o racional:

Mautner é eminentemente um poeta da água, no sentido da análise existencial de Bachelard. Na sua visão poética o Cosmo se revela como basicamente líquido. Há uma onipresença obsessionante da chuva e do mar em sua obra. O próprio sentido de sexo de Mautner deriva de seu aquatismo, assim como o seu tipo de irracionalismo não voluntarista. A essência aquática da poesia mautneriana revela porque difere tão profundamente de Nietzsche, poeta do ar, das alturas, embora tenha sofrido vivamente a influência do poeta-filósofo germânico.

Há uma grande afinidade entre Mautner e Jorge Amado. Ela se manifesta na poética aquática, na ênfase lírica dada ao sexo, na sensibilidade visual paisagística, no anarquismo e nas tendências socialistas místicas dos dois escritores. Diferem certamente quanto ao

tipo psicológico, no sentido de Jung, e à formação. Em Mautner predominam as tendências à intuição e ao pensamento, enquanto em Jorge Amado sobressaem a sensação e o sentimento. Jorge Amado é filho de uma sociedade semifeudal; Mautner provém de um ambiente de cultura burguesa, com fortes influências culturais centro-européias. (MAUTNER, 1965, p. 11)

E Mário Schenberg reforça que a obra de Jorge Mautner é uma das mais estranhas e interessantes por conta da audácia de conteúdo, abrindo, inclusive, a abertura de novos horizontes de poesia e pensamento.

2.6 Resenha no jornal O Estado de S. Paulo

O crítico literário Rolmes Barbosa registrou em resenha, na coluna *A Semana e os Livros*, no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo, em 22 de setembro de 1962, a chegada de *Deus da Chuva e da Morte* às livrarias da capital paulista. “Surpresa” foi a palavra chave da frase inicial de um texto crítico que trazia uma análise superficial da obra e também do seu autor. O espírito juvenil de Jorge Mautner – que se rebelava contra os cânones literários e buscava novos métodos de expressão e de solução técnicas – firmou-se na resenha como aspecto relevante, mas sem trazer “nenhum resultado realmente satisfatório”, mesmo sendo o “primeiro volume de uma trilogia romanesca”, como bem informou o crítico.

Reconhecendo que o autor “tem muito a dizer, mas ainda não encontrou a maneira de se expressar que corresponda à intensidade da sua visão do drama humano”, Rolmes Barbosa ressaltou a notável capacidade de Jorge Mautner “de sentir e expor o absurdo do momento que passa, enveredando por caminhos que desembocam no nada”, o que não deixa de ser uma influência direta do niilismo de seu pai Paul Mautner. O nada, então, naquele momento, seria uma projeção das inquietudes que se avolumaram em vida e que desembocaram na escrita referenciada na própria existência. E o crítico apontou como ponto positivo em Jorge Mautner a “autenticidade”, na sua preocupação de “encontrar resposta para os mistérios que nos cercam e, por outro lado, o alto nível artesanal com que realiza as pesquisas formais que caracterizam esta obra”. Essa autenticidade seria um múltiplo mautneriano que faz surgir outros múltiplos, sobretudo quando tece uma escrita autobiográfica tramada na correnteza ficcional gerada pela inquietação juvenil.

Além disso, admire-se a coragem (tão rara nos nossos novos autores) com que, expondo-se a ataques mais ou menos fundamentados da crítica, Jorge Mautner procura “entregar” sua mensagem. Diante da estreia de tal porte, surge, logo, a ideia das comparações: quais os autores que teriam influenciado Mautner? Marguerite Duras? Camus? Robbe-Grillet? Cesare Pavese? Willian Styron? Truman Capote? Jorge Luis Borges? Ou, mais remotamente, Kafka, ou, indo às fontes, Joyce? Qualquer conclusão seria, ainda prematura. Além disso, o que importa é que o estreador dispõe de fôlego de narrador, comprazendo-se, mesmo, com perigosa facilidade, em criar mitos e ambientes de intenso colorido e força de sugestão. (BORBOSA, 1962, Rolmes in O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, p. 4)

Na citação acima, o crítico aponta para um múltiplo de Jorge Mautner que se fez presente intensamente nas suas obras literárias e que pontua, inclusive, nas letras de algumas das canções que trazem discursos durante o canto. Trata-se do múltiplo narrador com fôlego para narrar. Essa facilidade de narrar com gosto, com prazer, lança-o para caminhos da repetição, o que acaba sendo uma proposta para manter-se distante dos conflitos mundanos, aproximando-se do estágio de felicidade, que talvez recaia numa busca inconsciente e, por conta disso, a felicidade vestida de narração foi utilizada para justificar a própria necessidade de escrever. O narrador de si pode ter gerado o múltiplo que traz, naturalmente, a calma para o espírito. E esse narrador de si comporta-se em *Deus da Chuva e da Morte* como os pingos da chuva que narram também em si o ciclo das águas no planeta Terra.

Vale atentar que o crítico de um dos mais importantes jornais de São Paulo e do Brasil não observou a evolução da chuva na obra mautneriana, desde o título, fixando o seu olhar para o campo literário como um todo, buscando, inclusive, digitais de autores que a escrita mautneriana se alimenta e no devolve, antropofagicamente. Rolmes Barbosa identifica cenas de lirismo na prosa mautneriana, em que essas “imagens líricas evocam um mundo vibrante de vida, de amor e de morte”. Identificando inúmeros aspectos negativos, não exemplificados minuciosamente, o crítico considerou *Deus da Chuva e da Morte* uma das “boas estréias” de 1962. Abaixo, destaco um exemplo desse lirismo na prosa mautneriana:

O frio existia por entre a escuridão limpa que se via entre as macieiras pois que as macieiras eram quase luminosas, verdes os troncos e as maçãs brilhantes e rosadas. Talvez vermelhas. Porém a escuridão era limpa, fria e aparecia lá no fundo, entre as macieiras luminosas. Era uma luminosidade não exagerada, simples, concreta. Parecia a luz concreta. (Ibid., p. 184)

Na mesma resenha crítica, analisando em seguida o livro de contos *Passe a Férias em Nassau*, de Julieta de Godoy Ladeira, comparando os autores e as narrativas, Rolmes Barbosa reforça que Julieta é uma ficcionista que parece ter encontrado o caminho adequado às suas intenções, enquanto Jorge Mautner busca esse caminho. Este comparativo abre espaço para destacar um aspecto que não estava sendo percebido até então pelo crítico, que é a presença da escrita autobiográfica determinando o caminho da escrita ficcional de Jorge Mautner.

2.7 A chuva mautneriana influenciando Guilherme Arantes

Dentre os múltiplos representados por Jorge Mautner, um deles é o influenciador de outros artistas. Caetano Veloso e Gilberto Gil já falaram dessa influência desde o primeiro encontro, em Londres, quando estavam exilados. Outros artistas também ampliam o coro dos influenciados, como o parceiro de longas datas Nelson Jacobina, que acompanhou Jorge Mautner nas apresentações musicais até 31 de maio de 2012, quando faleceu em decorrência de uma metástase de um câncer nos pulmões. A influência de Jorge Mautner em Nelson Jacobina foi amalgamada ao longo de 40 anos de convivência artística e que resultaram em clássicos como *Maracatu Atômico* e *Lágrimas Negras*. A parceria duradoura consolidou uma influência de complementação musical, uma vez que Nelson Jacobina era ótimo violonista e destacado arranjador.

Outro artista que foi influenciado pela literatura de Jorge Mautner, notadamente pelo livro *Narciso em Tarde Cinza*, terceira obra da *Trilogia do Kaos*, foi o cantor e compositor Guilherme Arantes, que confessou em depoimento de 11 de junho de 2015 que muitas de suas canções são referenciadas na chuva e no cinza da escrita mautneriana. Sobre essa influência, contou:

Conheci Jorge Mautner através do meu primo Solano Ribeiro e dos músicos que eu conhecia e que eram meus amigos: Diógenes Burani Filho, baterista, e Rodolpho Grani Júnior, baixista, que me apresentaram para a dupla Jorge Mautner e Nelson Jacobina. Integrei a banda dele para tocar em shows nos teatros Ruth Escobar e 13 de Maio. O berçário de minha música é esse começo dos anos de 1970, no Morro dos Ingleses, em São Paulo. Na banda também tinha Tico Terpins, que integrou a banda de rock Joelho de Porco. A influência do Jorge Mautner é por causa do livro “Narciso em Tarde Cinza”, que é um poema em forma de prosa que tem um clima todo muito denso, muito nebuloso, de brumas, de neblinas, de chuvas, garoas, tempestades e o tempo todo chove no livro. E esse imaginário de

Jorge Mautner marcou muito na minha escrita, no fazer de letras, junto com Taiguara⁷, que foi meu mestre maior desse período, com as canções mais densas. Mas o Jorge Mautner com todo o seu delírio niilista, a maneira de ser um filósofo em tempo integral, e uma pessoa que vive a realidade de ser poeta; um bardo, bizarro de um mundo moderno e ao mesmo tempo ancestral, isso aí influenciou muito as minhas músicas que tiveram esse clima, como “Antes da Chuva Chegar”, “Deixa Chover”, “A Cidade e a Neblina” e o próprio “Planeta Água”. Esses temas chuvosos, eles se tornaram recorrentes na minha temática e recentemente, no disco de [Marcelo] Jeneci, há três anos, no seu primeiro disco, essa influência aparece quando a chuva vem e no dançar na chuva quando a chuva vem. É interessante como essa herança passou de músico em músico, de letrista em letrista, e é uma coisa que vem de lá desses idos, dessa minha convivência com Jorge Mautner, que, engraçado, foi uma convivência também pessoal, dos lugares que a gente ia, como uma casa no Morro dos Ingleses, que era do Edu Viola e Tadeu Passarelli, músicos importantes desse período. A casa era frequentada por pessoas da contracultura da época. Foi nesse ambiente que fui gerado e o Jorge é uma das figuras mais fascinantes de toda história da música brasileira. Eu já falei pra ele que ele é a maior influência, pra mim, como filósofo por trás de muitas coisas, por trás de muitas gerações. Nos shows que nós fizemos, eu era menor de idade, e depois não foi possível viajar com ele para a Bahia. Meu pai não deixou. (ARANTES, 2015, entrevista exclusiva)

O depoimento de Guilherme Arantes descortina alguns múltiplos mautnerianos que singraram pelos mares literários e filosóficos, repercutindo também na formação de outros artistas, notadamente nos jovens que emergiam na cena paulistana dos primeiros anos da década de 1970, após o retorno de Jorge Mautner do autoexílio. O seu estilo de vida entrelaçado no ser poeta e no ser filósofo, ambos vividos em tempo integral, repercutiu na formação de Guilherme Arantes, que também deixou a chuva cair e molhar as letras de suas canções, como veremos em *Não Reclamo da Chuva*, do ano de 1974:

Não reclamo da chuva
Porque lava minhas rugas
Quem pode escolher seu caminho

⁷ Taiguara Chalar da Silva foi um cantor e compositor brasileiro dos mais censurados durante a ditadura militar, com 68 obras restringidas. Nasceu em Montevidéu, no dia 9 de outubro de 1945, e morreu em São Paulo, em 14 de fevereiro de 1996. Estudou Direito, no Rio de Janeiro, e abandonou o curso para se dedicar à música. Participou de vários festivais e programas da TV e emplacou clássicos no rico repertório do cancioneiro nacional, nas décadas de 1960 e 1970, como *Hoje*, *Universo do teu corpo*, *Piano e viola*, *Amanda*, *Teu sonho não acabou*, *Geração 70* e *Que as crianças cantem livres*. Foi considerado um dos símbolos da resistência à censura e por conta do período ditatorial preferiu o autoexílio, em meados de 1973, em Londres. A canção *Amanhã*, de Guilherme Arantes, de 1977, pode ser um contraponto a *Hoje* e, talvez, uma homenagem subliminar.

Nunca fui convidado
Até charutos e licores
Já nem sei o que são valores
Quando se abandona o mundo
Fica mais bonito
É bem melhor
Uma roupa esfarrapada que o medo de sujar
Quando chega nesse ponto
A conclusão que nada vai mudar
Sonho é bom fazer de conta que nunca vai chegar

No depoimento, Guilherme Arantes não cita a canção *Não Reclamo da Chuva*, a primeira de uma série onde a influência direta da poética da coisa líquida de Jorge Mautner se molda aos sons daquele momento, a exemplo de *Águas Passadas*, *Antes da Chuva Chegar* e *A Cidade e a Neblina*. A canção *Não Reclamo da Chuva* integra o LP *Moto Perpétuo*⁸, de 1974. Já as canções *Águas Passadas*, *Antes da Chuva Chegar* e *A Cidade e a Neblina* fazem parte do LP *Guilherme Arantes*, também do ano de 1976.

Águas Passadas

O céu está tão nublado
Há tempos que não fica assim
Só me recordo de águas passadas
Montes de gente e nada de mim
Eu só quero um motivo decente
Você não entende, se eu gritar
Ah!! Ninguém ouve, não
Ah!! Ninguém ouve, não
O céu está tão nublado
Há tempos que não fica assim
Você reclama da falta de sorte
A velha alegria ainda há de vir
Mas eu tenho certeza
Que essa saudade não leva a nenhum lugar
Ah!! ninguém ouve não
Ah!! ninguém ouve não

Antes da Chuva Chegar

Sinto agora que o vento traz coisas de longe de casa libertando a voz
São lugares perdidos, imagens confusas de tempos que não voltam
mais

⁸ Moto Perpétuo é o nome da banda de rock progressivo criada em 1973 e formada pelo cantor e compositor Guilherme Arantes (piano e vocais), Egdio Conde (guitarra solo e vocais), Diógenes Burani (percussão e vocais), Gerson Tatini (contrabaixo e vocais) e Cláudio Lucci (violões, violoncelo, guitarra e vocais). O nome do LP lançado em 1974 levou o mesmo nome da banda, uma estratégia usada para reforçar a identidade do grupo nas rádios e nos veículos de comunicação. Guilherme Arantes deixou o grupo em 1975 para seguir carreira solo.

E pessoas com quem convivi
Suas palavras, seus sonhos, seus atos, seus modos de ver a vida
Olhe o que o vento traz, antes da chuva chegar
Olhe o que o vento traz, antes da chuva chegar
Pela rua deserta e forrada de folhas caídas que voam ao léu
Corre o meu pensamento no rastro das nuvens pesadas que habitam o
céu
Vejo a casa na qual me criei
Vejo a escola, o jardim, vejo a cara de cada um, dos meus
companheiros
Olhe o que o vento traz, antes da chuva chegar
Olhe o que o vento traz, antes da chuva chegar
Olhe o que o vento traz, antes da chuva chegar

A Cidade e a Neblina

Na neblina a cidade amanheceu
Sonolenta como os últimos boêmios
E os primeiros trabalhadores matinais
Com seus gorros, capotões e cachecóis
A neblina dá uma certa imprecisão
A paisagem fica sem definição
As capelas e os velhos casarões
Na neblina ficam sobrenaturais
Qual, qual de vocês não acha belo
Quando ela desce
Quando ela deixa tudo translúcido?
Na neblina os rochedos pelo mar
São terríveis para quem for navegar
O aeroporto, então, acende os faróis
E não sobem, e não descem aviões
Qual, qual de vocês não acha belo
Quando ela desce
Quando ela deixa tudo translúcido?

Ainda nesta leva de temas relacionados à chuva, Guilherme Arantes embala o som pop nacional com *Deixa Chover*, de 1981.

Deixa Chover

Certos dias de chuva nem é bom sair de casa
Agitar
É melhor dormir
Se você tentou e não aconteceu
Valeu!
Infelizmente nem tudo é exatamente como a gente quer
As pessoas sempre têm chance de jogar
De novo e errar
Ver o que convém
Receber alguém no seu coração
Ou não!
Infelizmente nem tudo é exatamente como a gente quer

Deixa chover
Ah ah ahhhhh...
Deixa a chuva molhar
Dentro do peito tem um fogo ardendo que nunca vai se apagar
Deixa chover
Ah ah ahhhhh...
Deixa a chuva molhar
Dentro do peito tem um fogo ardendo que nunca
Nada, nada vai apagar

A canção *Planeta Água*, também de 1981, é outra obra emblemática deste período. Foi escolhida pelo público como melhor canção do Festival Shell MPB daquele ano, mas ficou em segundo lugar, na classificação final, no entendimento dos jurados, perdendo para *Purpurina*, de Jerônimo Jardim e interpretada por Lucinha Lins. Diz a letra:

Planeta Água

Água que nasce na fonte serena do mundo
E que abre um profundo grotão
Água que faz inocente riacho e deságua na corrente do ribeirão
Águas escuras dos rios que levam a fertilidade ao sertão
Águas que banham aldeias e matam a sede da população
Águas que caem das pedras no véu das cascatas, ronco de trovão
E depois dormem tranquilas no leito dos lagos, no leito dos lagos

Água dos igarapés, onde Iara, a mãe d'água é misteriosa canção
Água que o sol evapora, pro céu vai embora, virar nuvem de algodão
Gotas de água da chuva, alegre arco-íris sobre a plantação
Gotas de água da chuva, tão tristes, são lágrimas na inundação
Águas que movem moinhos são as mesmas águas que encharcam o chão
E sempre voltam humildes pro fundo da terra, pro fundo da terra
Terra, planeta água, Terra, planeta água, Terra, planeta água
Água que nasce na fonte serena do mundo
E que abre um profundo grotão
Água que faz inocente riacho e deságua na corrente do ribeirão
Águas escuras dos rios que levam a fertilidade ao sertão
Águas que banham aldeias e matam a sede da população Águas que
movem moinhos são as mesmas águas que encharcam o chão
E sempre voltam humildes pro fundo da terra, pro fundo da terra
Terra, planeta água, Terra, planeta água, Terra, planeta água
Terra, planeta água, Terra, planeta água, Terra, planeta água

Como se percebe nas letras das canções de Guilherme Arantes, o impacto da narrativa maotneriana ultrapassou o limite do texto em si de *Narciso em Tarde Cinza*, que é uma obra que, em síntese, traz uma prosa condensada e com mais densidade poética daquilo que já vinha sendo narrado em *Deus da Chuva e da Morte*. De um

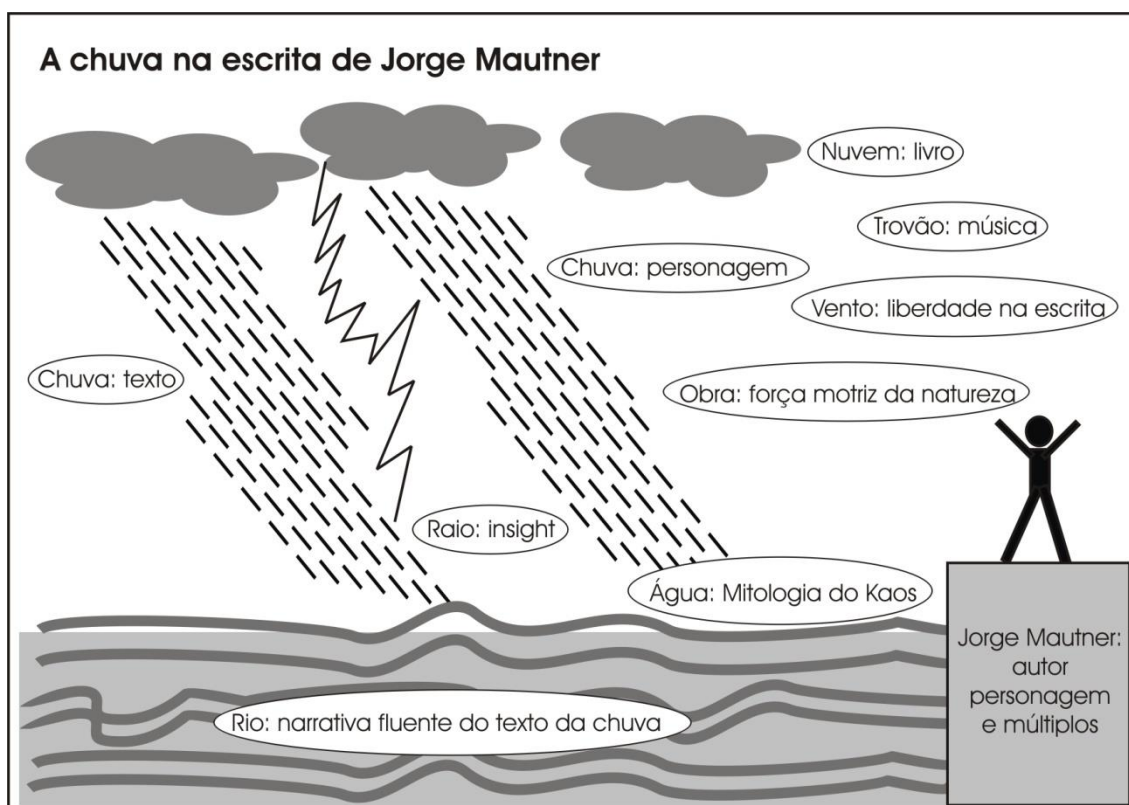
campo ao outro, da narrativa em prosa à letra de uma canção, as recorrências dos temas mautnerianos passaram a ser desdobrados nas letras bem arquitetadas de Guilherme Arantes, que amplia a sua visibilidade no cenário da música brasileira por conta do estrondoso sucesso de *Planeta Água*.

O que não afasta Guilherme Arantes dos temas mautnerianos é o fato de ter vivido em São Paulo. O contato com a chuva que lambe o asfalto da metrópole e também com a dinâmica da cidade em si não são referências ficcionais. Estas poderiam ser adquiridas, exclusivamente, em leituras, a exemplo da leitura de *Narciso em Tarde Cinza*.

2.8 Representação gráfica de influência da chuva

Como a chuva atua na obra de Jorge Mautner?

Figura 3 - A chuva molha a vida e a produção literomusical de Jorge Mautner desde as primeiras obras



Tudo começa com o raio, que representa a inspiração, que conduz o insight para clarear a escuridão das ideias perdidas nas zonas abissais do cérebro. E da nuvem carregada e cinza cai a chuva, que representa ao mesmo tempo texto e personagem, e

talvez seja o próprio autor fluindo no inconsciente do leitor. E a chuva gera ainda o rio da narrativa, que seria a própria fluência do texto aguado e que faz minar, em três livros, a aquosa *Mitologia do Kaos*. E da tempestade que se avizinha na chuva com relâmpago, o vento que sopra as nuvens pelas campinas da escrita aponta para a consolidação da liberdade do autor. A obra como um todo provém da força motriz da natureza, uma natureza que gera música a partir do raio que estronda no ar, que é trovão. E Jorge Mautner, que é ao mesmo tempo autor, personagem e outros múltiplos, projeta nas nuvens multiformes que se movimentam no ar os livros de onde a autobiografia dialoga com a ficção num texto em que a poética da chuva recorrente alimenta uma prosa cuja narrativa expõe temas complexos com o uso de palavras do reino do coloquialismo urbano.

2.9 Memórias da guerra e do pós-guerra: conexões com Jorge Semprun

Neste momento da pesquisa, adensando ainda mais o corpo textual, tratarei da memória na obra mautneriana imbricando o assunto ao horror da Segunda Guerra Mundial, um dos episódios mais trágicos e significativos da história da humanidade no século passado, o século XX. A guerra começou em 1939, quando as forças nazistas da Alemanha invadiram a Polônia, terminado em 1945 com a derrota de Adolf Hitler, que se suicida, havendo ainda a rendição dos soldados alemães e a fúria da destruição com o lançamento de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, no Japão.

Para ajudar nas investigações sobre a guerra, especificamente sobre os campos de concentração, outro tema recorrente na escrita de Jorge Mautner, além da chuva, dialogaremos com o livro *A escrita ou a vida*, do escritor espanhol Jorge Semprun⁹ (1995), que relata a triste e devastadora experiência de dois anos no campo de concentração de Buchenwald, sobrevivendo como pôde às condições subumanas impostas pelos nazistas. Fome, trabalho forçado, privação de sono, humilhações de toda ordem, frio extremo e espancamentos são alguns dos pesadelos que vivem acordados na

⁹ Jorge Semprun Maura nasceu em Madrid, em 10 de dezembro de 1923, e morreu em Paris, em 7 de junho de 2011. Em 1939, após a guerra civil espanhola, sua família mudou-se para Paris. Em 1941, foi estudar filosofia na Universidade Sorbonne. Durante a Segunda Guerra Mundial, com a França ocupada pela Alemanha nazista, combateu entre os partidários da resistência francesa. Em 1942, ingressou no Partido Comunista da Espanha e em 1943, após ter sido denunciado, foi preso, torturado e deportado para o campo de concentração de Buchenwald, período que marcou a sua experiência literária e política. Após a libertação, fixou residência em Paris, onde atuou como escritor e roteirista.

sua memória, restando-lhe a escrita como terapia e força inspiradora para não deixar a vida morrer precocemente.

A Segunda Guerra Mundial, o nazismo, as bombas atômicas, o medo de uma terceira guerra, o horror dos campos de concentração e a fuga deste mundo sanguinolento com bombas e mortes são pólos que se atraem nas escritas de Jorge Mautner e Jorge Semprun, que, em comum, têm o nome Jorge. Como a obra de Semprun poderia ajudar no entendimento da obra de Mautner?

Para tentar responder, temos que relembrar que Jorge Mautner veio parar no Brasil por causa da ascensão do nazismo na Europa e da perseguição aos judeus, que, por conta do regime antissemita, foram deportados para os campos de concentração criados por Adolf Hitler, então líder da Alemanha. Ao mesmo tempo, a Segunda Guerra Mundial estava em curso, fazendo com que os pais de Jorge Mautner fugissem da Europa e chegassem ao Brasil, vindo de navio saído da Itália. Inicialmente, a ideia era ir para os Estados Unidos, porém não havia embarcação naquele momento de fuga iniciada na Áustria. Assim, o destino fez com que Jorge Mautner nascesse em terras brasileira, no Rio de Janeiro, em 17 de janeiro de 1941.

Esta herança da guerra não vivida de fato no *front* pelos pais de Jorge Mautner, mas contada por eles, que perderam parentes no conflito e em campos de concentração, marcou a vida do pequeno Jorge, que fez destes rastros históricos e biográficos parte de sua escrita, pontuando as mazelas da guerra e temas correlatos na sua literatura, na sua poesia e numa parte de sua produção musical, notadamente nas letras de canções.

Limitando-me ao livro *Deus da Chuva e da Morte*, algumas passagens podem ser içadas. Confrontando estas colocações de Jorge Mautner com as que forem apresentadas no livro *A escrita ou a vida*, podemos dar os primeiros passos para tentar responder a pergunta lançada há algumas linhas atrás. Antes, porém, traremos algumas considerações sobre a memória, que é fragmento vivo da obra de Mautner e totalidade do livro de Semprun.

A memória, importante para legitimar uma possível verdade numa escritura, tanto nas biografias quanto nas autobiografias, tem espaço assegurado na obra confessional de Santo Agostinho. Nas *Confissões*, na passagem *O milagre da memória*, no capítulo do décimo livro, o religioso afirmou:

Mas eis-me diante dos campos, dos vastos palácios da memória, onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda

espécie. Lá estão guardados todos os nossos pensamentos, quer aumentando, quer diminuindo, quer modificando de qualquer modo as aquisições de nossos sentidos, e tudo o que aí depositamos ou reservamos, se ainda não foi sepultado ou absorvido no esquecimento. (AGOSTINHO, 2012, p. 283)

Como se percebe, ao se reportar à memória, Santo Agostinho teve uma incrível lucidez para dizer que na memória estão todos os pensamentos e estes pensamentos podem ser diminuídos ou aumentados, dependendo dos sentidos, cabendo também o esquecimento, que é o sepultamento da própria memória em algum lugar do cérebro. Nas obras de Semprun e de Mautner, como podemos criar um link que atente para a lucidez percebida por Agostinho?

Em Semprun, por ser um livro de memória, a colocação agostiniana não encontra resistência, pelo contrário, é reforçada, como podemos conferir nas quatro passagens abaixo. Elas mostram, ainda, o que podemos chamar de fatia de memória, ou seja, quando nos lembramos de coisas da infância e não nos lembramos de coisas da adolescência ou da vida adulta:

Estamos em 12 de abril de 1945, dia seguinte da libertação de Buchenwald. A história está fraca, em suma. Nenhuma necessidade de um esforço especial de memória. Nenhuma necessidade tampouco de uma documentação fidedigna, verificada. Ainda está no presente, a morte. Acontece sob os nossos olhos, basta olhar. Eles continuam a morrer, às centenas, os famintos do Pequeno Campo, os judeus sobreviventes de Auschwitz. (SEMPRUN, 1995, p. 23)

Posso ter certeza dessa data de 14 de abril, afirmá-la com segurança. No entanto, o período de minha vida que se estende entre a libertação de Buchenwald e meu regresso a Paris é confuso, invalido por brumas de esquecimento. De imprecisão, em todo caso. (Ibid., p. 35)

O fato aí está, porém: só guardo desse período recordações esparsas, desconchavadas, suficientes apenas para encher algumas horas dessas duas semanas. Recordações que brilham com um fulgor cru, decerto, mas que estão cercadas pelo cinzento do não-ser. Do apenas perceptível, ao menos. (Ibid., p. 36)

[...]. Minha memória privilegia a recordação da infância, em detrimento da de meus vinte anos, em Buchenwald. (Ibid., p. 78)

Em Jorge Mautner, pela forma de escrever e conduzir o livro *Deus da Chuva e da Morte*, a discussão da memória se dilui nas sequências não lineares dos capítulos e subcapítulos, no entanto, a questão da memória não fica excluída porque o pós-guerra,

os campos de concentração, as mortes dos judeus e o combate ao nazismo estão dentro da casa do autor, nas vozes de seus pais.

[...]. Minha mãe fala que a bomba atômica mudou as condições atmosféricas. As conversas de minha mãe às vezes me dão raiva. Ela disse que eu não devo fazer esta cara amarrada, ela diz que também tem crises de melancolia mas que sempre se controla. Por que eu não me controlo? As criaturas do povo dizem palavras estranhas. (MAUTNER, 1997, p. 103-104)

[...]. Estou ficando burro de novo. A guerra atômica vem aí! A GUERRA ATÔMI-----Zum! CA!!! Bum (Nuvem de cogumelo) Quem falou isso foi o Vicente [Ferreira da Silva, filósofo brasileiro] a quem eu chamo de papai Noel [...]. Tudo começou quando Albert Einstein escreveu aquela famosa carta ao presidente Roosevelt dizendo que poderia talvez fabricar uma terrível e eficaz arma nova que é a célebre bomba atômica over Hiroshima e Nakagassi [sic] [...]. (Ibid., p. 224)

[...]. Os olhos são o lago, o lago é de uma lenda antiga estrada na minha carne desde a infância quando minha mãe contava como o vento soprando lendas em que apareciam lagos (eram lendas européias tristes e banhadas numa saudade infinita voltada para o impossível da volta e isso no macrocosmo queria dizer a volta para a Europa era impossível porque a Europa já morrera, morrera na guerra, e isto havia nos olhos da minha mãe e na voz dela e no espírito dela e da lenda que contava: tudo se une, todas as dissonâncias se unem para produzir um só efeito) e depois de 1941, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 e 49 e estes anos são o após guerra sabe o que isto significa? E eu suportei até como feto na barriga da minha mãe a luta dos hemisférios e da guerra, a suástica e a cruz de Cristo e a foice e o martelo são meus símbolos inconscientes pois quando pego num papel é para rabiscar estas coisas: cruz, cruz suástica, foice e martelo: estas coisas foram gravadas em mim com sangue, no sangue, misturando-se os sangues dos mortos na guerra com o meu sangue e tudo virou um dilúvio de mar de sangue e pegou fogo! (Ibid., p. 229)

[...] E Jorge lá em cima do monte dormia. Depois aconteceu algo terrível, Jorge sonhou num dado momento que lia um poema assim: “Que VIVA a BOMBA ATÔMICA!/ E a BOMBA DE HIDROGÊNIO!/ E as OUTRAS que surgirão!/ Que seja a morte da Humanidade/ Ela não vale uma cuspida/ Que morram os humanos e fiquem de cor verde, azul, infra-vermelha ou ultra-violeta e que suas carnes apodreçam com a radioatividade e as emanções do diabo/ VIVA os cientistas e a máquina que constrói os INFERNOS/ E o caos do sangue e da morte/ VIVA o negror dos defuntos e carbonizados/ E a cor azul ou verde ou infra-vermelha ou ultra-violeta dos radioativos cadáveres humanos que outrora se amaram e brincaram e beijaram e dançaram/” E Jorge no sonho lê esta poesia e cospe nela e a rasga e depois não se lembra mais. Eu não me lembro mais. Que fazer? (Ibid., p. 449)

Nestes trechos destacados, a memória se mistura ao medo, sobretudo o medo de acontecer uma guerra nuclear, por conta do pós-guerra, com a divisão do mundo em dois blocos: o capitalista (apoiando os Estados Unidos) e o comunista (apoiando a extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). A tensão entre as duas superpotências se estabelece e a guerra fria entra em cena, amplificando o perigo atômico. Em Jorge Mautner, nos livros posteriores a *Deus da Chuva e da Morte*, este tema ganha mais destaque. *Poesias de amor e de Morte*, de 1981, e *Sexo do Crepúsculo*, de 1983, exemplificam bem a afirmação, tanto que *Poesias de Amor e de Morte* vem com o subtítulo *Cantos do campo de concentração do horror e da paixão ZR 4538 M*. Em *Sexo do Crepúsculo*, os personagens vivem experimentações sexuais com intensidade homossexual num mundo em guerra. Mais adiante, em 2006, no livro de memórias *O Filho do Holocausto (1941 a 1958)*, o autor tem a possibilidade de percorrer com mais intensidade o período da Segunda Guerra Mundial e as mazelas dos campos de concentração, reforçando a luta contra o nazismo e a proliferação de armas nucleares.

Voltando às *Confissões*, prosseguindo com as considerações de Santo Agostinho sobre a questão da memória, o religioso traz para esta pesquisa a possibilidade de convocar as lembranças desejadas, algumas delas se apresentando de imediato e outras com certa demora, como se estivessem sendo extraídas dos recônditos do cérebro. No caso de Jorge Mautner, especificamente sobre a guerra, a memória do conflito em si é intermediada por uma segunda voz: dos pais, das imagens da época ou das publicações, dentre outras possibilidades. Não ocorreu em Mautner a vivência direta da guerra, como no caso de Semprun, que possui densas camadas de memória sobre os campos de concentração, por onde passou e milagrosamente sobreviveu. Este grau de aproximação entre o vivido e o que foi vivido por meio de uma segunda fonte (narrativa de outra pessoa, filme ou publicação) não impede que a memória se apresente como parte atuante no processo da vida, pois a perda de memória reside, dentre outras coisas, na intensidade e no grau emotivo que se aproxima desta memória.

Dentro desta observação, deslocando o aspecto religioso que motiva a sua escrita, Santo Agostinho diz que realiza tudo no imenso palácio da memória, vendo-a também como um grande poder e um santuário amplo e infinito, como podemos conferir na passagem a seguir:

Grande é este poder da memória prodigiosamente grande, meu Deus! É um santuário amplo e infinito. Quem o pôde sondar até suas profundezas? Contudo, a memória nada mais é que um poder próprio de minha alma, que pertence à minha natureza; mas eu não sou capaz de compreender inteiramente o que sou. (AGOSTINHO, p. 285)

Não podemos desconsiderar o impulso-potência da vontade individual de lembrar o que apenas merece ser lembrado, surgindo de um lado as lembranças em camadas superficiais e de outro lado as lembranças mais densas, dependendo da circunstância da busca e do grau de significação que aquela lembrança representa para a pessoa. Para Mautner e Semprun, entendo que o impulso-potência resulta em escrita, algo como necessidade vital. E esta necessidade vital entra no jogo de prioridades do que deve ser ou não ser escrito, como nos casos das autobiografias, passadas por avaliações racionalizadas do seu autor, que, nesta escrita, põe em prática os encadeamentos das ideias e dos interesses. Atenta-se ainda para os limites impostos pela linguagem escrita, que não consegue dizer por meio de palavras tudo aquilo que a mente constrói e que a memória guarda. E as reflexões agostinianas prosseguem, agora com o recorte da memória intelectual:

Mas não é só isto o que encerra a imensa capacidade de minha memória. Ali estão, como em um lugar interior, remoto, que aliás, não é um lugar, todas aquelas noções aprendidas das artes liberais, pelo menos o que ainda não esqueci. Mas, neste caso, não são mais as imagens delas que levo comigo, mas as próprias realidades em si. Em que consiste a literatura, a dialética, as diferentes espécies de questões, tudo o que sei a respeito desses problemas está de tal modo em minha memória, que não está ali como a imagem solta de uma coisa, cuja realidade se deixou fora; como um som que ressoa e passa, ou como a voz que deixa no ouvido um rastro, que faz com que a julguemos ouvir, como se continuasse a soar quando já não ressoa; ou como o perfume que, passando e desvanecendo-se no vento, afeta o olfato e envia sua imagem à memória, imagem que a lembrança reproduz; ou como o manjar que, perde o sabor no estômago, mas de algum modo o conserva na memória, ou como um corpo que se sente pelo tato, e que, em sua ausência é imaginado pela memória. (Ibid., p. 286)

O que Santo Agostinho diz acaba sendo significativo na escrita dos autores em questão, uma vez que a imagem resgatada pela memória remete aos sentidos, como escreveu Semprun sobre o prazer de fumar. Situações distintas dentro de uma mesma situação realimentam a memória, como o prazer de tragar um cigarro com fumaça de mel e o prazer contrário, do vício de fumar, ao tragar a fumaça de um cigarro amargo. A passagem abaixo deixa aberta uma possível conexão entre Agostinho e Semprun,

mesmo sabendo que Agostinho tem na escrita o viés religioso, da busca por Deus, e Semprun busca na escrita a vida sem o pesadelo do campo de concentração:

Balanço a cabeça. Dou uma longa tragada no meu cigarro. Encho a boca, a garganta, os pulmões com essa fumaça de mel, deliciosa e violenta. É infinitamente melhor do que o sabor amargo da *machorka*, o mata-rato russo. Não tem nem comparação. Mas já sei que terei por toda a minha vida uma lembrança nostálgica das guimbas de *machorka* fumadas com os companheiros. (SEMPRUN, p. 285)

Num outro contexto, no de *Deus da Chuva e da Morte*, na colcha de retalhos que a obra se concebe, Jorge Mautner traz esta memória das coisas simples da vida quando fala da Coca-Cola e do rock.

– “A coca-cola é uma grande invenção. Nós os sul-americanos não devemos ter raiva dos norte-americanos. Eles no deram o fabuloso Rock N’ Roll que age como um calmante em nossa psique e a coca-cola que é o símbolo da nossa classe. A coca-cola misturada ao rum todo mundo sabe dá o cuba-libre. A gente coloca um pedaço de gelo e o aspecto desta bebida, o gosto dela, a cor dela, a temperatura que ela tem, nos dá um bem-estar tremendo. (MAUTNER, 1997, p. 140)

E o estudo da memória, recortado aqui neste trabalho, aponta para outras considerações feitas por Santo Agostinho e que poderiam ser deslocadas para Mautner e Semprun, como a memória dos sentidos, a memória das coisas matemáticas, a lembrança dos sentimentos, a memória das coisas ausentes, a memória do esquecimento, a relação inseparável entre Deus e memória, a memória das coisas perdidas, a memória das lembranças, a memória da felicidade e a memória do que nunca tivemos. Essas passagens agostinianas reforçam que as memórias são berços das vivências e das situações que não foram vividas, estando presente em todas as escritas, pois temos que ter na memória as palavras, que são as células iniciais e primitivas de qualquer texto. E tudo finda em memória da memória, combustível de toda e qualquer escrita, pois, de alguma forma, a memória está presente na lembrança e na não lembrança.

Ainda no estudo da memória, Henri Bergson (2011) tentou desvendar os seus mistérios, observando que a mesma municia o pensamento e este pensamento propicia a ação. Conforme este autor:

O pensamento está orientado para a ação; e, quando não desemboca numa ação real, esboça uma ou várias ações virtuais, simplesmente

possíveis. Essas ações reais ou virtuais, que são a projeção reduzida e simplificada do pensamento no espaço e que marcam suas articulações motoras, são o que está desenhado na substância cerebral. A relação do cérebro com o pensamento é, portanto, complexa e sutil. [...]. (BERGERSON, 2011, p. 70)

A partir de Bergson, podemos dizer que a ação de escrever em Jorge Mautner acaba sendo uma consequência, uma necessidade, uma ação para a sobrevivência. É por isto que ele diz que não pretende fazer uma história ou mostrar pensamentos, talvez pelo fato de os pensamentos se ligarem a um estado de embriaguez juvenil, que, talvez, desencadeie uma necessidade de escrever sem parar. Talvez seja por isto que Jorge Mautner diz que se não escrever acabará morrendo, como podemos conferir:

E eis aqui folhas que eu recolhi. Folhas escritas nestes últimos meses, dias, horas. Já não escrevo com o intuito de fazer uma história ou mostrar algum pensamento. Não. Se eu não escrever eu morro. Eis as folhas e leiam-na rápido porque a morte já vem aí: (MAUTNER, 1997 p. 95)

E o que podemos extrair ainda mais de Bergson, do que foi dito logo acima, quando desfazemos um novelo de lã que se configura a escrita mautneriana de *Deus da Chuva e da Morte*? Poderíamos destacar o trânsito entre realidade e a ficção, pois em Jorge Mautner a escrita acontece durante a passagem da adolescência para vida adulta. Neste instante, acontece uma explosão de hormônios nos jovens, podendo desencadear dispersões, contestações, recolhimentos, traumas e até bipolaridade, dentre outras manifestações causadas pela ação dos hormônios no cérebro. O tempo também atua nestas modificações, pois quanto mais velha é uma pessoa maior é a possibilidade do aparecimento das doenças da memória, como a amnésia, a demência e o Mal de Alzheimer, que é uma doença neurodegenerativa. Não é o caso.

Bergson atenta para o apagamento das lembranças acumuladas no cérebro, na forma de modificações imprimidas a um grupo de elementos anatômicos. O filósofo entende que as lembranças desaparecem da memória porque os elementos anatômicos em que repousavam foram alterados ou destruídos. Ninguém pode assegurar que seja verdade tudo aquilo que Jorge Mautner contou em alguns momentos autobiográficos de seu livro, já que as alterações no cérebro, como formulou Bergson, são complexas e sutis. A veracidade de uma escrita, podemos considerar, se encerra nesta mesma escrita, como é o caso da escrita mautneriana e nas demais escritas, a exemplo da escrita de Semprun.

Do exposto, entendo que a obra de Semprun imbrica na compreensão da obra de Mautner na medida em que o tema campo de concentração ocupa uma posição de destaque nas narrativas que buscam dar sentido à vida. Sem a potência do viver, talvez, a memória não seja capaz de reverter o sofrimento em esperança por dias melhores. Além do mais, a obra de Semprun serve para clarificar os possíveis múltiplos mautnerianos relacionados à Segunda Guerra Mundial: antinazista, refugiado, judeu, libertador, resistente, mediador, contestador e pacifista.

2.10 Memórias falsificadas

Outro livro pode ampliar o estudo da memória da guerra e dos campos de concentração nazista. Trata-se de *Fragmentos: memórias de uma infância 1939-1948*, de Benjamin Wilkomirski (1998). Desta vez, o autor-personagem não viveu os fatos narrados por se tratar de uma falsificação de dados, como ocorrera com Jorge Semprun em *A escrita ou a vida*. Também não fez uso de heranças memorialistas, como aconteceu na vida de Jorge Mautner, que, a partir das narrativas de seus pais, construiu as próprias memórias da guerra e dos campos de concentração. Essas memórias fizeram surgir alguns múltiplos mautnerianos, notadamente quando este se debruçou sobre temas afins ao escrever livros, ao fazer letras de canções e poemas e ao atuar na cena cultural brasileira.

Na obra de Benjamin Wilkomirski, o autor-narrador relata na primeira pessoa que foi prisioneiro, ainda criança, em campos de concentração nazista, e conseguiu sobreviver aos horrores da Segunda Guerra Mundial. O relato de uma infância sofrida e conturbada e com riqueza de detalhes aponta para uma memória extraordinária do autor. A combinação de uma narrativa eloquente e emocionante e com riqueza de detalhes fez o livro memorialista aumentar as vendas e ganhar repercussão nos meios de comunicação e na comunidade judaica de todo o mundo. Ao mesmo tempo, realimentou discussões sobre a veracidade dos fatos que estavam sendo contados.

Centenas de fatos vividos na infância e com detalhes põem em dúvida tanto a veracidade fatos em si como a capacidade de memorar daquela criança que estava separada de seus pais e irmãos e viva dentro de um conflito bélico onde a perseguição aos judeus era uma aberração humana sem nenhuma justificativa racional. Se para os

adultos era difícil de entender o que estava acontecendo, imagine para uma criança sem referência linguística, como disse nas primeiras linhas:

Não tenho língua materna, e tampouco língua paterna. Minha origem lingüística é o iídiche¹⁰ de meu irmão mais velho, Mordechai, e tudo o mais que fui aprendendo, uma babilônica confusão saída das diversas barracas para crianças dos campos nazistas para judeus na Polônia. (WILKOMIRSKI, 1998, p. 7)

Como acreditar nas memórias de uma criança envolvida numa “babilônica confusão”, como afirmou? Benjamin Wilkomirski busca justificar a extraordinária memória quando diz que

Minhas primeiras lembranças da infância apóiam-se sobretudo nas imagens exatas de minha memória fotográfica, e nas sensações que com elas preservei – incluindo-se aí as do corpo. A seguir, vem a memória auditiva, daquilo que ouvi, e mesmo do que pensei; e somente por último a memória das coisas que eu próprio disse. (Ibid., p. 8)

E mais adiante Wilkomirski afirma, frisando a capacidade que possui de memorar, que o seu relato de infância é uma tentativa de “delinear com palavras, e com maior exatidão possível, todo o vivido e o acontecido” (Ibid., p. 9). Dentre as inúmeras tentativas de contar com exatidão tudo o que fora vivido, destaco abaixo uma passagem que mostra que o objetivo da obra, de dar veracidade a uma vida infantil por meio da riqueza de detalhes da narrativa, impactando na recepção do leitor, atingiu o objetivo traçado pelo autor, que afirmou como forma de autodefesa, na própria obra, que não era poeta e nem escritor, mas apenas um sobrevivente do nazismo.

Era já noite, e fazia um frio terrível na barraca. Eu estava deitado em minha cama – éramos quatro de nós, colados uns aos outros para nos aquecer. Estávamos bem na frente, perto da entrada. Mal havíamos adormecido, passos aproximaram-se da porta da barraca, que se abriu, soprando um vento gelado em nossa direção. Uma figura apareceu. Apressada, jogou dois pesados sacos para dentro. E a porta se fechou novamente. (Ibid., p. 95-96)

A riqueza de detalhes colocou em dúvida a veracidade da obra de Wilkomirski, cujas memórias foram estruturadas nas breves recordações dos integrantes da família;

¹⁰ Língua das comunidades judaicas da Europa central e oriental que é baseada no alto-alemão do século XIV e com influência de elementos hebraicos e eslavos.

no que acontecia no dia a dia nos campos de concentração poloneses de Auschwitz-Birkenau (criado em 1940 e o maior de todos) e Majdanek (criado em 1941, o terceiro maior da história); nas lembranças do orfanato para onde fora levado durante a ocupação das tropas de Hitler na Polônia e na guerra em si; na nova vida em família, após ser adotado; e nas impressões pessoais já na fase adulta. O que era um dos mais impressionantes relatos do horror da guerra e do massacre de crianças judias pelas tropas nazistas virou alvo de escândalo quando a história foi desmascarada em reportagens do jornal suíço *Weltwoche*, em 1998. O caso foi tema de artigo do cientista político na Universidade Livre de Berlim, Wolfgang Heuer (2006), que destacou sobre a farsa:

Ainda antes de o livro de Wilkomirski ser editado, houve dúvidas sobre a veracidade do conteúdo. O jornal suíço *Weltwoche* encarregou o escritor judeu Daniel Ganzfried a fazer uma investigação. Ele leu o livro, considerou-o totalmente inverossímil, e em muito pouco tempo descobriu a identidade de Bruno Dössekker. (HEUER, 2006 p. 41)

Conforme Wolfgang Heuer, o nome Bruno Dössekker foi adotado, sem esclarecimento, quando o autor-narrador foi acolhido num abrigo de crianças, na Suíça. Pouco antes, ainda no abrigo, Wilkomirski fora chamado de Bruno Grosjean.

Este caso indica que a falsificação de uma memória pode repercutir no surgimento dos múltiplos de uma pessoa, abrindo ainda espaço para outras discussões correlatas ao tema e que não são propósitos deste trabalho de pesquisa, a exemplo das linhas opacas que margeiam o plágio, a fraude e a estratégia ficcional adotada pelo autor. Wilkomirski daria um ponto final na celeuma, e bem antes de começar, se dissesse na capa e nas primeiras linhas que se tratava de memórias carregadas por ficções.

Ao trazer a narrativa de Wilkomirski para uma possível intersecção com a narrativa mautneriana do livro *O filho do holocausto: memórias (1941 a 1958)*, obra que foi tratada no capítulo anterior, observo que a ficção que entrecorta as narrativas de Wilkomirski e de Mautner ganha relevância diante dos fatos em si, que se perdem na própria memória, e ainda por conta do recorte do tempo entre a vivência (infância) e o ato da escrita (idade adulta) desta mesma memória, cada vez mais interpretada e reinterpretada por quem a viveu. Já adulto, Wilkomirski manipula os detalhes de uma infância sofrida, dando o tom de verdade para uma ficção não assumida como tal. Por sua vez, Mautner impõe um estilo de escrita nas memórias que se mantém conectado ao

livro *Deus da Chuva e da Morte*, onde a ficção não foi omitida ao transitar com os fatos reais.

O que fica como exemplo do caso Wilkomirski é o surgimento de múltiplos falsos a partir de uma suposta verdade da narrativa, uma verdade pactuada com o entendimento de que a memória dita como tal numa obra literária aponta para algo que realmente foi vivido. Num livro de memória, o pacto de verdade entre o autor e o leitor já estaria selado. Quando ocorre a quebra desse pacto dar-se também a quebra do múltiplo verdadeiro, mas não do múltiplo falso.

Os múltiplos falsos cabem no campo da ficção e toda tentativa de trazer esses múltiplos falsos para a realidade modifica totalmente o pacto de verdade que as obras autobiográficas e memorialistas carregam em si. Ao trazer a coisa ficcional para dentro da própria história de vida, o autor-narrador já cria o múltiplo ficcionista no conjunto dos seus inúmeros múltiplos. O múltiplo ficcionista em Jorge Mautner é consequência natural do livro *Deus da Chuva e da Morte*. Já o múltiplo autêntico, talvez, seja a porção maior do ficcionista que continuou exercendo a ficção nas memórias alimentadas pela chuva.

Capítulo III

Lírica, Kaos e maldito

3. A lírica moderna de Jorge Mautner na geração de múltiplos

Durante o processo de escrita do livro de estreia *Deus da Chuva e da Morte*, Jorge Mautner aproveitou o momento de criação para apresentar uma prosa mais livre e, ao mesmo tempo, dar liberdade à verve poética que já se manifestava paralelamente. Assim, o autor lança fragmentos dessa poética dentro da narrativa demasiadamente autobiográfica e com inserção autoficcional, ampliando a estranheza da obra. Seus versos inaugurais, dentro de uma narrativa aparentemente descontínua, traziam elementos daquilo que se pode chamar de lírica moderna. Tempos depois, essa lírica provocativa, já em forma de letra de canção, ocupou parte do seu extenso repertório musical.

O que seria essa modernidade relacionada à lírica mautneriana? Neste trabalho, modernidade é entendida como o momento, a partir do século XVIII, em que o sujeito que marca presença no dorso histórico assume uma consciência face às demandas sociais, ocorrendo paralelamente o esgotamento da tradição clássica, enquanto forma de expressão numa sociedade que se encontra em processo de transformação. Essa modernidade, também, expressa a tensão entre uma tradição e os processos de reorganização dessa mesma tradição. Para Baudelaire (1999), “a modernidade é o transitório, o efêmero, contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1999, p. 26).

No sentido histórico, não existe consenso entre os estudiosos do tema sobre a precisão da guinada para a modernidade, ocorrendo, para alguns, no período da história ocidental que começa depois do Renascimento, a partir do século XVII. Mais cauteloso, Henry Lefebvre (1969) observa que Marx percebe o “moderno” a partir de um conjunto de fatos históricos, como a ascensão da burguesia, o crescimento econômico e o estabelecimento do capitalismo e suas manifestações políticas. Já Marshall Berman (1986) aponta para três fases da modernidade: a primeira, no início do século XVI e fim do século XVIII, sem as pessoas atentarem para os acontecimentos em sua volta; a segunda fase, em 1790 (século XVIII), com a Revolução Francesa, ocorrendo, conforme

o historiador, convulsões nos níveis pessoal, social e político; e a terceira fase, no século XX, com a expansão do processo de modernização, numa mundialização.

Do exposto, dentro desse entendimento amplo de modernidade, onde se localiza a lírica moderna de Jorge Mautner em *Deus da Chuva e da Morte*? A fragmentação da obra ajuda a localizar essa lírica moderna, que é uma lírica que atravessa boa parte da obra, a exemplo da frase “a agonia humana centrada em mim!” (MAUTNER, 1997, p. 60). Este fragmento de texto, dentre os muitos outros que se encontram imersos na narrativa, sinaliza para a existência do eu lírico. Além dos fragmentos inseridos na prosa, a forma tradicional, em versos, se fez presente, reforçando essa existência.

Em certa medida, tempos depois, sobretudo nos anos da década de 1970, essa lírica moderna que fixada na poesia migrou para o formato de letra de canção. Nesse canto, o autor e ao mesmo tempo intérprete não utilizava a lira dos gregos, instrumento preferido para fazer a aliança espontânea entre a música e a poesia. São outros tempos. Ao contrário dos poetas líricos gregos do século VII a.C., que atuavam com a lira, e dos cantores de sua época que se apresentavam com o violão no cenário do que se convencionou chamar de Música Popular Brasileira, Jorge Mautner fugiu dos padrões ao se acompanhar pelo violino, instrumento basicamente orquestral. Uma tradição estava rompida, como é a lírica moderna em si que estilhaça tradições.

Essa poesia de Jorge Mautner presente em *Deusa da Chuva e da Morte* e que migra para a canção popular, ao que tudo indica, já nasce encrostada à prosa centrada no eu. Essa poética traz uma carga lírica dissonante, possivelmente por conter experiências embriagantes que resultam da mistura sem limites da realidade com a ficção. Traz ainda inquietudes e uma carga elevada de angústia que adensa a postura mental do autor perante a realidade do mundo. É dentro deste quadro que Jorge Mautner se movimenta como autor, narrador e personagem, apresentando dois poemas ligados entre si e que, como mesmo dissera na narrativa, não teve coragem de jogar fora. Os poemas iniciais dizem o seguinte:

“Esmagadas
Agonizantes
Antes tão belas!
Margaridas...
Margaridas...
Amarelas!...”

“Se choveu lá na montanha
teus cabelos devem ter

fascinado a floresta.

Todas as árvores
queriam mudar a cor
de seus troncos.

Queriam ter a cor igualzinha
do castanho molhado
de teus cabelos.” (Ibid., p. 65-66)

Pensando os versos mautnerianos como líricas modernas, a realidade do mundo seria a realidade de uma agonia existencial que se apresenta como combustível que impulsiona a escrita. Seria ainda a realidade de uma floresta determinada pela cor natural e que, por conta da presença humana, a própria natureza quer mudar de cor. O humano passa a ser a natureza da modificação impositiva, não natural. Esse humano, desde sempre, historicamente falando, vem mudando a natureza. Ainda sobre essa poesia inserida em *Deus da Chuva e da Morte*, o autor traz uma questão histórica sobre a importância da poesia e indica que essa poesia se retransforma quando passa a ser letra de canção, no caso específico, em letra de samba. Diz Jorge Mautner, após os versos.

Todas as poesias devem ser queimadas: e eu serei enforcado por esta traição. A poesia é uma fraqueza e só pode existir oculta, recalçada, não escrita, dentro de cada um. Quem quiser escrever poesia que a disfarce em samba. (Ibid., p. 66)

Essa passagem possibilita muitas interpretações que ajudam a identificar alguns dos múltiplos mautnerianos. Além de confirmar a existência do múltiplo poeta, textualmente, o próprio autor aponta para o múltiplo brasileiro formatado pelo samba, estilo musical considerado identidade do Brasil. Traz ainda esse ser lírico que carrega o conteúdo d'alma, e mais ainda juízos subjetivos, alegrias e admirações e dores e sensações, questões observadas pelo filósofo Georg W. F. Hegel (2000), em *Estética – O Belo Artístico ou o Ideal*, ao analisar a poesia lírica clássica. Ainda nesse trecho, a expressão da subjetividade mautneriana lança âncora no fundamento lírico, que se apresenta num ser solitário, quando diz “dentro de cada um”, ignorando a existência de um público e poetizando para si.

E Jorge Mautner continua apresentando essa poesia do eu, da confissão e da emoção dentro de *Deus da Chuva e da Morte*, dando, inclusive, explicações sobre o momento da escrita, a exemplo da poesia feita num apartamento de uma tia, à beira-

mar, quando estava sozinho e o dia estava cinzento. Diz a poesia que o próprio autor considerou “bonita”.

“Quando o vento
(este vento tão batido)
vem estremecer
balançar
as venezianas
do meu apartamento
fico a sonhar
(este sonho tão batido)
um sonho de beleza
pois os fios de metal
das venezianas
quando o vento bate
parecem o tinir
do sino da tristeza.” (Ibid., p. 86)

Aqui, a lírica transcorre no presente e a mensagem emotiva do eu emissor passa pela metáfora, que tenta exprimir os conteúdos vagos da subjetividade sem alterar a natureza dessa subjetividade. O pensamento e a sensação coexistem numa situação onde o vento faz soar o sino da tristeza do dia cinzento que se apresentava e não fora dito, mas estava implícito, sendo depois, no transcorrer da prosa, confirmado pelo autor. Vale destacar que esta lírica capta o presente, canta a urbe, diz do espaço e o tempo no presente é diferente do eu autobiográfico que alimenta a narrativa de *Deus da Chuva e da Morte*, pois esse eu autobiográfico, por ser pretérito, é a continuação da recordação. No poema, o vento pode ser a tristeza que se apresenta nos fios de metal das venezianas, sendo também a própria veneziana. Mas a tristeza em si talvez seja o estado de espírito do autor, narrador e personagem ou ainda, apenas, o conteúdo daquele momento, naquele instante de criação. Mesmo quando o tempo referido seja o passado ou o futuro, a lírica transcorre no presente, como é o caso. Isso porque, ao debruçar-se sobre o seu mundo interior, o lírico atua como quem se recorda.

Adentrando na temática da lírica moderna, Hugo Friedrich (1991) apresenta questões que ajudam a iluminar caminhos para uma possível interpretação dessa poética mautneriana. O autor aborda um aspecto valioso, notadamente quando aplicado em Jorge Mautner, que é a questão dissonante da lírica moderna, uma dissonância imbricada às mazelas das guerras, havendo ainda um deslocamento do romantismo e a afirmação do eu em conflito com o mundo, trazendo no bojo desse conflito a melancolia, a obscuridade e outros fatores psicológicos ligados à modernidade.

Na sua obra clássica *A Estrutura da Lírica Moderna*, Friedrich, numa perspectiva anti-histórica, considera que a lírica moderna se tornou centrada em si mesma, não levando em consideração qualquer vínculo com a realidade, notadamente em decorrência da desumanização:

Um traço fundamental da poesia moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural. Junto com Rimbaud, Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão, portanto, de um tipo de poesia que ainda estava, naquela época, personificada, com grandeza, por Verlaine. [...] A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal. (FRIEDRICH, 1991, p. 110)

Conforme o crítico alemão, a lírica perdeu sua função de representação e sua relação com tudo aquilo que fosse pertinente ao conteúdo e estivesse imbricado à realidade exterior. Ainda para Friedrich, essa mudança deve-se, sobretudo, à “perda do eu” e à desumanização da lírica a partir da metade do século XIX.

Ao analisar *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, Friedrich aponta para o surgimento de “uma nova linguagem, de sentido obscuro” (Ibid., p. 39) que foge à embriaguez do coração. Conforme o linguista, existe em Baudelaire uma arquitetura em operação impulsionada pela língua com começo, desenvolvimento articulado e fim. Essa arquitetura não tem a mesma operacionalização em Jorge Mautner, tanto que alguns dos seus livros não têm fim, como a obra de estreia, *Kaos e Narciso em Tarde Cinza*, que na última página, após o ponto final, tem escrito “fim sem fim” (MAUTNER, 1985, p. 125). No quesito conteúdo, conforme Friedrich, o poema de Baudelaire oferece “desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação” (1991, p. 39), elementos que dialogam com a poética mautneriana.

Ainda de acordo com Friedrich, na França, na metade do século XIX, os poetas Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé iniciaram um processo de ruptura com o romantismo, onde a lírica moderna fincou raízes, possibilitando que, por conta dessa ruptura, o discurso poético encontrasse o campo fértil de experimentação, que é um campo não esgotado em si e onde Jorge Mautner atua.

Nesse momento pós-romantismo, os poetas tomam uma nova postura, talvez consciente, de que a vida não poderia ser explicada pelo mecanismo das máquinas que estavam transformando a realidade das pessoas, mas, sim, pelo mistério e pelas coisas da irracionalidade. Esse irracionalismo devidamente trabalhado possibilitou que a

linguagem lírica alcançasse uma posição de destaque, numa superioridade onde poucos iniciados e privilegiados poderiam ter acesso. Por conta desse deslocamento lírico, ocorre uma transfiguração dos eus onde se apagam os limites entre os campos biográfico e poético. Em decorrência desse apagar de limites, a capacidade da voz poética reaparece de maneira mais extraordinária, como acontece com Jorge Mautner, que transforma a angústia que carrega em si em canto de esperança.

Friedrich observou ainda que a cognição da lírica moderna buscou categorias para descrever essa mesma lírica. As categorias predominantemente negativas foram as que mais se destacaram, como angústia, confusão, degradação, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, escuridão, sombrio, dilaceração em opostos extremos e inclinação ao nada. Em oposição estavam as categorias positivas (também chamadas de afirmativas), ou seja, o aprazimento, a alegria, a plenitude harmônica e afetuosa, o amor, dentre outras.

Essas análises apontadas por Friedrich dialogam com a poética de Jorge Mautner, que é uma poética alicerçada pelas categorias negativas e sem deixar de lado as categorias afirmativas. Além do mais, quando Jorge Mautner utiliza essas categorias da lírica moderna no poetar sobre as próprias vivências, ele consegue dar margem para o surgimento de múltiplos. É nesse contexto que se apresenta, de um lado, a fascinação de Jorge Mautner pela chuva, que visita a categoria positiva e está presa, em boa medida, à categoria negativa por trazer angústia, solidão, tristeza, dor, sofrimento, escuridão, medo, desesperança e inquietação. Do outro lado, como categoria positiva, a chuva alimenta o amor ao Brasil, à liberdade e ao vasto campo poético relacionado ao cancionário nacional. A junção desses dois lados de categorias gerou a letra de uma canção, que é a seguinte:

“Você sabe o que é a chuva meu bem?
É uma princesa que cai do céu
é a tristeza em forma de véu.

Tem coroa
que é a nuvem
tem leito
que é o chão
quando ela cai pra terra
dói no meu coração.” (MAUTNER, 1997, p. 114)

Na letra de canção, entendida também como poema, se confirma na lírica mautneriana a sua fascinação pela chuva, que é ao mesmo tempo princesa e tristeza.

Essa tristeza foi apontada anteriormente como algo que remete à obscuridade ou coisa assemelhada ao sofrimento, que é a categoria negativa, sendo ainda provocação e até uma questão que desequilibra o receptor (leitor), não precisando ficar tudo claro, tudo bem esclarecido, quando ocorrem migrações de categorias, da negativa para a afirmativa e vice-versa, num mesmo poema.

Em outro poema, a brevidade indicada por Jorge Mautner, característica essencial do lírico, se apresenta no comportamento da composição lírica do sentir, do observar e do transformar.

“Cinzeiro
eu quero que a cinza
da chuva
caia
e me faça chorar.” (Ibid., p. 167)

O cotidiano, neste caso, é representado figurativamente pelo cinzeiro, entendido ainda como personificação do objeto (o cinzeiro vira personagem). Esse cinzeiro diz muito sobre uma modernidade embalada pelo consumo de cigarro, que gera a cinza e essa cinza transformada pelo fumar passa a ser a cinza que aponta no céu com a chegada da chuva. A cinza do cigarro cai no cinzeiro e a chuva em dia cinza cai no eu lírico e chega como um convite ao choro, um choro que é a chuva do eu e que o poeta convida para ser seu, mesmo não sendo. Essa ruptura dos limites, com o fluir do tempo, passa a ser uma característica marcante da poética de Jorge Mautner, sobretudo quando os poemas são migrados para a letra da canção.

Em tempos de rasuras das formas poéticas, inúmeros filões líricos podem surgir e quando surgem são difíceis de serem claramente delineados. Por conta dessas rasuras, ocorrem oscilações entre a lucidez intelectual e o impulso anárquico, como podemos constatar no poema seguinte.

Sibíria
Sibíria
dos ventos gelados
das noites cálidas
da imaginação
das carretas
e das rodas de madeira
do Pólo Norte
e do luar
que tem
gelo.

Ó Sibiria
Ó pesadelo!
Esqueçam por favor
as lembranças que descrevi
porque tudo isto está enterrado
na terra
no gelo
em cima do coração
que é uma laranja sangrando
nesta violência.

Coisa nova!
Paz Aguilar,
que o trem das novidades
chegará com as luzes
da ilusão
e do vulgar
que sempre caracterizou
minhas coisas
e uma coisa já veio
foi a folha de outono
que caiu de supetão
sobre o meu corpo.

E o trem é uma avalanche
de pesadelos
some o trem
somem os pesadelos.

Poesia,
poesia,
tudo se modificou agora
e eu já suspiro
melhor.
Ah! (Ibid., p. 242-243)

Com a grafia errada de Sibéria, chamada de Sibiria, o autor faz uma conexão do local de onde escreve, o Brasil, com a Rússia, trazendo para dentro do poema livre o realismo do frio siberiano, visto como local de pesadelo, de tristeza. Também aponta para uma ruptura dos limites e para a dissonância ontológica, que trata do ser enquanto ser. Vem nesse bojo à questão do sentido do ser em conflito com a sociedade tecnológica, o fragmentário, a idealidade vazia e o silêncio, que são questões que imbricam no poeta lírico e na modernidade, como atestou Friedrich. Traz ainda um comparativo surreal do coração, que passa a ser uma laranja que sangra, e ainda o elemento autobiográfico por conta do nome do amigo Aguilar. A poesia, por fim, liberta o autor que afirma que a essa poesia modificou tudo, possibilitando um suspiro melhor, que é o da libertação.

Ainda no poema, recorrendo mais uma vez a Friedrich, para uma melhor análise, reside uma lírica formalmente livre e alógica. Iniciada por Rimbaud, esse tipo de lírica livre foi elevada às últimas consequências pelo poeta surrealista André Breton, que defendia a poesia como a derrocada do intelecto. Num outro extremo, encontra a lírica intelectualizada, que se apresenta com grande rigor formal. Essa lírica foi iniciada por Mallarmé e continuada por Valéry, que via a poesia como festa do intelecto.

Vale acrescentar que a lírica mantém uma relação de proximidade com aquilo que está acontecendo, apresentando resultados que apontam para a desvalorização do mundo real. Essa proximidade da lírica com o que está acontecendo foi percebida por Friedrich, como veremos a seguir, podendo ser aplicada em Jorge Mautner, que conseguiu infundir lirismo ao cotidiano trazendo elementos autobiográficos e autoficcionais.

A objetividade se busca, de preferência, no banal e no inferior, pois seu peso atua aqui de forma ainda mais oprimente, tornando o homem ainda mais isolado. Detritos das grandes cidades, bebedeiras, trilhos de bonde, cervejaria, pátios de fábricas, pedaços de jornal e outras coisas semelhantes aparecem, animados, nos bons textos, por aquele “estremecimento galvânico”, a que Poe e Baudelaire já tinham aspirado para infundir lirismo ao cotidiano moderno. [...] O tom estático suave, o ecoar da transcendência indeterminada, o lusco-fusco do significado e tudo agora no condensamento de imagens da fealdade que é algo completamente diverso de um oposto ao belo: nestas características se reconhece o lírico moderno. (FRIEDRICH, 1991, p. 196-197)

Uma das primeiras poesias de Jorge Mautner traz os elementos do cotidiano como ponto de convergência para uma lírica despretensiosa, sem definição, livre por natureza. Canta o autor:

“Caminhava alguém pela rua
de vestido branco
molhado pela chuva
que caia na frente dos meus olhos
e nossos pés
pisavam no chão molhado.

E depois sumiu
e só eu fiquei
com os pés molhados
parados pisando o chão.

Vários laguinhos
buracos cheios de água
pelo chão onde um vento tristonho zunia fazendo existir
ondinhas nestes laguinhos
frio na carne
calor por dentro
amor
uma lágrima não escorreu para fora
e eu a engoli.

Depois eu abri a boca
e engoli outras lágrimas
as lágrimas do céu
o corpo da chuva
dolente frio cinzento
e fui para casa
ouvir a Maisa.

Em casa a chuva batia na vidraça
e a Maisa cantava no toca-discos
e lá fora tudo negro e cinzento
e dentro das casas havia vida!

Um automóvel chorava
não conseguindo subir a ladeira
eu pensava em você
em você
em você.

Depois enquanto a Maisa tocava
eu descí para baixo
e fui telefonar
pra você
mas você não tem telefone!

Foi lá embaixo
no corredor escuro de minha casa
onde fica o telefone que eu
me lembrei.

Depois voltei correndo para cima
e a Maisa cantava
e pelo quarto havia uma melancolia
e eu deitei na cama
e dormi.

Depois veio o jantar
e a chuva continuava.

Anoiteceu.

Desliguei a Maisa e fui jantar.
Depois subi para o quarto de novo.
Está chovendo.
Vou dormir. (Ibid., p. 297-298)

Como se percebe, o poeta lírico moderno que Jorge Mautner incorpora está preso à vida comum e não pode deixar de enfrentá-la. Ele sofre, vive a rotina do dia a dia, faz uso das coisas do seu tempo, como o telefone, e enfrenta o sofrimento sabendo que terá esse mesmo sofrimento presente no dia seguinte. Essa elegia, um híbrido de inquietação e sentimento de tristeza, marca o seu momento como escritor, um escritor que saía da adolescência e entrava na fase adulta. Os seus versos soltos que tendem ao prosaico são próprios do estilo mautneriano de ser, imbricando no surgimento de múltiplos.

Além dos poemas analisados, mais de uma dezena de versos pululam na prosa autobiográfica e autoficcional de *Deus da Chuva e da Morte*, confirmando que o autor buscou dar vez e voz à lírica moderna que já se manifestava dentro da narrativa, como foi observado anteriormente na resenha de Rolmes Barbosa para O Estado de S. Paulo.

Em outros versos, muitos não publicados em livros e que migraram para a forma de letra de canção popular, Jorge Mautner manteve o lirismo que caracteriza uma obra que dialoga com as categorias negativas da lírica, como tem sido mostrado, tratando ainda de outros temas, como as denúncias, a crítica social e o combate às desigualdades. A sua preocupação com o social faz nascer no poeta lírico o engajamento, faceta que pode ser considerada um de seus múltiplos.

Dentre as categorias afirmativas na lírica mautneriana, *Matemática do desejo*, que virou letra de canção no disco de 1974, aponta para a racionalização do desejo infinito do eu, que, matematicamente, encontra na numeração sem fim o insaciável prazer de ser beijado cada vez mais. A alegria fica ancorada na racionalização do sentimento, e a paixão selvagem convive com o momento do desejo que é alimentado pelo império da beleza, em ferro e fogo, conturbando o coração. Diz o poema:

Na matemática do meu desejo,
Eu sempre quero mais um, mais um, mais um beijo.
Na matemática do meu desejo,
Eu sempre quero mais um, mais um, mais um beijo.

E assim vou vivendo na natureza
selvagem dessa paixão
que é o império da beleza
e é ferro e é fogo
e é barra-pesada pro meu coração!

Na matemática do meu desejo,

Eu sempre quero mais um, mais um, mais um beijo.
Sempre ali (sempre ali) no meu caminho.
Quero sentir todo o seu carinho. (MAUTNER, 2016, p. 83)

Já em *Bolinhas de gude*, o amor, uma das categorias afirmativas, é o tema central da letra de uma das canções do disco *Mil e uma Noites de Bagdá*, de 1976. No poema, o eu revestido de saudade questiona a si mesmo por esquecer o outro olhar amado, um olhar de “bolinhas de gude”. Ao final, as lágrimas do poeta amoroso enchem um determinado açude que, no meu entendimento, é o próprio eu lírico.

Eu não sei como pude
esquecer teus olhinhos bolinhas de gude
Eu não sei como pude
te tratar e gritar de um modo tão rude

E que Deus me ajude e que Deus me ajude e que Deus me ajude
E que Deus me ajude e que Deus me ajude e que Deus me ajude

Os mistérios do amor eu não pude
entender por mais que eu estude
O coração quando ama
é capaz de qualquer atitude

O amor não muda jamais
por mais que a gente se mude
Eu só sei que esse beijo me faz
tão bem à saúde

O pierrô de olhos tristes vem
Tocando o seu alaúde
E me disse que assim
a tristeza ele sempre ilude

Começa a chuva fininha
que cai tão amiúde
Minhas lágrimas já encheram
todo o açude (Ibid., p. 94)

Outro trânsito de Jorge Mautner pela lírica de categoria afirmativa está em *Tximplan*, também do disco de 1976. A alegria de um dia qualquer de sol, com o céu azul, na América do Sul, na praia de Itapuã, localiza o momento poético traduzido em *Tximplan*, que, no meu entendimento, é o estado de nirvana que possibilita o encontro imaginário do poeta com uma sereia cercada por sete mucamas que penteiam os seus negros e longos cabelos.

Mas que dia azul
logo de manhã
na América do Sul,
Itapuã

Vou mergulhar é nessa água
Txim-plan, Txim-plan

Vou nadando e mergulhando
até a sereia do mar
que fica sentada na pedra
com um pente de escamas
e sete mucamas
seus negros e longos cabelos
a pentear, a pentear...
a pentear, a pentear...
a pentear, a pentear... (Ibid., p. 101)

Outro momento afirmativo na lírica mautneriana, com a felicidade conduzindo o transitar pela cidade, pode ser conferido em *Duas luas*, poema que virou letra de canção na voz de Gilberto Gil, no álbum *Dia Dorin, Noite Neon*, de 1985. Diz Jorge Mautner sobre as luas (natural e artificial) que brilham por causa da luz do sol e, num outro ponto de vista, pela luz do homem, no caso das artificiais:

Estou adorando andar pelas ruas
como quem não quer nada.
Debaixo do sol
e debaixo das luas
que são mais de duas.

Porque tem as artificiais
e no mais,
não tem nada mais.

Só a felicidade
como névoa brilhante
em cima da cidade
em paz. (Ibid., p. 233)

Como se percebe, pelos exemplos destacados, num determinado momento da carreira de escritor e poeta, Jorge Mautner migra para o campo da música, atuando nas duas possibilidades e, por conseguinte, diluindo as fronteiras entre a poesia escrita e poesia cantada, como aconteceu com outros poetas que tiveram coragem para migrar, como percebeu José Miguel Wisnik (2001) ao estudar o assunto. O poeta Vinícius de Moraes, no final dos anos de 1950, realizou com autoridade e sucesso essa passagem da poesia à canção, estando entre os pioneiros.

Wisnik considera o trânsito da poesia à canção um acontecimento dos mais interessantes para o processo de intelectualização da canção brasileira, imbricando num novo conhecimento poético-musical que favoreceu ao refinamento das formas musicais e poéticas de expressão lírica. Jorge Mautner, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, Capinan, Antônio Cícero, Waly Salomão e Galvão dos Novos Baiano são alguns exemplos de poetas que transitaram com desenvoltura entre a poesia e a canção. Esse assunto é dos mais interessantes, mas não o foco desta pesquisa. Neste sentido, apresento apenas o registro.

Outros poemas (letras) de Jorge Mautner, que veremos a seguir, falam por si só dessa lírica que se desloca da escrita para o canto, enriquecendo, por conseguinte, o campo da Música Popular Brasileira.

Iluminação

Quando a chuva que é tão fria
É cinzenta e gelada
Mas tão quente lá por dentro
Me molhou pela primeira vez
Eu tive a iluminação!
Hei, hei, hei, hei
E vi o mundo de uma cor
Que eu nunca imaginei
E o mundo era aquilo que eu sonhei!
Vaidade, vaidade, vaidade...
Vaidade das vaidades
Tudo é vaidade, eu sei!
Hei, hei...
Mas quem teve a iluminação
É um rei, é um rei, é um rei, é um rei...
Eu sou um rei!
E eu não ligo pra toda essa gente
Que me chama de alienado
E que diz que eu vivo errado
E que eu vivo em confusão
Hei, hei, hei, hei
Tenho dó é dessa gente
Que ainda vive no século passado
E ainda acredita em salvação
E eu me deixo influenciar
Por tudo o que existe por aí
Homem-Aranha do gibi
Bob Dylan, Zaratustra, Dorival Caymmi, Gilberto Gil
E o meu xará que é o Jorge Ben
Hei, hei, hei, hei
E enquanto vou tomando Coca-Cola
Vejo o mundo caminhando para a terceira guerra mundial
Ah! Eu não tenho ninguém

E quando a chuva se encontra com o vento
E os dois cavalgam juntos pelo tempo
Sei que falo com Deus e com Satanás!
E como disse Ray Charles
Pela música cheguei a Deus
E quando vi que tinha chegado a Deus
Vi que tinha chegado ao diabo ao mesmo tempo
Oh! Jamais quero desfazer este pacto
Por toda a eternidade
Hei, hei, hei, hei
E os dois são meus amigos antigos
Dançam valsa dentro do meu coração
Isto é guerra e paz
É, mas eu não ligo pra ninguém
E não tenho opinião
E não ligo pra você também
Porque só existe a solidão!
Hei, hei, hei, hei
E só existe o ódio misturado com o amor
As paixões que são átomos em turbilhões
A festa, a dança, a bomba
Ah! E essa velha paixão!

O poema *Iluminação*, que é uma revelação, foi escrito em 1958, mesma fase da escrita de *Vampiro* e *A Bandeira do Meu Partido*. Nestes versos, o autor, então com 17 anos, traz além do aspecto autobiográfico colagens que misturam numa perspectiva antropofágica a chuva de São Paulo, o estado de espírito do momento da criação, a Coca-Cola, produto de consumo de massa, a filosofia de Nietzsche, o conflito religioso entre Deus e Satanás, o Homem-Aranha, personagem conhecido nas histórias em quadrinhos, alguns artistas da música como Bob Dylan, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Jorge Ben e Ray Charles, o existencialismo, a literatura de *Guerra e Paz* de Leon Tolstoi, o medo de mais uma guerra mundial, a perigosa e atormentadora bomba atômica e uma paixão que emoldura o eu lírico que retransforma o presente num espetáculo dramático quem tem ainda contradições em movimento constante. Na forma de canção, *Iluminação* integrou o álbum *Antimaldito*, lançado em 1985 pela gravadora Polygram.

Essa iluminação poética que nasce com a chuva tem uma explicação que remete ao estalo ocorrido em 1956, quando a escrita começou a fluir em profusão. Sobre este estalo, diz Jorge Mautner:

São Paulo me incomodava, aquela situação angustiante, eu detestava... De repente, caíram nas minhas mãos os sermões do padre Antônio Vieira. [...] ele começou a escrever aqui: deu um estalo misterioso na

cabeça dele, desceu a pomba do Espírito Santo. Eu também li e me deu um estalo, claro, porque o estilo dele também é aglutinante. Deu um trovão, começou a chover e, aí, eu absorvi toda aquela angústia e aquele jeito dele de ligar os postos [...]. Aí comecei a amar São Paulo e a amar a chuva... Isso foi em 1956. (COHN, 2007, p. 204)

Frio e quente, guerra e paz, Deus e Satanás e finitude e eternidade são oposições em si que marcam a escrita mautneriana desde sempre. Essa absorção dos opostos começou em 1956, a partir da leitura dos sermões do padre Antônio Vieira, que, como confessou Jorge Mautner, deixou marcas aglutinadoras no seu texto. O poema *Iluminação* homenageia o estalo vivido e afirma amargamente, num viés estóico e existencial, que só existe a solidão. O poema sofreu modificação com o tempo, como as inclusões de Gilberto Gil e Jorge Ben.

Numa outra perspectiva, Jorge Mautner escreveu o poema *A Bandeira do Meu Partido*, que é uma clara homenagem ao socialismo e ao Partido Comunista. O engajamento político já vinha sendo enraizado na escrita de *Deus da Chuva e da Morte*, imbricando em nomenclaturas que se moldaram de acordo com as narrativas geradoras de múltiplos, como os múltiplos socialista e ativista de esquerda. Diz o poema:

A Bandeira do Meu Partido

A bandeira do meu partido
É vermelha de um sonho antigo
Cor da hora que se levanta
Levanta agora, levanta aurora!
Leva a esperança, minha bandeira
Tu és criança a vida inteira
Toda vermelha, sem uma listra
Minha bandeira que é socialista!
Estandarte puro, da Nova Era
Que todo mundo espera e espera
Coração lindo, no céu flutuando
Te amo sorrindo, te amo cantando!
Mas a bandeira do meu Partido
Vem entrelaçada com outra bandeira
A mais bela, a primeira
Verde-amarela, a bandeira brasileira

A reconfiguração da bandeira socialista, toda vermelha, acontece com a bandeira do Brasil, que empresta as cores verde e amarelo, hibridando as cores do socialismo. Essa bandeira que fica tricolor, tempos depois, representa o socialismo das possibilidades abertas pelo Kaos. Representa ainda a esperança que se realimenta a cada aurora e, sobretudo, aponta para o lúdico presente na criança, por toda uma vida, e essa

criança também é investida de potência criadora que não se afasta de Jorge Mautner. A Nova Era que aponta para a liberdade individual emerge no poema em direção à contracultura, dinamizando a mistura das bandeiras e produzindo os híbridos sem qualquer constrangimento. A falta de constrangimento é uma característica do texto mautneriano.

O poema mostra um Jorge Mautner ativista no ano de 1958. O socialismo poetizado, como afirma o autor em material de divulgação do disco *Antimaldito*, “é a realização de toda civilização e promessa de um mundo realmente melhor”. Esse socialismo, acrescenta, “é a religião da minha vida, pela qual luto poética e ativamente há mais de 27 anos [tempo decorrido entre a elaboração do poema e o lançamento da canção]”. O autor conclui o comentário explicando a quarta estrofe final:

[...] foi composta em 1984/85 quando da realização das manifestações pelas diretas-já, ao ler um artigo contra a presença das bandeiras vermelhas e lamentando (justificadamente) a ausência da bandeira do Brasil, eu resolvi a questão num só lance de harmonia, e compus a estrofe final que entrelaça as duas bandeiras, sendo a bandeira brasileira, segundo um rigor histórico e emocional, a primeira das bandeiras. Eu celebrei o matrimônio poético, simbólico das duas bandeiras entrelaçadas após ouvir os comícios das diretas e ao reagir ao artigo que insultava principalmente as forças do socialismo moreno. (MAUTNER, 1985, p.40)

Além do entrelaçamento das bandeiras, a percepção mais densa do comentário de Jorge Mautner diz respeito ao “socialismo moreno”¹¹, que representa na prática, sinteticamente, a convivência em paz dos brasileiros, sem conflito étnico, com a miscigenação representando a evolução do povo brasileiro. O socialismo moreno é, sintetizando Jorge Mautner, uma forma de combater a teoria nazista da pureza da raça ariana. Esse socialismo moreno seria, numa perspectiva do Kaos, em nova síntese, a perfeita harmonia entre o índio nativo do Brasil, o africano e o europeu.

Transformado em canção, o poema *Radioatividade* é cantado no compacto simples lançado pela RCA Victor em 1966. A letra tem lirismo emoldurado em protesto, uma vez que fala da guerra e da bomba atômica. Remete, sem precisar citar, às bombas atômicas que arrasam as cidades de Hiroshima e Nagasaki, no Japão, no episódio histórico que pôs fim ao desdobramento da Segunda Guerra Mundial no Pacífico. A guerra e o pós-guerra são temas recorrentes na obra mautneriana.

¹¹ Gilberto Freyre (em *Casa Grande & Senzala*) e Darcy Ribeiro (em *O Povo Brasileiro*) apontam para aspectos positivos da mestiçagem do povo brasileiro.

Radioatividade

Você está tão triste
Não dormiu também
Eu sei o motivo
Não conto pra ninguém
O que todo mundo sabe
É medo que o mundo acabe
E que sobre a terra
Vem a nova guerra
Vem a nova guerra
Por isto você não dorme
Tem insônia e tem horror
De ver que no mundo
Já não tem amor
Já não tem amor
Por isto eu quero viver
Longe da maldade
Do dinheiro que escravizou
Toda a humanidade
Por isto quero viver toda intensidade
Sem ligar pra opinião de quem não fala a verdade
Eu também não durmo
Vivo a cismar
Se amanhã ainda
Eu hei de cantar
Porque amanhã quem sabe
Até a minha voz se acabe
Quando na cidade
A morte chegar
Com a radioatividade
Por isto eu quero viver longe da maldade
Do dinheiro que escravizou toda a humanidade
Por isto eu quero viver toda a intensidade
Sem ligar pra opinião
De quem não fala a verdade
Você está tão triste
Não dormiu também
Eu sei o motivo
Não conto pra ninguém
Não conto pra ninguém
Não conto pra ninguém
Não conto prá ninguém

Algumas categorias negativas estão presentes nesta lírica, como a tristeza, o horror e a escravização do dinheiro. A proximidade da morte impulsiona a tomada de consciência e o viver intensamente cada momento da vida. Seria ainda a visão de um jovem militante comunista sobre o capitalismo. Em Jorge Mautner, o perigo da

radioatividade é poema que não se cala. É também verso que ecoa como um sinal de alerta para o mundo.

Não, Não, Não

Não, não, não quero ouvir mais você falar
Não, não, não quero ouvir mais você falar
Bobagens sobre todas as coisas
Todas as coisas sem exceção
Dói, dói, dói no coração
Dói, dói, dói no coração
Você fala que os homens
Não são iguais
Que no mundo nunca vai haver a paz
Não, não, não quero ouvir mais você falar
Não, não, não quero ouvir mais você falar
Tudo é tão triste
Quando ouço você
Parece que tudo
Assim sempre há de ser
Guerra e matança
E fome sem esperança
É que você não liga
Pra quem vive a sofrer
Cristo também era pobre
Não tinha o que comer
Não, não, não quero ouvir mais você falar
Não, não, não quero ouvir mais você falar
Bobagens sobre todas as coisas
Todas as coisas sem exceção
Dói, dói, dói no coração
Dói, dói, dói no coração
Você diz que mulher é ser inferior
Que dinheiro compra tudo
Compra até o amor
Não, não, não quero ouvir mais você falar
Não, não, não quero ouvir mais você falar

A canção *Não, Não, Não* é o lado B do compacto simples lançado pela RCA Victor em 1966. O poema fala da impossibilidade de o mundo viver em paz, da tristeza que está presente em tudo, da guerra, da fome, da matança e da falta de esperança. Os temas atordoam o autor e por atordoar ecoa o pedido, um não três vezes, para essas categorias negativas da lírica desaparecer. O autobiográfico também está presente, como vem sendo assinalado. O eu lírico mautneriano dialoga com um interlocutor falante, o próprio autor, quem sabe, que já está desesperado ao ver a tristeza em sua volta e não que mais ouvi-las, considerando-as bobagens, ou como se estivesse fugindo das mesmas.

Cinco Bombas Atômicas

Cinco bombas atômicas
Em cima do meu cérebro
Quando eu era pequeno
Saudades eletrônicas
E mais cinco bombas atômicas
De manhã muito cedo
Da janela do quarto vejo
Você, meu grande desejo
Que eu quero engolir
Nesse próximo beijo
Hey hey hey nesse próximo beijo

A letra da canção *Cinco Bombas Atômicas*, uma das faixas do disco de 1974 lançado pela Phonogram, volta ao tema do horror atômico, assunto que nunca se afasta do pensamento do seu autor. Mostra ainda resquícios de memórias eletrônicas da infância, em São Paulo, e o olhar de quem vive a mirar, pela janela do quarto, a pessoa desejada. O autor relaciona temas diversos, aparentemente desconexos, findando com o desejo de beijar.

Rock da TV

Vem cá pra essa janela e vem ver!
Como brilha no céu esse sol amarelo
No mundo de ninguém
E cinco falanges prateadas de anjos com suas espadas
Na mão pra me proteger
Vem ver os vampiros que voam
Ali também
Vem ver este mar que só se acaba
Na boca do grande e profundo abismo
Onde às vezes à toa
A serpente do mar bate um papo
Com um peixe
É lá que às vezes sozinho eu cismo
Vem ver o anúncio infernal na bola de cristal
Vem ver como voa pra longe
Este lindo cavalo de asas douradas
Que é um cometa
Perto do misterioso
E soturno décimo planeta
E tudo isso se vê olhando
Pra esse aparelho
Que sintoniza e fica vibrando
Depois eu te levo pra longe
Pra mais longe ainda
Eu te levo pra Índia
Numa caravela

E eu vou te puxar pela mão
Pra dentro de tela da televisão
Que é a janela
Vem cá
Vem ver esta cena de amor
Num circo de horror

Canção que integra o disco homônimo de 1974, *Rock da TV* expõe a evolução dos meios de comunicação, em especial a televisão, corresponsável pela massificação da informação. Nessa lírica musicada, o autor brinca com as possibilidades surreais, como o diálogo entre uma serpente marinha com um peixe. Mas é a tela da televisão que tanto encanta o centro das atenções. A tela hipnotiza e prende as atenções dos olhares, sendo comparada à janela de outro mundo. A TV que vibra seria uma espécie de objeto lírico moderno da transformação.

Vampiro

Eu uso óculos escuros
Para as minhas lágrimas esconder
R quando você vem para o meu lado, ai
As lágrimas começam a correr

E eu sinto aquela coisa no meu peito
Eu sinto aquela grande confusão
Eu sei que eu sou um vampiro
Que nunca vai ter paz no coração

Às vezes eu fico pensando
Porque é que eu faço as coisas assim
E a noite de verão ela vai passando,
Com aquele seu cheiro louco de jasmim

Eu fico embriagado de você
Eu fico embriagado de paixão
No meu corpo o sangue já não corre, não
Corre fogo e lava de vulcão

Eu fiz uma canção cantando
Todo o amor que eu tinha por você
Você ficava escutando impassível;
Eu cantando do teu lado a morrer

E ainda teve a cara de pau
De dizer naquele tom tão educado
Oh!, pero que letra mas hermosa,
Que habla de un corazón apasionado!

Por isso é que eu sou um vampiro

E com meu cavalo negro eu apronto
E vou sugando o sangue dos meninos
E das meninas que eu encontro

Por isso é bom não se aproximar
Muito perto dos meus olhos
Senão eu te dou uma mordida
Que deixa na tua carne aquela ferida

Na minha boca eu sinto
A saliva que já secou
De tanto esperar aquele beijo,
Ai, aquele beijo que nunca chegou

Você é uma loucura em minha vida
Você é uma navalha pro meus olhos
Você é o estandarte da agonia
Que tem a lua e o sol do meio-dia

A letra de *Vampiro* evoca intensamente o eu lírico de Jorge Mautner, onde esse eu nuca terá paz no coração. A letra foi escrita nos anos de 1950 e a canção gravada pela primeira vez por Caetano Veloso no LP *Cinema Transcendental*, de 1979, pela gravadora Philips. Depois Jorge Mautner gravou no LP *Árvore da Vida*, em 1988, pela gravadora BMG-Ariola. A letra, quando apresentada a Caetano Veloso, em Londres, no começo dos anos de 1970, surpreendeu o artista baiano que se encontrava exilado junto com Gilberto Gil, que passou a dizer que Jorge Mautner era pré-tropicalista. O poema é ligado pelos traços semânticos mínimos (semas) da musicalidade e o emocional, o sentimental e o romântico funcionam mais que a razão, como ocorre com a lírica clássica. Jorge Mautner traz ainda uma interiorização da objetividade, não estando diante das coisas, mas nelas e as mesmas coisas no próprio autor. Por sua vez, o subjetivo e o objetivo, como o passado e o presente, não estão diversificados na poesia lírica de Jorge Mautner.

No entendimento Carlos Roque (1984, p. 47), *Vampiro* “é a canção máxima da avant-garde musical brasileira”. Na entrevista que fez com Jorge Mautner para o seu livro *Pedras Rolando*, concordou com o que Caetano Veloso havia dito no prefácio de *Fragmentos de Sabonete*, que disse ter ficado impressionado com a canção feita em 1958 e antes de *Alegria, Alegria*, um dos clássicos da Tropicália. Perguntado por Roque sobre o nascimento da obra, o autor deu o seguinte esclarecimento:

Eu não costumo falar das musas ou dos musos por questão de defesa da intimidade da arte que é extremamente individual. Mas foi em

1958. Uma grande paixão em São Paulo e chovia. “O Vampiro” é o hino primeiro da bissexualidade e das transas pansexuais sem codificação, sem repressão e usando inclusive a figura do maldito que é o vampiro como herói. Portanto é a primeira inversão totalmente contemporânea da função: os heróis são vilões e os vilões são heróis. (ROQUE, 1984, p. 87)

A relação entre vampiro e maldito ajuda a entender o deslocamento de Jorge Mautner para o cenário *underground*, sobretudo quando se analisa a sua produção literomusical. Mesmo tendo a possibilidade de ser herói na perspectiva mautneriana, o vampiro permanece vilão, para muitos, por conta da sua condição ancestral de vilão. O vampiro, hino da bissexualidade, confirma a não decodificação da lírica que tenta expulsar a repressão interior. E quando fala da bissexualidade, o autor traz para o debate um tema tabu na sociedade brasileira, não vendo, já em 1958, a necessidade de codificação das emoções germinadas pelo prazer do sexo.

Maracatu Atômico

Atrás do arranha-céu tem o céu, tem o céu
E depois tem outro céu sem estrelas
Em cima do guarda-chuva tem a chuva, tem a chuva
Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de comê-las

No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor
Que além de ser uma flor tem sabor
Dentro do porta-luva tem a luva, tem a luva
Que alguém de unhas negras e tão afiadas se esqueceu de pôr

No fundo do para-raio tem o raio, tem o raio
Que caiu da nuvem negra do temporal
Todo quadro-negro é todo negro, é todo negro
E eu escrevo o seu nome nele só pra demonstra o meu apego

O bico do beija-flor beija a flor, beija a flor
E toda fauna aflora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte tem arte, tem arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico

O poema *Maracatu Atômico* é uma marca da lírica mautneriana, porque mostra uma inimaginável fusão da tradição com o novo e que resulta no super novo. Essa fusão tem de um lado a matriz sonora dos maracatus pernambucanos e do outro a coisa atômica, contemporânea, que é a potência das potências das energias. A canção em pareceria com Nelson Jacobina foi gravada inicialmente por Gilberto Gil, sendo gravada pelo próprio autor, em 1974, no disco homônimo. O poema em si revitaliza as raízes

culturais brasileiras, projetando a cultura local numa perspectiva massiva. Essa perspectiva massiva foi confirmada com a gravação, em 1996, pelo grupo pernambucano Nação Zumbi, com o cantor Chico Science interpretando a canção de forma estrondosa por conta dos tambores do maracatu. O urbano, as possibilidades metafóricas, os deslocamentos das cenas, o soturno, a inquietude, o amor oprimido que se liberta e o jogo das possibilidades são filigranas da lírica de Jorge Mautner nesta obra que se destacou no cenário contemporâneo da Música Popular Brasileira.

No contexto histórico, atravessando a lírica, o poema *Maracatu Atômico* presta reconhecimento ao valor simbólico do orgulho nacional, refletindo ainda a coesão do Brasil em direção à democracia (na época, a década de 1970, o Brasil vivia sob o regime de ditadura militar). O poema está permeado por uma visão distintiva de Brasil, focando para o interior a partir da metrópole com os seus arranha-céus, que são janelas abertas para outros céus que se projetam na antropofagia descoberta por Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Essa antropofagia em Jorge Mautner resulta, com referência na própria família, de três culturas diferentes: do pai, judeu e ateu; da mãe, eslava e católica; e da babá, praticante da religião de matriz africana. Neste contexto que passa pelo antropofágico e pelo multicultural, o autor frisa que a obra “é a enfatização do nosso orgulho nacional, é a negritude atômica... E isso sem nacionalismo xenófobo” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 129).

O poema ainda pode ser entendido como um recorte de Brasil que se expressa por uma necessidade natural em redescobrir outros recortes brasileiros, que, se forem olhados com mais acuidade, expõem nos detalhes a intensidade do todo, como a flor dentro da couve-flor (interpretado o cidadão no meio social), a luva no porta-luvas (que seriam as minorias respeitadas diante da maioria), o raio no para-raios (tradução do talento de cada um), e o negrume do quadro-negro que ganha sentido quando recebe inscrições (observado como possibilidades que viram realidade nas inscrições que cada pessoa é capaz de produzir).

Lágrimas Negras

Na frente do cortejo
O meu beijo
Forte como o aço
Meu abraço
São poços de petróleo
A luz negra dos seus olhos
Lágrimas negras caem, saem, doem

Por entre flores e estrelas
Você usa uma delas como brinco
Pendurada na orelha
Astronauta da saudade
Com a boca toda vermelha
Lágrimas negras caem, saem, doem
São como pedras de moinhos
Que moem, roem, moem
E você baby vai, vem, vai
E você baby vem, vai, vem

Belezas são coisas acesas por dentro
Tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento
Lágrimas negras caem, saem, doem

Aqui, na lírica das lágrimas que caem, saem e doem, Jorge Mautner expõe o seu olhar individual em diálogo com o eu imerso nas belezas apagadas pelo sofrimento. O poema reconfigura a lágrima, transparente por natureza, que fica negra, trazendo-a pela coloração para um espaço que é ocupado por objetos e também por sensações, que é o imaterial, tudo dentro do eu lírico que se perpetua num tempo verbal do presente e que reverbera nos outros tempos, onde o passado e o futuro coexistem numa perspectiva transitiva do eu lírico moderno.

Orquídea Negra

Atenção artilheiro
Três salvas de tiros de canhão
Em honra aos mortos da Ilha da Ilusão
Durante a última revolução do coração e da paixão
Apontar a estibordo... Fogo!

Você é a orquídea negra
Que brotou da máquina selvagem
E o anjo do impossível
Plantou como nova paisagem

Você é a dor do dia a dia
Você é a dor da noite à noite
Você é a flor da agonia
A chibata, o chicote e o açoite

Lá fora ecoa a ventania
E os ventos arrastam vendavais
Do que foi, do que seria
Do que nunca volta jamais

Parece até a própria tragédia grega
Da mais profunda melancolia
Parece a bandeira negra

Da loucura e da pirataria
Atenção, artilheiro...

O poema *Orquídea Negra* dialoga com *Lágrimas Negras* na densa cor negra, não vista como uma cor inferior. Na lírica de *Orquídea Negra*, a flor transgressora, a orquídea, acaba sendo fruto da máquina selvagem da tecnologia, que, em síntese, remete à máquina humana. A flor orquídea negra tem uma coloração inimaginada, contrariando a lógica da natureza. Isso torna a lírica mautneriana um campo aberto para inquietudes, tornando-se, naturalmente, um espaço movediço do eu lírico em movimento. A canção *Orquídea Negra* foi gravada por Zé Ramalho, no disco também chamado *Orquídea Negra*, em 1983, lançado pela gravadora CBS – Sony Music.

A lírica de Jorge Mautner também pode ser apreciada no livro *Poesias de Amor e de Morte* (1983), também chamado de *Cantos do Campo de Concentração do Horror e da Paixão ZR 4538 M*. Nesta obra que não será analisada na pesquisa, o autor apresenta “odes de um coração amargurado, despedaçado, massacrado e apaixonado” (MAUTNER, 1983, p. 7). Ainda na obra, além dos cantos de um eu lírico que se reinventa dentro dos traumas pessoais imersos n’alma, o autor traz outros cantos, como o canto do Kaos, que veremos a seguir com mais detalhes, pois o Kaos é um dos múltiplos de Jorge Mautner, desde o começo da escrita autobiográfica em *Deus da Chuva e da Morte*.

Para Jorge Mautner, “poesia é a coisa mais difícil de escrever” (ROQUE, p. 45) e essa poesia já estava presente na prosa dos livros que escreveu. Também está presente “em artigos, conferências e nos diálogos amorosos de guerra e paz que a gente tem na vida cotidiana e também fazendo poesia em letras de canções” (Ibid., p. 45). A declaração mostra que Jorge Mautner concorda com a corrente dos escritores e compositores que defendem que é possível fazer poesia em letra de canção e se apresenta como prova dessa possibilidade.

As influências de outros poetas e escritores são destacadas por Jorge Mautner na conversa com Roque, citando Robert Lowell, com quem trabalhou nos Estados Unidos, T. S. Eliot, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Hölderlin, Schiller, Goethe, Walt Whitman, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Federico Garcia Lorca, Fernando Pessoa, Vladimir Maiakóvski, Álvares de Azevedo, Castro Alves e Casemiro de Abreu. Como “defensor da brasilidade”, entendendo que a cultura brasileira é tão importante ou até mais importante em relação à cultura estrangeira, Jorge Mautner considerou os

compositores-poetas-sambistas Noel Rosa e Wilson Batistas tão grandes quanto os que foram citados. Outra prova está na letra da canção *Índios tupy-guarany*, do disco *Antimaldito* (1985), quando diz que o Brasil “já era um lugar sagrado / muito antes do Cristo do Corcovado”. Ou ainda em *Canto do sabiá*, do CD *Pedra Bruta* (1994), gravado na Áustria, quando remete à *Canção do Exílio*, de Casimiro de Abreu, quando afirma saudosamente, em dois versos, que deseja voltar “Pra minha terra que tem / o canto do sabiá”.

As impressões deixadas por Roque (1984, p. 41) sobre Jorge Mautner merecem registro, porque colaboram com o objetivo desta pesquisa. Para o entrevistador, “Jorge é um artista múltiplo que vive o aqui e agora. Não há definição para o ser. Há apenas sorrisos, levezas e o velho sentimento trágico da existência”. O múltiplo mautneriano foi notado e gera uma redundância: múltiplo é um múltiplo de Jorge Mautner. Entendo que o artista múltiplo que Jorge Mautner é se veste com os tecidos textuais dos múltiplos que surgem na sua escrita onde não existem fronteiras entre o autor, o personagem e o narrador.

Roque atenta ainda que Jorge Mautner é “uma pessoa que é tudo ao mesmo tempo” (p. 42), isso porque, completo eu, os múltiplos estão agindo em todas as direções e sentidos. Diz Roque na sequência que ele é “sol, coqueirais de Itapuã, chuvas tropicais, rituais sagrados, ciência não-ortodoxa, espiritualidade, amor cósmico-crescente, sorriso inerente-contagante-inebriante e muito mais”.

E arremata as suas considerações vendo-o como poeta revolucionário que

parece não estar submetido a nenhuma limitação em relação aos canais de que dispõem para mostrar sua arte que de tão profunda e oceânica e ao mesmo tempo tão superficial e flutuante que nem uma nuvem cor-de-chumbo carregada de chuva, passa despercebida para aqueles que nunca olham para o céu e que ainda não desenvolveram os canais telepáticos com os quais pudessem penetrar no âmago do universo sutil, infinito e demasiadamente humano das inúmeras qualidades em prol da arte que ele encerra. Um idealista! Jorge Mautner é um lúdico que brinca com as palavras e com os sons do seu violino ao lado dos deuses da chuva e da morte de sua infância eterna. (Ibid., p. 43)

As palavras de Roque dialogam com a Tese na razão direta da anunciação dos múltiplos. Sendo tudo ao mesmo tempo, Jorge Mautner atinge a maturidade sem perder a criança que existe dentro dele, que é a mesma criança do poema de Manoel de Barros, na introdução deste trabalho.

3.1 Kaos: síntese dos múltiplos mautnerianos

A ideia de criar um novo modelo de vida para o mundo onde pensamento e ação refletissem o grau evolutivo do homem, que, rompendo o estágio de caos chegaria à transcendência, sempre esteve ligada à escrita autobiográfica de Jorge Mautner. Esse novo olhar para o mundo, essas buscas interior e exterior, essa utopia, essa inquietude, esse desejo, dentre outras buscas e possibilidades, ganhou o nome de Kaos, palavra que batiza o seu segundo livro, lançado em 1963, e que integra a *Mitologia do Kaos*. Completa esta mitologia a obra também autobiográfica *Narciso em Tarde Cinza*, de 1965.

Esse Kaos ocupa lugar de destaque na obra de Jorge Mautner desde a escrita de *Deus da Chuva e da Morte*, em meados da década de 1950, quando foi idealizado o Movimento Universalista do Kaos (MUK), em São Paulo, nascendo em seguida o Partido do Kaos (PK), também chamado de Partido da Revolução Democrática Permanente (PRDP), com a participação dos amigos José Roberto Aguilar e Arthur de Melo Guimarães, dentre outros. A agremiação partidária voltada para a disseminação da cultura com respeito às diversidades chegou a ter milhares de seguidores e as propostas eram irradiar a amálgama brasileira de José Bonifácio de Andrade e Silva, assegurar os direitos humanos e combater de todas as formas o holocausto. Das quatro definições criadas em forma de frase, com as primeiras letras de cada palavra de cada frase formando o nome Kaos, três foram pensadas por Jorge Mautner. São elas: Kristo Ama Ondas Sonoras (Kaos), Kamaradas Anarquistas Organizando-se Socialmente (Kaos) e Kolofé Axé Oxóssi Saravá (Kaos). A quarta definição, conforme o autor, ficaria a cargo de cada adepto do Kaos, que exerceria o direito de ter vez e voz no PK, com a emoção atuando em primeiro lugar.

Conforme o amigo Aguilar, também existia o Clube do Kaos, que “surgiu no fim dos anos 50, e que hoje é o Partido do Kaos, cujo emblema começou com a morte de James Dean” (ROQUE, 1984, p. 181). No clube, acrescenta Aguilar, havia muita leitura de Hemingway, Kafka, Kierkegaard, Sartre, dos pré-Socráticos, dentre outros, e de história. Nessa época, descobriram Vicente Ferreira da Silva, Mário Matoso e Mário Schenberg. Dentro desse panorama cultural e de descobertas de pensadores brasileiros,

completa Aguilar: “nós ficamos com papéis mais ou menos delimitados [no Clube do Kaos]; o Mautner como grande escritor, eu como pintor” (Ibid., p. 181).

O Kaos com K difere totalmente do Caos com C, sendo este último, num sentido mais simplificado, tudo aquilo relacionado à noção de desordem e confusão. Mitologicamente, para os gregos, o Caos seria o oposto de Eros, onde Eros representa a geração das coisas iniciais do mundo pela união e Caos gera essas mesmas coisas por meio da separação. O Kaos, por sua vez, dialoga com o Caos numa perspectiva transversal ao entendimento negativo que o Caos simplificado carrega em si.

Em entrevista para a Revista Senhor, de janeiro de 1964, compilada em livro por Cohn (2007), Jorge Mautner concordou com Nelson Coelho, então entrevistador, que o Caos com C é uma coisa terrível e acrescentou que é “primitivismo bárbaro, o reino livre dos instintos, é a morte, é a estrela rondando sozinha, é a luta do homem contra o homem como lei, é mais triste que o Nada dos hindus” (COHN, p. 21), e completa as considerações contextualizando com o período histórico frisando que esse Caos é

o sangue idolatrado como verdade única, é o nazismo, é Hitler, são os campos de concentração onde matavam criancinhas para da pele delas fazer enfeite. É o fanatismo de todos os sectários de qualquer grupo ou partido ou religião, são os assassinos do Presidente Kennedy, os sectários partidários do Caos.

Voltando à entrevista para o livro *Pedras Rolando*, Jorge Mautner afirmou que as definições teóricas do Kaos, que ganhou o formato de MUK, estão espalhadas em toda “obra literária que começa com *Deus da Chuva e da Morte*” (ROQUE, 1984, p. 48). Essas definições continuam na poesia, na filosofia, nas obras musicais e nos discos lançados ao longo da carreira. E acrescenta:

Incluída na filosofia do Partido do Kaos temos a numerologia, a cabala, a astrologia, telepatia, empatia, alquimia e toda e qualquer fenomenologia, além da psicanálise freudiana e a de todos os dissidentes do criador da psicanálise da Escola de Viena, com ênfase em Marcuse, Otto Rank, Carl Gustav Jung, Ferensky e Wilhelm Reich.

Sobre essa numerologia, Jorge Mautner considera que o número quatro no MUK representa a harmonia total e que exorciza o pessimismo e o satanismo agressivo das bombas de terror da esquerda, do centro e da direita. Diz ainda que o número cinco

designa que todas as minorias pertencem ao MUK, como as “sociais, espirituais, negras, homossexuais, pansexuais, bissexuais, sadomasoquistas, etc.” (Ibid., p. 48).

Além das questões numerológicas e astrais que envolviam o Kaos, o PK dialogava com o marxismo e as revoluções que mudavam a ordem social do mundo, como a russa, de 1917, e cubana, coroada em 1959. Todas essas influências históricas voltadas para o socialismo serviam de material criativo para a *Mitologia do Kaos*, que pode ser interpretada como *Mitologia do Eu*, por conta dos aspectos autobiográficos presentes nas narrativas, como mesmo atestou o autor ao falar da obra de estreia para Jean-Yves de Neufville, em mais uma entrevista compilada por Cohn. A obra inaugural é célula mãe do Kaos.

Desde *Deus da Chuva e da Morte*, meu primeiro livro, sou personagem, sou o Jorge que aparece em todas as páginas, sou o cantor de rock e de samba. (COHN, p. 91)

Além de assumir o papel de personagem, Jorge Mautner diz que o seu estilo é abrangente, com frases indiretas complicadas tendo ainda uma forma bíblica com linguagem de criança, meio arcaica, num “estilo quase que repetitivo, porque repete as palavras importantes” (Ibid., p. 90). Essa forma de escrever repercute na interpretação simplificada do Kaos, possibilitando novas conjecturas por conta do livro *Kaos*, cujo conteúdo pode ser interpretado como representação imaterial do próprio autor. Numa outra perspectiva, o autor assumiu o papel da chuva em *Deus da chuva e da morte*, como foi visto no capítulo anterior.

Influenciado pela própria escrita, Jorge Mautner não apresentou obstáculos para ser influenciado por outras coisas que aconteciam nos agitados anos de 1950. Tanto assim que o Partido do Kaos conseguiu manter um distanciamento do dogmatismo marxista, por influência do professor e físico Mário Schenberg, que acabou levando para o Kaos a filosofia de Heidegger, o budismo zen e o taoísmo. Assim, o Kaos incorpora a influência de Jean-Paul Sartre, passando a ser existencialismo militante, e Jorge Mautner, que interfaceia tudo como autor, narrador e personagem, se autodenomina profeta do Kaos.

O Partido do Kaos também assume um caminho da Coisa Nova, como se fosse uma religião recém inaugurada, pois tudo é gerado pelo impulso místico de escrever, em transe. Este impulso está resumido em Jorge Mautner unificado no autor-narrador-personagem, que afirmou em entrevista a João Alves das Neves, em 1962: “Dizem os

espíritas que alguém escreve em mim, e por vezes sinto isso realmente, capto tudo que está no ar, a revolução, as contradições espirituais e econômicas” (COHN, p. 14). Ainda na entrevista, acrescentou que a obra que faz não é literária, sendo muito mais que isso porque a mensagem passa a ser mais importante que o tema. Se a mensagem ocupa um lugar privilegiado na escrita mautneriana, essa mensagem pode imbricar no surgimento de múltiplo, pois a mensagem é o autobiográfico em ação.

Ainda na entrevista concedida a João Alves, Jorge Mautner faz uma afirmação que pode ajudar a localizar o Kaos dentro da literatura autoral e destaca o que pretende comunicar com o livro *Deus da Chuva e da Morte*, obra que tem um significado existencial, ou seja, é vivencial no sentido total do termo. Diz o autor:

“Minha formação vem da filosofia irracional alemã (fenomenológica) e hindu. Minha obra é discussão entre filosofia irracional e a racional (que vai ter seu clímax em Marx e Engels). É Nietzsche contra Marx. Até eu consegui a síntese que é o Kaos. Escrevi impelido pela força terrível; escrever é viver, cuspir, atingir o êxtase, alívio, tanto racional quanto irracional”. (Ibid., p. 15)

Quando Jorge Mautner afirma que “a síntese de sua obra é o Kaos” e essa obra é autobiográfica e autoficcional desde sempre, como tenho mostrado ao longo desta Tese, chego ao entendimento que o Kaos é uma interface dos múltiplos que surgem na escrita que alimenta a vida e possibilita atingir o êxtase, independentemente da racionalidade e irracionalidade.

Reforçando a afirmação anterior, na obra *Fundamentos do Kaos*, Jorge Mautner afirma que “Kaos = o que eu sou” (MAUTNER, 2002, vol. II, p. 418), ou seja, o autor assume uma multiplicidade muito além daquilo que é como ser humano constituído de carne, pele, cabelo, sangue e osso, trazendo para si as diversas possibilidades que o Kaos detém. Para ser esse Kaos, então, Jorge Mautner faz uso da literatura autobiográfica, local onde acontece o discurso de si e para si. É nessa literatura, ainda, onde o Kaos rompe as barreiras do eu, que o próprio Kaos ganha vida e se tornar personagem que cola com os pingos da chuva as fronteiras da realidade. Essa metáfora de o Kaos colar com os pingos da chuva as fronteiras da realidade nos estilhaços de Jorge Mautner indica que as possibilidades de colagens só existem porque o sonho no literário não morre jamais, como é o Kaos, também interpretado como um sonho imortalizado de tudo que existe no humano, nos fenômenos da natureza, nos animais, nas plantas, no psíquico e nos objetos e todas as coisas mundanas.

Retomando a conversa de Jorge Mautner com João Alves, em 1962, encontro os primeiros esclarecimentos sobre o Kaos, a chuva, o existencialismo, a escrita que fazia e ainda a respeito do livro *Deus da Chuva e da Morte*. Na entrevista, afirmou que continuava kierkegaardiano e que o existencialismo era uma das suas raízes mais profundas. Sobre a obra que acabara de lançar, considerou “a fé na contradição, a fé na dúvida, que é o molejo de todo movimento” (COHN, 2007, p. 13). Ainda esclareceu erros que foram apontados pelos críticos da época e o desprezo às convenções gramaticais. E filosofando, destacou o simbolismo por trás do texto

“O sangue que falo é simbólico. É a chuva a sua ressurreição. A vida flui e o Kaos é isto, vida fluindo, o Partido do Kaos já existe dentro do coração de todos. Na carne de todos, dentro de cada um. Em cada ato de violência e paz. O ser humano é um poço de mistérios e a vida a grande aventura. Aventura trágica, mas os deuses me guiam enquanto escrevo. São muitos: Dionísio, Mefisto e o branco Cristo. [...]” (Ibid., p. 13-14)

Interpretado a declaração filosófica, o simbolismo presente na escrita mautneriana está no sangue e na chuva. Essa chuva é a ressurreição. O Kaos, por sua vez, é a vida que flui e que existe dentro de cada um. E a escrita que faz a representação literária desse Kaos é guiada por Dionísio, que transforma essa mesma escrita numa jornada dionisíaca de aventura trágica.

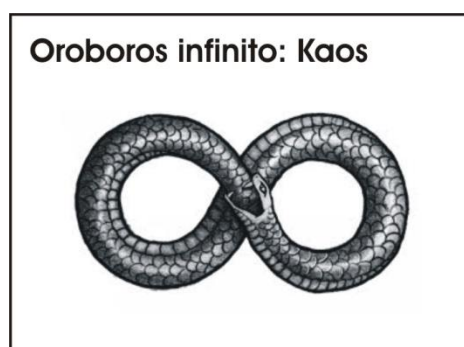
Ainda sobre *Deus da Chuva e da Morte* e o desaguar no mar do Kaos, Jorge Mautner fez uma declaração, no transcorrer da entrevista, que é das mais importantes para estabelecer entendimentos sobre os múltiplos. De acordo o autor, a obra

pode ser autobiográfica. Mas um livro autobiográfico no sentido da totalidade. Sentido em que eu me reparto, sou dividido, já não sou eu, eu sou todos e tudo. Já estou desindividualizado e então as coisas que por mim passam e que eu recebo são mensagens de todos os lugares, que transmito com racionalidade, vivência, emoção, sangue, irracionalidade e análise dialética histórica para o papel. É um todo inseparável.” (Ibid., p. 17)

Essa totalidade nascida em *Deus da Chuva e da Morte*, obra que “não tem fim” (MAUTNER, 1997, p. 466), tem uma chave, conforme o próprio autor, “que é a chave do Kaos” (COHN, 2007, p. 17). Além de chave, o Kaos pode ser entendido como o personagem principal de toda produção mautneriana, como pode ser, na mesma linha de raciocínio, a chuva, que lubrifica as palavras e as narrativas no livro de estreia e ainda

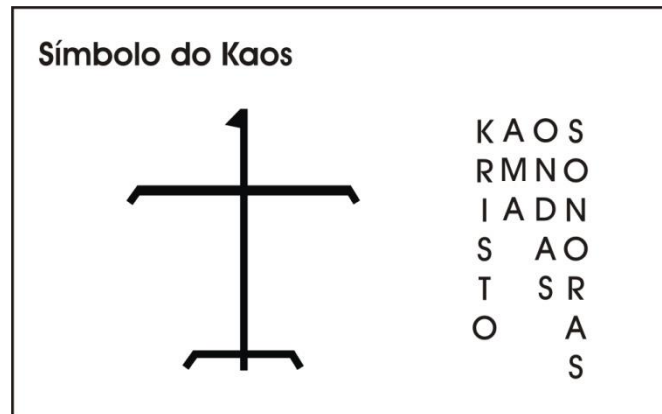
ajuda a nominá-lo, uma vez que chuva representa o nascimento da vida. Neste sentido, o livro *Deus da Chuva e da Morte* poderia ser chamado de *Deus da Vida e da Morte* ou, numa perspectiva mais ampla, mais totalizante, poderia ser intitulado *Deus do Kaos e da Morte*. Se o Kaos é a chave, a fechadura poderia ser a vida ou qualquer outra coisa que seja aberta pela literatura. Daí essa chave continua abrindo portas no livro seguinte, quando a palavra Kaos intitula o segundo volume da *Mitologia do Kaos*. O ciclo do Kaos é contínuo e infinito, podendo ser representado pelo número oito deitado: ∞ . O oroboros, cuja representação simboliza a eternidade, com a serpente comendo a própria cauda, é um dos vetores do Kaos quando se pensa no retorno às origens e na fecundação. *Deus da Chuva e da Morte* “proclama a chegada do Kaos, o esgotamento das ideologias” (Ibid., p. 114), afirma o autor.

Figura 4 – Serpente no ciclo da eternidade



Em *Poesias de Amor e de Morte*, Jorge Mautner (1983) também versa sobre o Movimento Universalista do Kaos (MUK) e cria links com a cultura afro, as deidades gregas, a religiosidade oriental, as culturas pagã e latina, a tolerância, a Música Popular Brasileira, dentre outros assuntos. Apresenta ainda, não em estilo poético, o estatuto inicial do MUK, que, no segundo item, informa que “as primeiras definições teóricas estão em toda a obra poética-literária-filosófica e musical de Jorge Mautner” (MAUTNER, 1983, p. 83), citando a si mesmo como se fosse uma outra pessoa. Também diz que o MUK congrega minorias e agrega harmonias e apresenta o símbolo do Partido do Kaos, um misto de homem e ave, que remete à fênix, feito em traço, com uma linha vertical, representando o tronco, e duas horizontais cortando a linha vertical, remetendo aos membros superiores e inferiores.

Figura 5 - Representação do Kaos e uma das suas possibilidades



A frase “Kristo Ama Ondas Sonoras”, que forma Kaos, é uma ponte entre o escritor, o poeta e o artista da canção popular. As ondas sonoras, a música em si, estavam dentro de sua casa, na figura do padrasto, Henri Müller, “violinista do Teatro Municipal”, e na mãe, que “gosta de ouvir música barbaramente louca e linda e simples”. Estava também no livro *Kaos* e essa ponte fica bem nítida, porque é uma ponte autobiográfica, conforme a narrativa a seguir:

Meu padrasto é violinista do Teatro Municipal e por isto não gosta de música popular. Minha mãe está doente e gosta de ouvir uma música barbaramente louca e linda e simples. Mas meu padrasto não gosta e por isto ele proíbe que eu toque tal música alto. E por isto tenho que fechar a porta do meu quarto, tenho que colocar a vitrola baixinho e assim minha mãe não pode ouvir a música [...] a não ser que ela venha para o meu quarto. (MAUTNER, 1963, p. 348)

Esse gosto de Jorge Mautner pela canção popular representa, numa outra perspectiva, a simplicidade do Kaos pela manifestação popular, como é o maracatu, de Recife, e o samba, presente no Brasil inteiro. Como o Kaos dialoga com Kristo que ama as ondas sonoras, esse mesmo Kaos tece possibilidades desconexas, de uma nova sinfonia, como mesmo apontou:

Coexistência entre máquina e indivíduo, individualidade! Kaos, Kaos, evoé! NOVA COISA! ÚLTIMO ARCHOTE DE ESPERANÇA! Chuva muita chuva! CHUVA E MAR CHUVA E SEXO CHUVA E TRAGÉDIA CHUVA! Estou terminando a minha sinfonia! Terminar é modo de dizer... etc. Entendam. Kaos! Chuva! Amor! Chuva! (Ibid., p. 366)

É interessante notar as coexistências possibilitadas pelo Kaos, entre máquina e indivíduo. Essa máquina foi considerada perigosa e “o Satã anti-humano” (Ibid., 408). Como as possibilidades estão abertas no Kaos, dentro dele existe uma lírica conduzida pela “harmonia dentro da dissonância” (Ibid., p. 405).

Por tudo isso, Jorge Mautner não cansa de dizer que o Kaos é “aquilo que flui sem” e acrescenta no “fim sem fim” do livro *Vigarista Jorge*

KAOS = CONFLITO CRIADOR
KAOS = REBELIÃO PERMANENTE
KAOS = MARXISMO EXISTENCIALISTA
KAOS = POESIA QUE TEM MATÉRIA EM MOVIMENTO EM
TODOS OS SEUS INSTANTES DE CONFLITO.

Kaos é a luta contra todos os dogmáticos e inimigos da vida que querem enquadrar a arte e a vida, que querem direções rígidas para a arte. A intuição é um dado do conhecimento. Não há limitações possíveis! A arte e a vida são impulsos, irrupções, explosões. Não se pode conter o grito em fórmula nenhuma! Liberdade total de expressão artística e existencial! (MAUTNER, 1965, p. 174)

Nas demais obras, o Kaos estará sempre presente porque Jorge Mautner é esse Kaos, é esse múltiplo Kaos, e é a soberania das interpretações individuais que não deixam de nascer na Terra.

3.2 O maldito e o antimaldito

A estranheza da obra mautneriana repercutiu nos desdobramentos seguintes ao lançamento de *Deus da Chuva e da Morte*, lançando o autor ao campo dos malditos. Seria lógico situar Jorge Mautner entre os artistas brasileiros com esta digital? Essa digital maldita é um de seus múltiplos? Para buscar respostas é preciso entender o que vem ser um artista maldito na cena comercial massiva, uma vez que o artista maldito acabou sendo condenado pela produção de uma obra considerada estranha, muitas vezes vista como intelectualizada.

Uma outra pergunta surge no bojo da discussão. Seria possível consumir com naturalidade a produção dita intelectualizada do artista maldito, deslocando-o do seletivo grupo de difícil assimilação para uma cena voltada exclusivamente ao que se chama arte comercial massiva?

Uma poeira de resposta recai na *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), considerada obra clássica da filosofia contemporânea. No texto, os autores observam que a cultura massificada surge com uma postura aparentemente democrática e liberal, estando envolvida por um sistema de dominação econômica e que necessita de uma concordância das pessoas para legitimar a própria existência.

Historicamente, no final do século XIX e começo do século XX, conforme Adorno e Horkheimer, o cinema, o rádio e as revistas ocuparam posição de destaque diante do declínio da religião, não ocorrendo um caos cultural como se previa na época. Este conjunto de meios de comunicação, visto como um sistema (pois, conforme os autores, “cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”), passou a ser chamado de indústria cultural, sendo uma falsa identidade do todo e do particular.

Deste entendimento, estes pensadores observaram que tal sistema cultural firma-se como poderoso instrumento de lucro e com imenso poder para exercer controle da sociedade. Do exposto, destacaram:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118-119)

Respondendo a pergunta, já com elementos apresentados por Adorno e Horkheimer, pondero que o fator econômico atua com destacada importância no processo de legitimação massiva imposto pela indústria cultural, não sendo levado em consideração, inicialmente, o conteúdo visto intelectualizado existente na obra do artista maldito. Isto quer dizer que o filtro da indústria cultural definiu o seu próprio sistema de separação, de escolha, de investimento, de pesquisa de aceitação dos bens culturais e de autoafirmação. O mesmo acontece no cinema, em outra dimensão analítica do assunto, quando o espectador “percebe a rua como prolongamento do filme”. No artista maldito, talvez, o prolongamento em questão, desdobramento de sua obra, careça de elementos que favoreçam uma percepção fácil (um entendimento bastante simplificado) e de

propaganda para a obra ser bem apresentada e vendida como mais um produto de consumo agradável.

Como a escolha daquilo que deve ser massificado passa pelas mãos dos operadores da indústria cultural, sendo preciso investir com dinheiro para o sistema funcionar com eficiência, a escolha de uma obra de fácil assimilação significa retorno garantido deste dinheiro aplicado. O artista maldito, assim, acaba sendo visto como uma aposta de difícil retorno econômico, não atendendo à lógica deste mercado, uma lógica já formatada e que atua com elevado volume de capital empregado, com reprodução em grande escala e com muita aceitação dos seus legitimadores, que são os consumidores bombardeados 24 horas por dia pelos meios de comunicação.

O artista rotulado de maldito apresenta traços de rebeldia, resultante do seu não alinhamento aos padrões estabelecidos pela sociedade em que está inserido. Este deslocamento social encontrou guarida no campo da contracultura, que se configurou como um novo espaço de atuação do artista maldito e onde tensões de todas as ordens foram estabelecidas por conta do conflito entre participar ou não de uma cultura mercantilizada.

A noção de campo, utilizada aqui, é a que foi estabelecida por Bourdieu¹² (1996, p. 50), que compreendeu e descreveu o espaço social global como “um campo de forças cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos.” Sendo um espaço de lutas, no interior do campo os seus agentes se enfrentam com meios e fins diferenciados, conforme a posição de cada agente na estrutura deste campo de forças.

Deslocado da indústria massiva, o artista maldito passou a utilizar de maneira alternativa a sua atuação no campo em que ficou inserido, voltando-se para um modelo de operacionalização que é intimamente seu e que defende, sobretudo, a liberdade de escolha. Este artista contestou os valores estabelecidos pelo sistema, recaindo no campo

¹² Em *As Regras da Arte*, o sociólogo francês Pierre Bourdieu reconstrói a história literária francesa da segunda metade do século XIX, revelando as regras que regem escritores e instituições literárias e apresentando os fundamentos para uma teoria da produção artística. Ao examinar os fatos na evolução do tempo, o teórico analisa a noção de autor e atenta para uma compreensão sacralizada do texto. Conforme Bourdieu, o campo da arte é um sistema ou espaço estruturado de posições. Neste sistema, as regras instituídas regem o acesso e o êxito no campo, determinando a posição ocupada por seus agentes. A luta travada no campo busca a apropriação do capital cultural, entendido como bem simbólico: ritos e mitos.

da cultura *underground* (subterrânea), também chamada de cultura alternativa ou cultura marginal.

Vale ressaltar que esta forma de cultura buscou atender às transformações da consciência humana, absorvendo novos valores de comportamento surgidos a todo instante, criando também outros espaços para expressão do indivíduo, sobretudo do jovem.

Neste terreno, a *Beat Generation (Geração Beat)* representou um dos pilares do campo da contracultura. Surgiu nos Estados Unidos, na década de 1950, e ganhou corpo entre os jovens e intelectuais, principalmente os escritores, que passaram a contestar a falta de pensamento crítico da sociedade americana, que vivia as consequências do pós-guerra, do anticomunismo generalizado e da valorização do consumo exagerado dos bens produzidos pela indústria americana.

Os integrantes da *Geração Beat* (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Gary Snyder, Neal Cassady, Lawrence Ferlinghetti e William S. Burroughs) podem ser considerados malditos no contexto das ações, sobretudo quando passam a recusar aspectos da vida americana. No que diz respeito à produção artística (literária), ocorreu uma popularização destes agitadores culturais, como observou Peçanha (1988, p. 30):

A geração Beat constituía o primeiro movimento literário verdadeiramente popular que acontecia nos Estados Unidos desde a Geração Perdida dos anos 20, sendo que o interesse por Kerouac, Ginsberg, Corso e outros atingia mais profundamente a sociedade americana do que Hemingway e Fitzgerald em seu tempo.

Como se observa nas palavras de Peçanha, a produção literária da *Geração Beat* ganhou popularidade, notadamente *On the road*, de Jack Kerouac, romance considerado precursor do Movimento *Beat* e que foi aceito pela juventude americana, pois falava dos jovens e para os jovens. A comercialização massiva do livro não fez com que Kerouac modificasse a sua opção por uma vida alternativa para os padrões da época. Neste caso, surgiu no jogo mercadológico da indústria cultural uma interface que atendia aos interesses desta indústria e aceitava o estilo de vida de Kerouac. A indústria cultural entendia que, em se tratando de mercado, tudo é produto, alternativo ou não, e tudo pode se ajustar dentro das necessidades de consumo.

Este lado alternativo da produção cultural fora semeada na Europa, não vindo a ser novidade para o mercado americano. O Movimento *Beat*, sobretudo o pensamento de William Burroughs, por exemplo, sofreu influência da poesia francesa de Charles

Baudelaire e de Arthur Rimbaud. Em *Jack Kerouac: o rei dos beatniks*, o escritor Antônio Bivar mencionou esta imbricação e também a opção dos *beatniks* por uma vida diferenciada.

O pensamento de William Burroughs era influenciado pelos poetas simbolistas franceses, Baudelaire e Rimbaud, que escaparam do background burguês-católico pelo prazer de viver a vida em estilo decadente. Outro favorito de Burroughs era o visionário inglês do século dezanove, William Blake, autor da máxima: ‘A estrada do excesso conduz ao palácio da sabedoria’. Kerouac e Ginsberg tornaram-se discípulos de Burroughs. (BIVAR, 2004, p. 31)

O conflito de gerações, por certo, influiu no surgimento de novos artistas emergentes que buscavam uma singularidade e esta singularidade poderia ser desdobrada, como ocorreu, em rotulação de maldito. Deslocando-se da geração de seus pais e buscando se posicionar bem no campo cultural, este artista emergente se afastou, na medida do possível, dos seus ídolos e dos demais colegas que vinham ocupando a cena artística. O afastamento significou visibilidade, autonomia, vida própria e superação. A tensão pelo afastamento gerou possibilidades que transitam nos rótulos que se aderem à pessoa, sendo o de “maldito” um desses rótulos. O engajamento por conta do novo, por conta de produzir uma arte diferenciada, fez emergir, na compreensão do outro, uma estranheza artística, configurando-se como modelo não padronizado quando comparado com o que era oferecido pela indústria cultural.

A transição de uma geração para outra imbricou em contracultura, que se configura como fenômeno de inquietude juvenil. Theodore Roszak (1972 p. 54), em *A Contracultura* (1972), entendeu que a contracultura surgida entre os jovens projetou-se como “[...] uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante.”

Para este autor, a inquietude juvenil projetou um radicalismo relacionado à condição em si de ser jovem que, em boa medida, seria a invasão bárbara do artista maldito, ou seja, do artista jovem que rompeu os paradigmas que foram estabelecidos pelas gerações anteriores à sua.

Ao surgir uma nova geração contestando a anterior, a geração que fora destronada não perde a rotulação que lhe fora dada por conta do natural envelhecimento. Foi o que aconteceu com o rótulo “maldito”, que não ficou preso apenas ao tempo

juvenil. Ao contrário, o rótulo “maldito” passou a ser parte de todos os tempos do artista deslocado de um modelo padronizado, não sendo, unicamente, da condição juvenil, pois quem passou a imprimir uma identidade maldita a este artista foi a indústria cultural.

No Brasil, segunda metade do século XX, no campo da música, a indústria cultural imprimiu na identidade de alguns artistas o termo “maldito” que, naquele momento, passou a ser uma opção mercadológica com potencial de mercado, como aconteceu com os *beatniks*, a exemplo de Kerouac. Foram deslocados para este campo identitário os artistas Jorge Mautner, Walter Franco, Tom Zé, Sérgio Sampaio, Arrigo Barnabé, Jards Macalé, Itamar Assunção, dentre outros.

Os chamados poetas malditos que atuavam na Europa possuíam uma forma de viver que se voltava, sobretudo, para o devir poético, ficando em um outro plano as normas estabelecidas pela vida em sociedade. Um mundo insano, repleto de conflitos e contestações, seria a principal morada destes artistas. A morte prematura seria uma consequência natural, resultado de hábitos considerados autodestrutivos.

Estamos no início de 2016. Jorge Mautner, Walter Franco, Arrigo Barnabé, Jards Macalé e Tom Zé continuam produzindo canções. Pelo estilo de vida, o quinteto não se enquadra na compreensão do maldito, pois, de acordo com a filosofia de vida dos poetas ditos malditos, a vida poderia ser breve e o breve seria, em boa medida, a intensidade deste viver, um viver hedonista totalizado no fazer arte e existir pela arte.

Historicamente, o artista maldito seria aquele que produz algo que não se prende ao interesse comercial, ao visgo massivo por assim dizer, sendo um estado de potência artística por fazer parte e uma linhagem cultural deslocada, linhagem que se fecha em um campo próprio deste devir cultural autônomo.

Ser maldito. Há, por certo, um entendimento novo neste sentido. Significa ser *cult* (culto), ou seja, ser cultuado, ser admirado, ser consumido em pequena escala e ser referência para as gerações sucessoras, mesmo não estando em moda. No jogo dos interesses mercadológicos da indústria cultural, de tempos em tempos, algo *cult* sempre volta à moda, realimentando um mercado de bens simbólicos que estava hibernado.

Na interface de vários estilos musicais que formata a Música Popular Brasileira (MPB), indo do samba ao regionalismo caipira, o próprio campo da MPB possibilitou o surgimento de um subcampo de atuação destes artistas que realizam um trabalho considerado anticomercial. Sem precisão de data, com certeza no começo dos anos de 1970, a palavra “maldito” passou a ser utilizada na MPB, uma vez que era interessante posicionar mercadologicamente certos artistas que traziam propostas novas e rompiam

com as tradições solidificadas pela era do rádio. Como era complicado nominar estes artistas pelo gênero musical, o termo abrangente foi ganhando musculatura verborrágica na mídia, ocupando mais e mais espaços em jornais, revistas, programas de rádio e de televisão. Como muitas músicas destes artistas deslocados para um subcampo da MPB não tocavam costumeiramente nas rádios (exceções existem, como *Maracatu Atômico*, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina e *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio), houve uma consolidação lenta e gradual da expressão “maldito”.

Se uma música não tocava na emissora de rádio, como ela poderia ser ouvida e como o cantor poderia ficar conhecido? O problema vinha sendo questionado pelos artistas; Gilberto Gil foi mais além e compôs a canção crítica *Essa é pra tocar no rádio*, gravada no disco *Refazenda*, em 1975. Como era difícil tocar no rádio, até mesmo para quem vinha consolidando a carreira na MPB, para o chamado artista maldito, a dificuldade aumentava à medida que o rótulo “maldito” se consolidava no cultural brasileiro.

Ser maldito, antecipando o caso de Jorge Mautner, não foi opção de carreira, mas ele aportou os elementos para isto acontecer. Foi consequência de um deslocamento gerado pela estrutura da indústria cultural brasileira, ou melhor, da indústria do disco do Brasil, que tinha que abraçar o novo artista e não tinha como definir com precisão o seu estilo, que era não ter estilo fixo. O estilo inexato e com viés depreciativo foi denominado de “maldito”, contraponto para o sucesso dos medíocres massificados. E Jorge Mautner sempre foi muito hermético.

Dentro da MPB, no subcampo maldito, Jorge Mautner, Walter Franco e Sérgio Sampaio ganharam este rotulado. Vejamos cada caso começando com Walter Franco.

3.2.1 Walter Franco

Nascido em São Paulo, em 1945, Walter Rosciano Franco estudou na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Alinhado à música, firmou-se como cantor e compositor ao participar de festivais de música que ocorriam nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Com a música *Cabeça*, de 1972, obteve premiação especial no *VII Festival Internacional da Canção*, da TV Globo, no Rio de Janeiro. Cabeça trouxe para a música brasileira a inquietude sintética da poesia concreta, tendo, por conseguinte, um vigor poético desprovido de condenação maldita. A indústria cultural não entendeu assim e o

resultado de um rótulo inoportuno pode ter gerado prejuízos incalculáveis nas décadas seguintes.

Que é que tem nessa cabeça irmão
Que é que tem nessa cabeça ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba irmão
Que é que tem nessa cabeça saiba ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela não pode irmão
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão

No *site* dedicado à poesia concreta, está dito que:

Ao trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, a poesia concreta propõe novos modos de fazer poesia, visando a uma ‘arte geral da palavra’. A expressão joyceana verbivocovisual sintetiza essa proposta que, desde os anos 1950, foi colocada em prática pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo, desdobrando-se até hoje, ao longo de mais de cinco décadas de produção em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, lp, cd, videotexto, holografia, vídeo, internet. (POESIA..., 2012)

Vendo a letra de *Cabeça*, percebe-se que Walter Franco poderia ser içado para o seleto grupo dos poetas concretos, o que não ocorreu. O tempo não favoreceu o içamento, já que os concretistas eram de uma geração anterior, dos anos de 1950.

No festival, a canção gerou tensão entre o corpo de jurado e o público. Sobre a polêmica, contou Zuza Homem de Mello em *A era dos festivais*:

Comentava-se que o júri nacional estava dividido em duas tendências dominantes: uma, baseada no gosto popular, inclinava-se por ‘Fio Maravilha’, apesar da performance de Maria Alcina ter ficado abaixo do esperado. ‘A roupa que ela usou agrediu o público, assustou um pouco...’, justificou Solano Ribeiro ao jornal O Globo, confiante que ela iria estourar no FIC. A outra tendência, voltada para o experimental, podia ser resumida nas palavras de Sérgio Cabral no mesmo dia: ‘Eu já tenho o meu voto, mas não posso dizer agora. Aliás, acho muito bom este intervalo de quinze dias entre as eliminatórias e a final, porque nós, do júri, podemos pensar melhor. Só quero destacar o trabalho de Walter Franco em ‘Cabeça’. Essa música é genial porque mostra que a vanguarda brasileira não tem nada a ver com a vanguarda americana’. ‘Cabeça’, é bom recordar, fora a música mais vaiada nas eliminatórias mas gozava de preferência de nove jurados. (MELLO, 2003, p. 421)

Na década de 1970, em tempos de ditadura militar, o mercado, provavelmente, queria algo mais apelativo e sem implicação política ou protesto. Uma identidade ligada ao artista maldito teria mais força neste mercado emergente no Brasil do samba, da Jovem Guarda e da Tropicália. Dentre as possibilidades para fortalecer este campo mercadológico da música, a Polygram lançou o selo Pirata, dedicado aos artistas emergentes. O preço estampado na capa, vindo de fábrica, representava uma iniciativa saudável para fomentar o mercado fonográfico alternativo e cujas canções não eram executadas nas emissoras de rádio. Walter Franco não gravou para o selo Pirata. Jorge Mautner, sim.

Em 1982, Walter Franco participou do festival MPB Shell com *Serra do luar*, obra que passa também distante do conceito “maldito”. A canção ganhou reforço na voz de outros artistas, a exemplo de Leila Pinheiro. A letra, como se observa, traz como bálsamos para o sofrimento a força do pensamento: sonhos que dão vida à vida.

Amor, vim te buscar em pensamento
Cheguei agora no vento
Amor não chora de sofrimento
Cheguei agora no vento
Eu só voltei pra te contar
Viajei, fui pra serra do luar
Eu mergulhei, ah..., eu quis voar
Agora vem, vem pra serra descansar
Viver é afinar o instrumento
De dentro pra fora, de fora pra dentro
A toda hora, a todo momento
De dentro pra fora, de fora pra dentro

Na canção *Coração tranquilo*, o lado zen do artista surge em poucos versos. Este estágio espiritual de Walter Franco também não é maldito, mas o rótulo estava cunhado pela mídia impressa. A desconstrução deste rótulo “maldito” não passa mais pela obra. Talvez uma reformulação da imagem do artista fosse capaz de mudar o que foi replicado ao longo de décadas.

Tudo é uma questão de manter
A mente quieta
A espinha ereta
E o coração tranquilo
Oi que brilho
Oi, lindo, o estribilho

Dando sequência à carreira, Walter Franco lançou sua *Vela aberta* pelos novos horizontes de uma produção afinada com a independência artística. Neste horizonte, a esperança está sempre à vista.

Lá vai uma vela aberta
Se afastando pelo mar
Branca visão que desperta
Anseios de navegar
Meus olhos seguem a vela
Pela vastidão do mar
Ainda se torna mais bela
Na expressão do teu olhar
Expressão vaga e perdida
Que eu nem sei como explicar
Nela vejo refletida
Toda beleza do mar
Quero os horizontes novos
Que ele vai me ofertar
Sou irmão dos outros povos
Que estão para além do mar

Onde reside o maldito em Walter Franco? Não existe uma equação matemática para estabelecer uma resposta precisa. As canções falam por si e o artista acaba sendo refém do sistema de estereótipo que a sociedade impõe. A rotulação em Walter Franco gerou um deslocamento contrário ao sucesso massivo, que poderia não ser configurado caso houvesse interesse em massificar a sua obra. Por conta da rotulação, todos acabaram perdendo, mais ainda o artista. Este, de certa maneira, incorporou um pouco de desilusão na trajetória de vida.

3.2.2 Sérgio Sampaio

Em Sérgio Sampaio (1947–1994), o clichê maldito parece ter sido assimilado sem traumas, acontecendo, inclusive, um paradoxo mercadológico (quando se pensa que o maldito não tem muita vendagem) por conta do sucesso da canção *Eu quero é botar meu bloco na rua*, uma das participantes do VII e último Festival Internacional da Canção, em 1972, promovido pela Rede Globo, que teve ainda Walter Franco.

Neste festival, despontou o capixaba de Cachoeiro do Itapemirim, Sérgio Sampaio, que, mesmo não ficando entre os primeiros classificados, acabou se tornando sucesso popular, com aproximadamente 500 mil compactos simples vendidos de *Eu*

quero é botar meu bloco na rua, marcha-rancho que em 1973 passou a fazer parte do repertório de muitos carnavais brasileiros.

Há quem diga que eu dormi de touca
Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
Que eu caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou
Há quem diga que eu não sei de nada
Que eu não sou de nada e não peço desculpas
Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira
E que Durango Kid quase me pegou
Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender
Eu, por mim, queria isso e aquilo
Um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso
É disso que eu preciso ou não é nada disso
Eu quero é todo mundo nesse carnaval...
Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar, pra dar e vender

Nos anos de 1970, no Rio de Janeiro, em tempos de censura, Sérgio Sampaio acabou sendo descoberto por Raul Seixas, que trabalhava como produtor de discos na CBS. Com a ajuda de Miriam Batucada e Edy Star, Raul articula a gravação do disco *Sessão das dez*, sob a proteção da surreal Sociedade da Grã-Ordem Kavernista¹³.

Como o fenômeno do sucesso massivo não se repetiu, houve uma inflexão na carreira de Sérgio Sampaio, gerando outros desdobramentos na vida pessoal, o que fez o mito maldito replicado pela mídia ficar mais e mais enraizado em sua identidade. Sem reação, o clichê ficou em destaque por conta do contexto de época, como ocorreu com outros artistas.

¹³ Idealizada por Raul Seixas, a Sociedade da Grã-Ordem Kavernista buscava uma nova possibilidade esotérica em terras brasileiras, agregando nesta perspectiva pessoas com o mesmo propósito. Deste entendimento, surgiu o disco Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez, lançado pela gravadora CBS, em 1971. Ao unir Ordem Kavernista e Sociedade Secreta da Besta do Apocalipse, de Paulo Coelho, surgiu a Sociedade Alternativa, da dupla Seixas e Coelho, em 1973, pregando o culto à liberdade e tendo como referência o ensinamento do bruxo inglês Aleister Crowley.

3.2.3 Caso Zé Ramalho

O cantor e compositor Zé Ramalho conseguiu transitar com sua obra no guarda-chuva da MPB sem a rotulação maldita, mesmo incorporando nas letras de suas canções temas mitológicos, astrais, esotéricos, de cultura popular, psicodélicos e críticos, dentre outros. Passou a ser popular como Raul Seixas. Paraibano, afeito à cultura nordestina, incorporou violas eletrificadas e guitarras aos repentes e baiões, desconstruindo tradições regionais com obras que atendiam ao interesse dos grandes centros urbano, notadamente o Rio de Janeiro e São Paulo, estados onde as grandes gravadoras de disco estavam instaladas e que centralizavam, na década de 1970, quase toda a produção musical brasileira.

A blindagem em Zé Ramalho merece um estudo mais adensado, mais particular, não sendo possível realizá-lo aqui neste texto. Vale, no entanto, ponderar que a estratégia mercadológica pode ter sido um dos amuletos antimalditos que blindaram o artista, que vinha fazendo antes da carreira solo um trabalho diferenciado, a exemplo do disco *Paêbirú*, com Lula Côrtes, de 1975, lançado pela gravadora Solar. O disco vinha com uma proposta psicodélica e contemplava os temas: terra, ar, fogo e água. Por conta de uma enchente no Rio Capibaribe, que corta Recife, a fábrica Rosenblit alagou. Com o incidente, poucos exemplares restaram, criando-se uma mística em torno do disco que, por se tornar raro, não chegou a ser amaldiçoado pelos críticos.

Em carreira solo, Zé Ramalho iniciou caminhada em 1978. O disco batizado com o próprio nome foi lançado pela gravadora Epic (CBS/Sony Music). Sobre o então LP *Zé Ramalho*, disse o artista na página oficial na internet:

Este é o meu primeiro disco. O disco de estreia. Veio cheio de misticismo e ideias. Trouxe um linguajar diferente do usual. Através da mensagem do ‘Avôhai’, música que abre o disco, com a participação de Patrick Moraz, tecladista do grupo inglês YES! Além de ‘Avôhai’, traz ‘Vila do Sossego’ e ‘Chão de Giz’, músicas que viraram clássicos da MPB com várias regravações de outros artistas. É o disco da chegada, transpondo a soleira do alcance musical. É um disco que nunca saiu de cartaz. Me orgulho dele e do seu tempo. Foi o início de tudo. Tudo começa com ‘Avôhai’. (RAMALHO, 2013)

Em 1983, sem mais nenhum perigo de uma rotulação maldita, Zé Ramalho gravou pela Epic/CBS a canção de Jorge Mautner *Orquídea negra*, obra que deu nome

ao disco. Blindado, Zé Ramalho retribuía, dois anos depois, a sua participação no disco de Jorge Mautner, *Bomba de estrelas*.

3.2.4 Caso Tom Zé

Integrante da turma que forjou a Tropicália como movimento cultural, o baiano Tom Zé chegou a ser deslocado, por um curto período, para o grupo dos malditos. Sua reversão pode ter ocorrido quando, por acaso, David Byrne deparou com a sua obra, em São Paulo, fazendo-a transitar nos nichos culturais dos EUA e Europa. Desde então, oportunidades mercadológicas surgiram para o tropicalista e o simbolismo maldito que vinha se consolidando acabou perdendo o combate para o experimentalismo artístico aguçado do baiano.

Nascido em Irará/BA, em 1936, Tom Zé firmou-se no cenário musical brasileiro por conta de dois momentos importantes ocorridos em 1968, quando dava os primeiros passos na carreira. A participação no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, obra emblemática da Tropicália, foi o primeiro instante de projeção nacional. O segundo ocorreu ao vencer o IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, com a canção *São São Paulo meu amor*. O júri especial garantiu-lhe o primeiro lugar, abrindo portas para novas investidas musicais. A letra com marca tropicalista e sem maldição enlaça dor e amor em uma homenagem realista à maior cidade brasileira. Escreveu Tom Zé:

São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor
São oito milhões de habitantes
De todo canto e nação
Que se agridem cortesmente
Correndo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Gaseados a prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor
Salvai-nos por caridade
Pecadoras invadiram
Todo o centro da cidade

Armadas de ruge e batom
Dando vivas ao bom humor
Num atentado contra o pudor
A família protegida
O palavrão reprimido
Um pregador que condena
Um festival por quinzena
porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor
Santo Antônio foi demitido
E os ministros de Cupido
Armados da eletrônica
Casam pela tevê
Crescem flores de concreto
Céu aberto ninguém vê
Em Brasília é veraneio
No Rio é banho de mar
O país todo de férias
E aqui é só trabalhar
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor

Diferentemente de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se posicionaram bem no seleto grupo dos artistas renovadores da MPB, Tom Zé não caiu nas graças dos operadores culturais no período de ascensão da Tropicália, sendo deslocado para o campo dos experimentalistas, denominação menos desgastada para o artista. A convicção artística de Tom Zé, autônoma por natureza, talvez tenha contribuído para um deslocamento mais célere rumo ao mercado não massivo. Acrescenta-se, na alquimia das análises de época e conjecturas atuais, o desejo de Tom Zé de voltar para a Bahia, exatamente no período de grande agitação cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo, centros onde ocorriam gravações de discos, programas de TV, shows e festivais de música com repercussão nacional.

Este distanciamento das massas externa em Tom Zé uma genética tropicalista que não se perdera por imposição do mercado, como pode ser conferido nos discos *Grande liquidação* (1968), *Tom Zé* (1970), *Tom Zé* (1972 e relançado em 1984 com o título *Se o caso é chorar* (1972), *Todos os olhos* (1973), *Estudando o samba* (1976), *Correio da Estação do Brás* (1978) e *Nave Maria* (1984), obras que se sustentam por conta da proposta original do artista, que é ser fiel ao que faz e não se curvar para atender os interesses do sistema engessador da indústria cultural.

Atuando em mão dupla, com autonomia e experimentalismo trafegando na mesma via musical, Tom Zé teve que fazer sucesso no exterior para se reafirmar em terras brasileiras, sendo aceito pelo que sempre fez. O seu lado tropicalista venceu as investidas do mercado direcionado à rotulação maldita. David Byrne foi decisivo para reposicionar Tom Zé no mercado musical.

3.2.5 Jorge Mautner

Um perfil biográfico de Jorge Mautner foi apresentado na introdução desta Tese, ficando para este momento uma análise imbricada em reportagens e passagens de sua extensa produção literomusical. O livro *Deus da Chuva e da Morte*, por conta do estilo, uma série de contos, crônicas e diários interligados entre si, causou distanciamento em relação aos escritores clássicos, como Machado de Assis, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Bernardo Guimarães, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, José de Alencar, Lima Barreto, dentre outros.

Em conversa sobre patrulhas ideológicas com Carlos Alberto M. Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda, em 1979, questionado sobre a fama de maldito, Jorge Mautner deu a seguinte explicação:

Eu acho que isso aí é loucura. O maldito aqui seria porque, até agora, eu não pertenci a nenhum filão clássico identificável, catalogável, codificável. Eu apresento um novo código porque sou um pensador original e isso por vários motivos; primeiro porque eu quis e porque o destino assim o quis, por circunstâncias e muitas misturas: refugiado de guerra... fui intoxicado com Nietzsche, Heidegger, Sartre, aos 12/14 anos de idade; aos 14 anos eu estava fazendo um partido político [Partido do Kaos]; aos 23 estava num Comitê Estadual muito importante... Eu faço revolução cultural, sou profissional disso. Então é por isso que sou maldito. Minha música *Vampiro*, em que falo do pan-sexualismo que é um tipo de comportamento inato, claro, do homem... Isso é Freud, Jung, Ferenczi, todo mundo... Isso choca porque você não pode catalogar, por exemplo, como comportamento homossexual... Eu tenho uma crítica, no *Panfletos da Nova Era*, sobre isso. (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 126)

Recorrendo ao livro *Panfletos da Nova Era*, içando o não pertencimento a nenhum filão clássico identificável, aspecto que sugere o deslocamento para o campo maldito, Jorge Mautner lembra que já foi chamado, em 1958, de “surrealista, cubista, acadêmico parnasiano naturalista [...] romântico, só concretista não cheguei a ser [...]”

(MAUTNER, 1980, p. 18). A afirmação datada, antes mesmo de lançar *Deus da Chuva e da Morte*, esclarece que já existia uma tentativa de catalogação.

Voltando à conversa com Pereira e Hollanda, Jorge Mautner credita o rótulo maldito ao engajamento que adotou, um engajamento que significou ter mais liberdade e ser o mais autêntico o quanto for possível.

Numa entrevista a Sérgio Cohn (2007), Jorge Mautner afirmou que sempre foi “um culturalista extremado”, acrescentando que o ponto central de sua produção sempre foi “juntar a erudição com a espontaneidade, o erudito com o popular” (COHN, p. 168). Essa alquimia cultural mautneriana, desde sempre, não se pulverizou nas camadas mais populares, prevalecendo, numa outra trincheira, a erudição, que também ficou deslocada em si, deixando de ocupar o espaço que merecia. Essa situação desencadeia a inserção de Jorge Mautner no campo maldito, mesmo não sendo totalmente maldito, porque a pulsação do popular já estava impregnada na sua produção, desde sempre, por conta da babá ialorixá Lúcia, tendo ainda a amplificação do Kaos, na adolescência.

O tema mereceu análise do poeta José Carlos Capinan, que visualizou no livro *Jorge Mautner em Movimento*, de César Rasec, o deslocamento do artista para o campo maldito como uma espécie de “compensação àquelas personagens que são deslocadas do panteão e como se esse adereço, essa coisa fosse suficiente para dar todo o sentido do trabalho da pessoa” (RASEC, 2004, p. 68). O poeta tropicalista entende que ser maldito na literatura, no campo da estética, acaba sendo um termo celebrativo e que “dá destaque ao comportamento, à obra, à forma como a pessoa também junta obra e comportamento”.

No contexto da modernidade e tendo ainda a indústria cultural agindo, notadamente na música, e a divulgação massiva de canções nas emissoras de rádio e TV, Capinan acrescenta que “o maldito passa a viver um drama terrível, porque há uma necessidade de sua obra ser dessa indústria” (Ibid., p. 68). E arremata:

Isso o deixa [Jorge Mautner] de lado e, provavelmente, quando tudo isso passar ele não terá, vamos dizer assim, as vantagens dos malditos que tiveram em cena antes dessa forma de cultura que é a indústria cultural. Por exemplo, quando você fala de Rimbaud e Baudelaire como os poetas malditos do século XIX é uma coisa diferente de você falar de maldito de um cara que está vivendo agora, quando as obras são editadas com milhões de cópias. O maldito moderno, ele é apenas um rejeitado da coisa, como o Jards Macalé. Quem escapou dessa coisa foi o [Luiz] Melodia, que passou perto dessa discriminação, como existem para Mautner e o Walter Franco. Colam esses rótulos aparentemente qualificadores, mas que são prejuízos enormes para a

obra da pessoa, para a relação dele e para o seu próprio tempo. Isso tem uma dominação da indústria determinando a qualidade, o jeito, e muita gente sobra.

Ao ser entrevistado no Programa Roda Viva (2000), o tema maldito foi destacado por Heloísa Buarque de Hollanda, que perguntou, considerando a atualidade, como ele aguentava “essa legenda de maldito”, esclarecendo que “na contracultura dos 70, era quentíssima, mas hoje é meio chato”. Para o autor, ser maldito hoje em dia “às vezes é um elogio”. Ao concordar que ficou uma forma chata de ser chamado, considerou que, em termos realistas, ser “maldito significa estar fora do mercado”. Confessou, no entanto, que, como escritor, “achava obrigação ser maldito” e “não ser maldito era terrível”. As considerações de Jorge Mautner mostram que o escritor mantém em si a aceitação da legenda maldito, tendo consciência das vantagens e das desvantagens relacionadas ao rótulo. O múltiplo maldito, então, se apresenta indissociável à sua personalidade vinculada às vanguardas literárias.

No deslocamento para o campo da música, em 1972, Jorge Mautner lança o LP *Pra iluminar a cidade*, disco com o selo Pirata, produção alternativa da Polygram. Por conta das andanças deslocadas da mídia massiva, pela aproximação e constante envolvimento com a literatura, além das afinidades com a contracultura e com os poetas *beatniks*, tendo ainda o Kaos como oxigênio criativo, Jorge Mautner aceitou ficar do lado dos artistas considerados incompreendidos. Como resultado, acabou sendo afastado da cena popular e o rótulo maldito acaba se fixando à carreira musical.

Um exemplo desta incompreensão maldita em Jorge Mautner passa pela canção *Vampiro*, gravada primeiro por Caetano Veloso. Mesmo interpretado a obra mautneriana, o baiano não é deslocado, mesmo que transitoriamente, para o grupo de artistas malditos. Rótulos não aderem à pele do santo-amarense, que é tropicalista quando tem que ser tropicalista, é sambista quando o samba lhe pede para ser, sendo o que deseja ser quando as circunstâncias artísticas determinam.

Situação semelhante viveu Gilberto Gil, que fez canções e shows com Jorge Mautner, gravou o clássico *Maracatu Atômico* e não foi considerado maldito. A identidade artística de Gilberto Gil ficou livre de rótulos capazes de prejudicar mercadologicamente. O baiano manteve certo distanciamento dos clichês, sendo tropicalista, roqueiro, forrozeiro, regueiro e sambista quando o mercado da música exige, como aconteceu com o amigo Caetano Veloso.

Em termos de popularidade, a canção *Maracatu Atômico* não pode ser contestada. Foi bastante executada nas rádios, conquistando, inclusive, novas gerações com Chico Science, que também não foi rotulado de maldito por gravar Jorge Mautner.

Em 1981, ao ser lançado o disco *Bomba de Estrelas*, pela gravadora Warner, projetou-se uma popularização de Jorge Mautner dentro de uma faixa intermediária de aceitação (nem totalmente popular massivo, o que seria inexato, e nem totalmente intelectualizado, o que poderia ser filtrado), tendo, para tanto, a participação especial de outros artistas, que se posicionavam mercadologicamente bem e se destacavam na música popular. Participaram Gilberto Gil, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Zé Ramalho, Pepeu Gomes, Nelson Jacobina, Robertinho do Recife e Amelinha.

A estratégia adotada pela gravadora, presume-se, era a de aproveitar a participação especial destes artistas e moldar um Jorge Mautner bem próximo à realidade do mercado fonográfico da época. Ao final, como resultado prático, ficou a impressão de que os convidados foram moldados ao estilo mautneriano, anulando a ideia inicial. Vale ressaltar que, esteticamente, Jorge Mautner possuía desde o começo dos anos de 1970 um visual apolíneo com atuação dionisíaca, com característica moderna para a época, um pouco hippie, um pouco pop, e com um corpo atlético, que é padrão de beleza de fácil consumo.

Ainda como forma de exorcizar o rótulo maldito disseminado por patrulheiros ideológicos que atuavam na mídia, Jorge Mautner lançou em 1985 o disco *Antimaldito*. Foi uma nova tentativa de reversão do grude maldito, agora de forma mais direta e abraçada com intensidade por Caetano Veloso, que fez a direção musical e escreveu o release de divulgação do disco. “Quero também ouvir algumas dessas coisas [canções] tocando no rádio e Mautner ganhando dinheiro e sendo feliz”, encerrava o texto de apresentação.

O resultado não foi o esperado. Para ser antimaldito era preciso ser aceito popularmente, o que significava constituir-se como uma espécie de chiclete sonoro, ou seja, ser algo para ficar pulsando no ouvido das pessoas. Jorge Mautner complementou o texto de Caetano Veloso dizendo que o disco trazia canções que são “antichicletes sonoros”, um paradoxo para o interesse mercadológico de reversão do estereótipo maldito.

É dentro de um estilo “abrangente, totalizante” (COHN, 2007, p. 90), como mesmo afirma Jorge Mautner, que transita o rótulo maldito, presente nos livros e nos discos, obras impregnadas de passagens autobiográficas. O maldito, então, pode ser

considerado um múltiplo que pulsa conforme o ponto de vista do autor, conforme a perspectiva que está sendo apresentada dentro da indústria cultural e conforme as obras autobiográficas que falam por si só.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

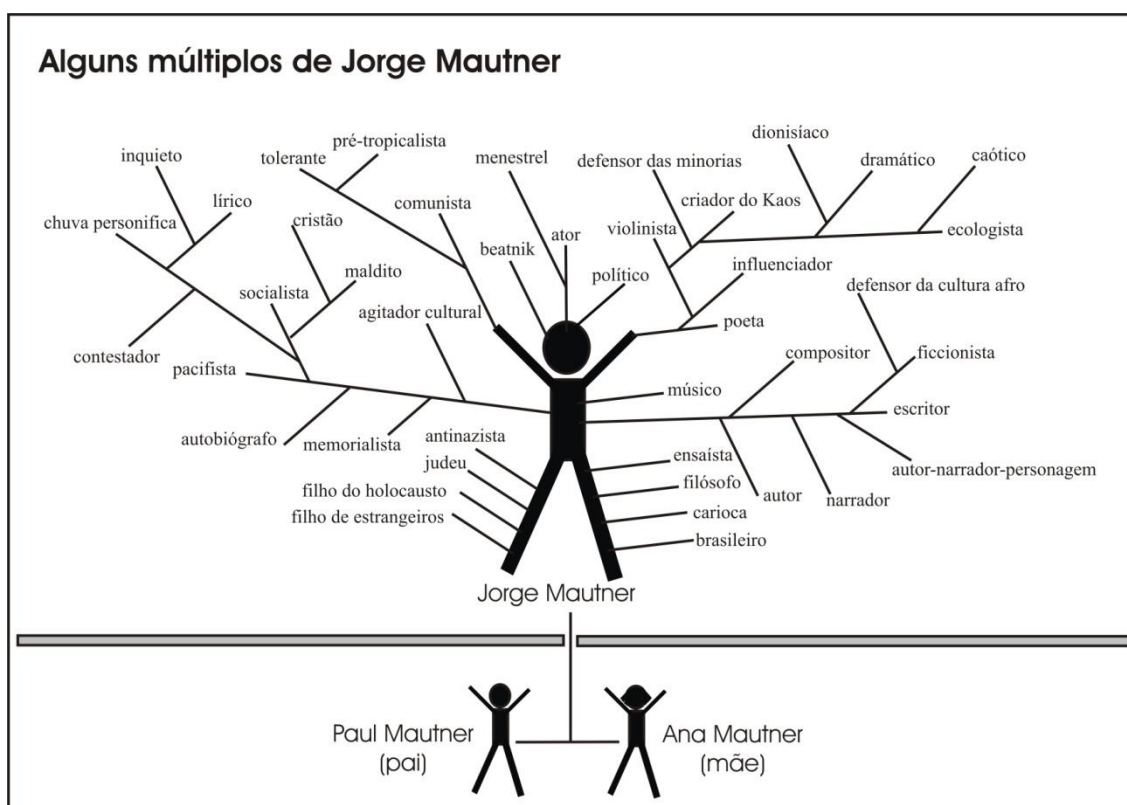
Neste trabalho busquei catalogar os múltiplos de Jorge Mautner que surgem dentro de sua extensa produção literomusical e utilizo neste mapeamento, no Capítulo I, o livro *Jorge Mautner - O filho do holocausto: memórias (1941 a 1958)* e, no Capítulo II, a sua obra inaugural *Deus da Chuva e da Morte*, de 1962. Fechando a pesquisa, no Capítulo III, recorro aos poemas, às letras de canções e aos outros livros de sua autoria, como *Kaos*, e chego à conclusão que os múltiplos mautnerianos se multiplicam a todo instante nas narrativas autobiográficas, memorialísticas e autoficcionais, surgindo ainda em entrevistas concedidas por este artista multifacetado. Nessas narrativas constatei que acontecem deslocamentos das figuras do autor, narrador e personagem, ocorrendo situações onde as figuras do narrador, do autor e do personagem principal se fundem.

Para catalogar os múltiplos mautnerianos foi preciso definir o que vem a ser múltiplo, entendido aqui nesta pesquisa como algo que se comporta como uma identidade referenciada por aquilo que é autobiográfico e que se veste dos múltiplos existentes, ou não, no autor, no personagem e no narrador. O múltiplo também se apresenta na escrita autoficcional e pode ser identificado, ainda, nas entrevistas concedidas por Jorge Mautner, sobretudo quando este aponta afirmativamente para a sua existência. Observo também, a partir de Kaufmann, que o múltiplo é relacionado ao texto autobiográfico e a identidade é relacionada diretamente ao sujeito, e são estados transitórios onde um não invalida o outro, podendo acontecer uma situação em que a identidade e o múltiplo formam uma única unidade também transitória.

Quando Jorge Mautner narra as suas memórias, tema principal do Capítulo I, a pesquisa identifica vários múltiplos no texto memorialista. Um exemplo é o antinazista, que surge por conta da própria história familiar, de origem judia, que fugiu da Europa em guerra e da perseguição dos nazistas. A guerra deflagrada por Adolf Hitler fez Jorge Mautner nascer no Brasil em 1941. O múltiplo admirador da religião de matriz africana foi catalogado por causa de sua babá Lúcia, que frequentava terreiros de candomblé no Rio de Janeiro e o levava. Já os múltiplos escritor, músico, cantor e compositor estão imbricados à vida artística a partir da escrita do livro *Deus da Chuva e da Morte*, vindo em paralelo às outras atuações. O múltiplo narcisista também foi identificado, sendo, inclusive, título do livro *Narciso em tarde cinza*.

Identifico no texto do livro autobiográfico e autoficcional *Deus da Chuva e da Morte*, recorte principal do Capítulo II, os múltiplos narrador, chuva personificada, beatnik, dramático, socialista, inquieto, tolerante, dentre outros que se movimentam numa escrita livre onde o autor, o narrador e o personagem principal misturam-se nas narrativas alimentadas pela chuva. Garimpo mais múltiplos no Capítulo III quando analiso a sua lírica, o Kaos e o seu deslocamento nas engrenagens da indústria cultural, e concluo que o Kaos, o lírico, o maldito, o antimaldito e o pré-tropicalista são alguns desses múltiplos. Sintetizando a pesquisa em forma de imagem, criei uma ilustração ao estilo árvore genealógica com várias ramificações de múltiplos, que apresento abaixo.

Figura 6 - Árvore com traços identitários, autobiográficos, autoficcionais e múltiplos



Atento que alguns dos múltiplos podem ser contestados pelo leitor ou outro pesquisador, dependendo da interpretação de cada um, pois em Jorge Mautner, afirmo com base no que foi pesquisado, a realidade e a ficção misturam-se numa narrativa de fôlego e essa mistura imbrica em interpretações diversas, onde uma não anula a outra. Friso, então, que em Jorge Mautner a precisão é o narrar, uma vez que os fatos estão circulando entre a realidade e a ficção, e é nesse movimento circular que os múltiplos se multiplicam a todo instante.

Constato ainda que alguns dos múltiplos vivem nos personagens das narrativas autobiográficas, nas memórias e na autoficção, sendo, por vezes, pessoas que de fato conviveram com o autor. Em outras situações, esses múltiplos são criações de uma mente fértil e essa fertilidade criativa deu voz, com a voz do autor, às vozes que poderiam silenciar, mas elas passaram a falar como Jorge Mautner desejou que falasse. Assim, por causa da literatura, o múltiplo escritor ocupa lugar central nesta pesquisa por ser uma fonte geradora de múltiplos e por ser também uma das identidades mautnerianas.

Ao radiografar Jorge Mautner a partir das suas narrativas, a pesquisa mostra que o mesmo veste-se com a capa de um artista cuja obra é irrigada pela água da chuva, por conta da sua relação aquosa com a cidade de São Paulo, onde foi morar ainda criança, depois de deixar para trás a cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu. É essa relação com a chuva que faz emergir o múltiplo que molha a todo instante o livro *Deus da Chuva e da Morte*, como mostro com acuidade nas inúmeras citações do Capítulo II. Como influenciador, um de seus múltiplos, a pesquisa exemplifica no cantor e compositor Guilherme Arantes essa influência mautneriana da chuva nas canções *Não Reclamo da Chuva*, *Águas Passadas*, *Antes da Chuva Chegar*, *A Cidade e a Neblina*, *Deixa Chover* e *Planeta Água*. A pesquisa mostra que a chuva é um dos múltiplos mais atuantes em Jorge Mautner, sobretudo em *Deus da Chuva e da Morte* e nas suas memórias. A sua presença no livro de estreia, costurando todo o texto e presente no título, abre uma possibilidade para ser entendida como personagem principal e fonte de inspiração.

Ampliando as conclusões além dos múltiplos, entendo que a literatura de Jorge Mautner busca o testemunho de uma época, de uma civilização mutante, em ebulição e em choque com o que está estabelecido. A obra pode ser considerada aberta, com discussões permanentes, o que implica em múltiplos abertos, que podem surgir nas interpretações da cada leitor. É uma mitologia que não se esgota e que se entrelaça com tudo que está em volta, como se o autor estivesse montando um quebra-cabeça em que cada peça é independente.

O múltiplo lírico, mostro no último capítulo deste trabalho, surge em *Deus da Chuva e da Morte* e atravessa, fragmentadamente, a prosa mautneriana. O eu lírico desloca-se pela prosa amplificando as angústias, as estranhezas, as coisas do cotidiano, o horror, a chuva que acinzenta a vida pessoal e as inquietudes do autor. Em muitos poemas mautnerianos, esse eu lírico reflete o estado de espírito vivenciado durante o ato da escrita.

Também mostro que, em certa medida, tempos depois, sobretudo nos anos da década de 1970, essa lírica moderna fixada na poesia migrou para o formato de letra de canção. Nesse canto, o autor e ao mesmo tempo intérprete usa o violino para fazer a aliança espontânea entre a música e a poesia, rompendo a tradição do uso do violão.

Nesse trânsito da prosa para o poema, Jorge Mautner traz uma carga lírica dissonante, possivelmente por conter experiências embriagantes que resultam da mistura sem limites entre realidade e ficção. Em determinados versos mautnerianos, a realidade do mundo seria a realidade de uma agonia existencial que se apresenta como combustível que impulsiona a escrita. Em alguns casos, essa lírica no presente transita pela metáfora, quando o autor busca exprimir os conteúdos vagos da subjetividade sem alterar a natureza da subjetividade.

Mostro ainda que a poética de Jorge Mautner é alimentada pelas categorias negativas da lírica, sem deixar de lado as categorias positivas. No poetar das próprias vivências, ele consegue dar margem para o surgimento de novos múltiplos. É nesse contexto que brota a sua fascinação pela chuva, vista como categoria negativa por trazer angústia, solidão, tristeza, dor, sofrimento, escuridão, medo, desesperança, inquietação, dentre outros aspectos afins. Como categoria positiva, a chuva é o canto lírico da vida, do renascimento, da transformação por meio do Kaos.

Vendo-o como lírico moderno, mostro que Jorge Mautner incorpora nos seus poemas elementos da vida comum, e na rotina do dia a dia ele traz para esse canto lírico o uso das coisas do seu tempo, como o telefone. Tendendo ao prosaico, os seus versos soltos, fruto da escrita solta, são características próprias do estilo mautneriano de ser, um estilo que imbrica no surgimento de múltiplos. Quando a sua poesia migra para a canção popular, ela permanece coerente aos temas da prosa, destacando o perigo da radioatividade, a escravização do dinheiro, a luta social e as revoluções de esquerda.

Já o Kaos, múltiplo dos mais densos, é entendido como a síntese de tudo em Jorge Mautner. Nesse Kaos tudo pode acontecer e a literatura acaba sendo uma possibilidade para tentar traduzir todo um movimento que emerge na *Mitologia do Kaos*, formada pelos livros *Deus da Chuva e da Morte*, *Kaos* e *Narciso em tarde cinza*. Observo que o Kaos está em tudo porque Jorge Mautner alimenta-o com a escrita, uma vez que a sua essência é a soberania das interpretações individuais.

Finalizo a pesquisa analisando o múltiplo maldito, recortando com os artistas Walter Franco, Sérgio Sampaio e Tom Zé, içados para esta nomenclatura. Especificamente em Jorge Mautner, o termo maldito foi entrelaçado à estranheza de sua

produção literomusical. Visto como um artista sem catalogação, como afirmou em entrevista, em certo momento para a carreira de Jorge Mautner, o rótulo maldito foi acolhido com naturalidade, uma vez que o múltiplo maldito estava presente na produção literária. Num determinado momento da carreira, o ser maldito tinha as suas vantagens, notadamente quando passa a ser relacionado a Baudelaire e Rimbaud. No outro momento, passou a ser prejudicial à carreira artística em tempos de consumo massivo.

Além de catalogar os múltiplos de Jorge Mautner, este trabalho também enriquece a fortuna crítica sobre os estudos autobiográficos quando faço um recorte teórico com os autores Jean-Jacques Rousseau, Philippe Lejeune, Leonor Arfuch, Diana Klinger e Mikhail Bakhtin. Na mesma perspectiva, desta vez com relação ao personagem, apresento elementos biográficos que vão colaborar com os novos estudos sobre este artista multifacetado.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves De. **Dicionário Biográfico: a organização de um saber.** Caxambu, II Encontro Anual da ANPOCS, 1998.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **O significado das pequenas coisas: História, prosopografia e biografemas.** In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (org.). **Grafia da vida: Reflexões e experiências com a escrita biográfica.** São Paulo: Letra e Voz, 2012.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em detalhes.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- _____. **Antibiografias?** In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da C.; MARTINS, Anderson B. (Org.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ARTIÉRES, Phillipe. **Arquivar a própria vida.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, CPDOC, n.21, 1998.
- AVELAR, Alexandre; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). **Grafia da vida: Reflexões e experiências com a escrita biográfica.** São Paulo: Letra e Voz, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance).** São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BARROS, Manoel. **Poesia completa.** São Paulo: LeYa, 2013.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa.** In: BARTHES, Roland e outros. **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- _____. **O rumor da língua.** Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **Inéditos, vol. 1: teoria.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- _____. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARTLETT, F. C. **Remembering: A study in experimental and social psychology**. Londres: Cambridge University Press, 1932.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Buenos Aires: Losada, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura - obras escolhidas v. 1**. São Paulo: Brasiliense, 2012
- _____. **Rua de mão única – obras escolhidas v. 2**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BERNARDO, Gustavo (org.). **A filosofia da ficção de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Faperj, Instituto de Letras da UERJ, 2011.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIVAR, Antonio. **Kerouac: o rei dos beatniks**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BIZZ, Revista. **Entrevista com Jorge Mautner**. Edição 45, ano 5, nº 4, abril de 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- _____. **Os usos sociais da ciência**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 10ª Ed., 2007.
- _____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo. EDUSP, 1998.
- COHN, Sérgio (Org.). **Jorge Mautner – Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

- CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- DAMASCENO, Diana Cristina. **Entre múltiplos eus – os espaços da complexidade. Doutorado**. Departamento de Letras da PUC-RJ, 1999.
- DISCOGRAFIA. Zé Ramalho, 2006. Disponível em: <http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_textos.php?id=1>. Acesso em: 2 maio 2012.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2009.
- DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer e a dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ESCOBAR, Carlos Henrique (Org.). **O método estruturalista**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social: Novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Teorema, 1992.
- FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- FILHO, João Freire; VAZ, Paulo (Orgs.). **Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade**. Rio de Janeiro. Mauad X, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: **O que é um autor?** Alpiarça, Portugal: Veja/Passagens, 1992.
- _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1991.
- GARCIA, Lauro Lisboa. **Quem eram os malditos mesmo?: ícones irreverentes ganham tributos de jovens cantoras**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1 fev. 2011. Disponível em:<<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,quem-eram-os-malditosmesmo,673571,0.htm>>. Acesso em: 28 maio 2012.

- GENETTE, Gérard. **Fronteiras da narrativa**. In: BARTHES, Roland e outros. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- _____. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- Hegel, G. F. **Os Pensadores – Hegel**. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda., 2000.
- HEUER, Wolfgang. **A Síndrome de Wilkomirski: História falsificada**. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, Edição Especial, n. 2, p. 35-47, 2006.
- HILLMAN, James. **O código do ser**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- HISGAIL, Fani (Org.). **Biografia: sintoma da cultura**. São Paulo: Hacker/Cespuc, 1996.
- HÖISEL, Evelina. **Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- JOZEF, Bella. **(Auto)biografia: os territórios da memória e da história**. In: **Discurso histórico & narrativa literária**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- JUNIOR, Luís Carlos de Moraes. **Proteu ou: a arte das transmutações; leituras, audições e visões da obra de Jorge Mautner**. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação Associados, 2004.
- KAUFMANN, Jean-Claude. **A Invenção de Si – Uma Teoria da Identidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- KEROUAC, Jack. **Os subterrâneos**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- KLINGER, Diana. **Escrita de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LEFEBVRE, Henry. **Introdução à Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LORIGA, Sabina. **O pequeno x: da biografia à história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Nova consciência: jornalismo contracultural, 1970/72**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- _____. **Malditos por opção**. Super interessante, São Paulo, n. 002a, nov., 1987. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/malditos-opcao-445239.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

- MARTINS, Maria Sílvia Cintra. **Entre palavras e coisas**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Ao Encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz**. São Paulo: 7 Letras, 2001.
- MATOS, Edilene (Org.). **Arte e cultura: memória e transgressão**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- MATTOS, Sérgio. **Um cidadão prestante: entrevista biográfica com Edivaldo M. Boaventura**. Salvador: Quarteto, 2014.
- MAUTNER, Jorge. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- _____. **Kaos**. São Paulo: Martins Editora, 1963.
- _____. **Narciso em tarde cinza**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- _____. **Vigarista Jorge**. São Paulo: Von Schimidt Editor, 1965.
- _____. **Fragmentos de Sabonete**. Rio de Janeiro: Ground, 1976.
- _____. **Panfletos da Nova Era**. Volume 1. São Paulo: Global, 1980.
- _____. **Sexo do Crepúsculo**. São Paulo: Global Editora, 1983.
- _____. **Poesias de Amor e de Morte**. São Paulo: Global Editora, 1983.
- _____. **Fundamentos do Kaos**. São Paulo: Ched – Nova Stella, 1985.
- _____. **Miséria Dourada**. Rio de Janeiro, Maltese, 1993.
- _____. **Deus da Chuva e da Morte**. Goiânia: KELPS, 1997.
- _____. **Mitologia do Kaos**. (Obras completas incluindo os inéditos **Floresta Verde Esmeralda e Bilhetes do Kaos**). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.
- _____. **O filho do holocausto: memórias (1941-1958) / Jorge Mautner**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2006.
- _____. **Kaos total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MILLER, James. **Vidas investigadas: de Sócrates a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MIRANDA, Luciano. **Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2010.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os Pensadores. Ensaio, vol. I**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2000.

- _____. **Os Pensadores. Ensaios, vol. II.** São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2000.
- OATES, Stephen B. **Biography as history.** Texas: Marham Press Fund, 1990.
- PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica.** São Paulo: Ed. Max Limonad, 1988.
- PAVEL, Thomas. **Representar la existencia – El pensamiento de lanovella.** Barcelona: Crítica, 2005.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PELLAUER, David. **Comprender Ricoeur.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2010.
- PEÇANHA, Dóris Lieth Nunes. **Movimento Beat: rebeldia de uma geração.** Petrópolis: Vozes, 1988.
- PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim.** Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas ideológicas – arte e engajamento em debate.** São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S. A., 1980.
- PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2006.
- PINTO, Milton José (Org.). **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Vozes, 1973.
- PINTO, Louis. **Pierre Bourdieu e a Teoria do mundo social.** Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- POE, Edgar Allan. **O Homem das Multidões.** In: **Ficção Completa, Poesia & Ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 2001.
- POESIA concreta: o projeto verbivocovisual. **Poesia Concreta.** Brasília: Petrobrás, [20-]. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/poetas.php>>. Acesso em: 25 fev. 2012.
- RASEC, César. **Jorge Mautner em movimento.** Salvador: Edição do autor, 2004.
- RAMALHO, Zé. **Avôhai, 2013.** Disponível em: <<http://zermalho.tumblr.com/post/61248335336/este-e-o-meuprimeiro-disco-o-disco-de-estreia>>. Acesso em: 3 mar. 2012.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa, vol. 1 – A intriga e a narrativa histórica.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **Tempo e narrativa, vol. 2 – A configuração do tempo na narrativa de ficção.** Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **Tempo e narrativa, vol. 3 – O tempo narrado.** Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

- ROEDIGER, Henry L., III, & McDermott, K. B. **Creating false memories: Remembering words not presented on lists.** *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 21, 1995.
- ROQUE, Carlos. **Pedras Rolando.** São Paulo: Global, 1984.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura.** Petrópolis: Vozes, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Textos autobiográficos e outros escritos.** São Paulo: UNESP, 2009.
- SÁBATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.
- SCHMIDT, Benito Bisso. **Construindo biografias.** *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 19, p.3-21, 1997.
- SEMPRUN, Jorge. **A escrita ou a vida.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SIGNOS, Coleção. **Escrever... Para quê? Para quem?** Lisboa: Edições 70, 1975.
- SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. **Plutarco Historiador: Análise das Biografias Espartanas.** São Paulo: EDUSP, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade povo e mídia no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1999.
- SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Orgs.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. **Janelas indiscretas: ensaios de críticas biográficas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- STAROBINSKI, Jean. **Os problemas da autobiografia.** In: **A transparência e o obstáculo: seguido de sete ensaios sobre Rousseau.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANA FILHO, Luiz. **A verdade na biografia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.
- VILAS BOAS, Sergio. **Biografias e biógrafos.** São Paulo: Summus, 2002.
- _____. **Perfis e como escrevê-los.** São Paulo: Summus, 2003.

_____. **Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida.** São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WILKOMIRSKI, Binjamin. **Fragments: memórias de infância 1939-1948.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WISNIK, José Miguel. *A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil.* In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

YAZBEK, André Constantino. **10 lições sobre Foucault.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

DISCOGRAFIA

MAUTNER, Jorge. *Não, Não, Não – Radioatividade.* Compacto, RCA Victor, LC-6229, 1965.

_____. *Para Iluminar a Cidade.* LP, Polydor, 825.826-1, 1972.

_____. *Planeta dos Macacos.* Compacto, Polygram, 1972.

_____. *Rock da Barata.* Compacto, Polygram, 1972.

_____. *Fono 73.* LP, faixa *Rock da Barata*, 1973.

_____. *Bem-te-viu.* Compacto, Som Livre, 1974.

_____. *Festival Abertura.* LP, faixa *Bem-te-viu*, 1974.

_____. *Jorge Mautner.* LP, CBD PHONOGRAM, 2451-051, 1974.

_____. *Relaxa Meu Bem, Relaxa.* Compacto, Polygram, 1975.

_____. *Mil e uma Noites de Bagdá.* LP, Philips, 6349.175, 1976.

_____. *O Filho Predileto de Xangô/O Boi.* Compacto, CBS, 1977.

_____. *Declaração dos Direitos do Homem.* LP, faixa *Samba dos Animais*, RCA, 1979.

_____. *Bomba de Estrelas.* LP, WEA, BR 824.950-1, 1981.

_____. *Encantador de Serpentes.* Compacto, RCA, 1981.

_____. *Antimaldito.* LP, Polygram, 824.950-1, 1985.

_____. *Árvore da Vida.* LP, BMG-Ariola, 670.0131, 1988.

_____. *Pedra Bruta.* CD, Rock Company, RCCD002, 1994.

_____. *Estilhaço de Paixão.* CD, Velas, 11-P253, 1997.

_____. *O Ser da Tempestade.* CD duplo, Dabliu Disco, 1999.

_____. *Mitologia do Kaos*. CD, 2002.

_____. *Eu Não Peço Desculpa*. CD, Universal Music, 04400645192, 2002.

ANEXOS

Os anexos seguintes são textos na íntegra que de alguma forma vão ajudar na compreensão do objeto de pesquisa.

Anexo 1

Texto de apresentação de Caetano Veloso na segunda edição de *Deus da Chuva e da Morte*, de 1997.

Este romance que abalou a cena literária brasileira no início dos anos sessenta, foi a revelação de uma das personalidades mais instigantes da entrada do Brasil na era industrial. Jorge Mautner começou a escrevê-lo em sua adolescência, nos anos cinquenta, quando por aqui se cristalizavam as experiências da construção de Brasília, da poesia concreta e da bossa-nova, e, nos Estados Unidos, a da literatura beatnik. Filho de pais austríacos que chegaram ao Brasil fugindo de Hitler, Jorge, que nasceu no Rio de Janeiro, viu sua própria pessoa construir-se na cidade de São Paulo, para onde seus pais se mudaram quando ele era muito pequeno, o que me parece determinante na formação de originalidade de sua persona intelectual. Esse seu primeiro livro causou forte impacto, em grande parte por aproximar-se mais da aventura beat norte-americana do que da moderna literatura brasileira que se afirmava no mesmo período, e, com isso, contrastar violentamente com o universo estético de então, definido pela tensão entre radicalismo formalista e radicalismo nacional-popular. Mas o impulso para abrir esse respiradouro lhe tinha vindo menos dos poetas e ficcionistas americanos do movimento beat – que ele conhecia, mas ainda não muito – do que da sua paixão por Nietzsche e da combinação do drama germânico vivido em casa – o pai, intelectual judeu perseguido; a mãe, a não-judia de origem eslava, admiradora vitalista e ingênua do carisma do Führer – com os mistérios dos pais que os acolhera e onde, afinal, ele próprio tinha vindo nascer.

“Deus da Chuva e da Morte” tem a vitalidade das canções sentimentais e dos rocks que seu autor petulantemente exalta contra todas as tendências de opiniões da época. E tem a densidade do romantismo alemão. É, com tudo isso, obra de humor pop que fez os tropicalistas do final dos anos sessenta reconhecerem-se ali profetizados. E não só os tropicalistas: a imaginação no poder, o sexo da política, a religião além da irreligião – todos os temas que foram levantados pela contracultura então nele

prefigurados. É um acontecimento auspicioso que se reedita esse marco na formação da sensibilidade do nosso final de milênio. Os jovens de hoje vão assim entrar em contato com algumas estruturas originais do mundo mental em que se movem. E vão poder se assombrar, se divertir, se enriquecer e se maravilhar exuberante e desordenada de energia adolescente e sabedoria eterna. Como aconteceu quando ele foi lançado, ninguém pode deixar de ler.

Anexo 2

Outro texto de Caetano Veloso, todo em letras minúsculas, desta vez na contracapa do disco *Para Iluminar a Cidade*, de 1972.

estou escrevendo com muita pressa que é para não atrasar a saída deste disco: já é com um atraso de anos que se registra o trabalho de mautner. em 63 néci me falou de “deus da chuva e da morte”. eu vivia lendo a revista senhor: vi uma entrevista esquisita desse cara que olhava os homens do alto de um edifício de são paulo e os via como formigas. um dia vi o livro e, assustado com a grossura do volume, não li. depois fiquei sabendo de “kaos”. ele era um escritor estranho de quem se falava. uma vez rogério me disse que esse escritor jorge mautner cantava muito engraçado bonito com um bandolim e cantara na televisão uma canção que falava em hiroxima & bomba atômica: algumas pessoas da música popular brasileira estavam indignadas com a escolha dos temas. diziam: que temos nós brasileiros a ver com a bomba atômica? um dia a nara tocou no assunto comigo, em tom de pergunta. eu não tive resposta porque não conhecia as tais canções. nara falava mais cheia de curiosidade do que de preconceito. ela parecia estar realmente querendo saber como encarar um fato tão diferente dentro da música brasileira. enquanto para outros (inclusive para mim mesmo, que nem sequer me esforcei para conhecer as tais composições) a própria estranheza deste fato aconselhava a ignorá-lo. depois veio-nos, veio-me, veio o tropicalismo. de vez em quando eu me lembrava desse nome jorge mautner e ficava curioso querendo saber. ele tinha ido embora para os estados unidos. os mutantes, que me mostraram tanta coisa, contaram-me que jorge era bacana tinha cada coisa louca. cantaram alguns trechos de canções escritas pelo jorge, não me lembro como eram esses pedaços de canções e creio que não

me causaram nenhuma impressão definida. um dia tive vontade de perguntar a zé agripino.

acabou-se o tropicalismo. em londres, apareceu jorge mautner com um guarda-chuva. gostei logo dele porque ele é uma figura incrível e também porque ele foi logo me fazendo umas profecias muito boas (e que felizmente deram certo). ri muito. ele cantou “o vampiro” e essa canção me impressionou de um modo como só “charles, anjo 45” havia antes me impressionado. fiquei fan de jorge mautner. suas canções têm um cheiro de liberdade criadora que eu só encontrara em jorge ben. na espanha ele ficava falando em nietzsche e nos filósofos pré-socráticos, falando em apolo e dionisius, lendo sartre nas praias da catalunha. a gente chamava ele de mestre. mas principalmente ele cantava suas cantigas de chuva com o seu bandolim. ele não tem nenhum medo do ridículo. ele parece com tudo. ele é completamente diferente de tudo o que há na música brasileira, no show-bizz brasileiro. ele parece uma formiguinha com seu bandolim, um telefone. ele sabe imitar porta, vaga-lume, liquidificador. só escreve clichê, com a originalidade de um marciano. eu fiquei realmente assustado ao saber que “o vampiro” era anterior a “alegria, alegria” e “domingo no parque”. “olhar bestial”, que está neste lp, também. é preciso que também se saiba que, mesmo agora, depois de tantos tropicalismos, não foi fácil colocar jorge no disco: “ele é muito bom, diziam os chefes, mas não há onde colocá-lo, o público não vai saber como classificá-lo. e isso não vende”. será?

Anexo 3

Texto de Nelson Coelho na orelha da capa do livro *Deus da Chuva e da Morte*, na segunda edição de 1997.

1) Até hoje, no Brasil, ninguém escreveu como Jorge Mautner. Ninguém, entre nós, criou literatura com tamanho e tão belo fôlego renovador: o talento intenso de Mário de Andrade e Guimarães Rosa desgastou-se muito no excessivo amor à pesquisa folclórica.

2) Uns tomam ópio, outro cocaína. Mautner bebe de si mesmo, embriaga-se com o próprio excesso de vitalidade e fica “possuído”. E é nesse estado que escreve. Razão porque entre ele e sua obra não há diferenças. Sua vida e sua obra são uma coisa só:

realiza de maneira total e a integração autor-obra. O próprio processo que utiliza para escrever nasce disso e leva a isso: escrita-automática, as primeiras imagens ativam a carga emocional que se despeja em ritmo caudaloso de rio que rompe dique. Por isso, este livro é um impressionante e exato registro do fluir da vida em um artista. É Jorge Mautner inteirinho – vivências individuais, coletivas e todo o nebuloso complexo ancestral – passado para o papel.

3) Há escritores que antes de enfrentar o papel em branco decidem sobre a técnica a ser utilizada. À maneira Proust ou Joyce ou Kafka ou Grillet. Estes são a maioria. Mas há também outros, em menor número, que decidem olhando o infinito: vou romper com tudo o que houver antes de mim: o tema, a técnica, a estrutura e a linguagem serão de minha exclusiva invenção. Jorge Mautner passa-se para o papel sem nenhum preconceito: não lhe vem à cabeça escrever nesta ou naquela técnica e muito menos pensa em criar uma literatura nunca vista. A arte de Mautner nasce do encontro com o papel: a semente germina quando acolhida pela terra. E é no papel, nunca antes, que ela se desenvolve e floresce.

4) Só os escritores máximos são profetas. Jorge Mautner neste livro nos põe cara a cara com a nova era que vem, a era do Kaos: “quando não mais existirá a relação homem-trabalho, mas a relação homem-tédio, possibilitada pela técnica que então fará o trabalho automático. E o tédio”, afirma Jorge, “é magia, sexo e mistério”.

5) Aleluia! Acaba de nascer um escritor de gênio na literatura brasileira. E aqui está “Deus da Chuva e da Morte” que não me deixa mentir.

Anexo 4

Texto do poeta Paulo Bomfim na orelha da contracapa do livro *Deus da Chuva e da Morte*, na segunda edição de 1997.

Este é um livro diferente. Em suas páginas o leitor encontrará a mensagem genial de um moço de dezenove anos. Jorge Mautner surge em “Deus da Chuva e da Morte” como uma das mais impressionantes revelações da moderna literatura brasileira.

Escreve como vive delirantemente. É produto de uma geração desesperada, de uma juventude em revolta permanente que principia a sacudir os alicerces gastos de um mundo decadente. Para esses moços, Mautner é um ídolo. Através de um estilo

originalíssimo, ele surge no marmoto de nossos dias, como o profeta do mundo de amanhã. Trata-se de um escritor terrível. De suas letras tintas no próprio sangue brotam paisagens de uma luminosidade estranha; clareiras espirituais em bosques torturados, praias desconhecidas nascendo de oceanos de perdição e esperança.

Escreve num ritmo sincopado de Jazz, outras vezes seu estilo grita como um rock and roll; em certos momentos a frase tem a melancolia de um samba canção, para mais adiante renascer com magias wagnerianas.

Não conhecemos em nossa literatura documento tão impressionante sobre a angústia, o amor e a morte de uma geração tragicamente solitária e incompreendida.

Este livro produzirá um impacto no leitor. Os espíritos mais fracos o condenarão pela dramaticidade de suas soluções, mas aqueles que caminham na noite pressentindo a estrela da manhã, os que lutam consigo próprios à procura de rumos autênticos, os rebeldes, os puros, os inconformados serão tocados pela beleza selvagem desta mitologia do Kaos.

Mautner é um abridor de caminhos. Seu depoimento é importantíssimo. Quando analisa o nosso mundo com olhos de dezenove anos, ou quando é possesso de intuições milenares, é sempre de uma autenticidade perturbadora. Profeta galopando em motonetas abissais, ora Dionísios banhado em sangue, ora Orfeu encantando bacantes, ora moço triste perdido na noite, meio anjo, meio demônio, eis um retrato surrealista de moço de blusão de couro que vai de castelo em castelo, de casebre em casebre, de madrugada em madrugada, com seu bandolim cantando baladas e feitos das criaturas de hoje e dos heróis de amanhã, do Brasil mítico e humano que nascerá do sangue e do sonho daqueles que não perdem a Fé.

Através de “Deus da Chuva e da Morte” os homens sempre encontraram seus deuses. E Mautner sabe o caminho.

Anexo 5

Fragmentos de uma carta confessional de Jorge Mautner contida no capítulo *As duas bonecas e o morto de Deus da Chuva e da Morte*, edição de 1997 (p. 72-77).

Primeiro tenho que contar duas coisas importantíssimas: 1º) Traçar o ambiente de minha casa: meu pai, minha mãe, meu padrasto e 2º) O acontecimento mais

importante da minha vida. O encontro que eu tive (e este encontro vocês verão: foi misterioso, místico, luminoso!) com José Roberto Aguiar meu melhor amigo presente. Eu acho que ele é um feiticeiro da idade média vivendo no século presente.

2º) Minha família, minha casa arrebitada, cinza, amarela, parda. O violino. Meu pai é judeu austríaco e minha mãe eslava com pingos de sangue irlandês. O seu nome de solteira era: Wrenko Maznak. Tenho sangue do caos da fúria! Sou judaico-eslavo poeta, poeta maldição! Maldição! Mas a minha mãe se desquitou e se casou com um violinista que é meu padrasto. Eu aprendi a tocar violino. Eu toco muito mal violino. Nada melhor para ver a minha situação familiar que esta carta que eu mandei para uma das duas bonecas que eu amei. É uma carta de amor:

“Não sei se você vai entender tudo que eu vou escrever nem se terá a paciência de ler tudo. Mas esta carta é uma confissão. Eu tenho que confessar-me. Por enquanto eu o fiz por meio de minha arte mas não sei porque sinto necessidade de escrever esta carta. Eu queria tê-la escrito e deixá-la jogada por aí. Mas esta carta é um grito e é um grito que quer ouvidos imediatos. O primeiro complexo em mim (e que agora se transformou) foi o da posição social. Eu era pobre e freqüentava colégio de ricos. Isto continua a mesma coisa. Minha mãe desquitada de meu pai e os dois são criaturas estranhas . Ele, judeu de uma cultura refinadíssima e aristocrata, (e por isto mesmo fraco, e niilista.) Minha mãe austríaca de nascimento e eslava de descendência. Minha mãe abandona a Áustria por causa de Adolph Hitler e por causa de meu pai. Ela não o precisava ter feito, ela poderia ter permanecido na Áustria, mas ela o fez por amor. Isto para ela representou um grande sacrifício: deixar toda a família dela, pais, irmãos (muitos) e um grande número de primos e primas porque os eslavos costumam ter famílias grandes. Ainda por cima ela manda a minha irmã Susi (que agora está na África) para a Inglaterra morar na casa da irmã de meu pai. Antes de subir para o navio roubaram todo o dinheiro de meu pai, e ele aristocrata e fraco e niilista e a minha mãe, eslava com os nervos à flor da pele e um filho na barriga. Este filho sou eu. Imagine um navio de imigrantes, 3ª classe, miséria e agonias. Eis o ser humano despido de tudo, de todos os seus artificialismos e desculpas, e defronte a si próprio! Os dois chegaram no Rio de Janeiro completamente pobres. Os outros imigrantes haviam também empobrecido mas não eram que nem o meu pai. Um niilismo oriental grassava nele, uma amargura, ele, pessoa sensível ao máximo e dotado de uma cultura que lhe confirmava a inutilidade de tudo, descambou. Minha mãe grávida, sem um tostão, longe dos seus (e ela tinha uma verdadeira adoração fanática pelo pai e pela mãe e pelos

irmãos como os eslavos costumam ter.) Ela é obrigada a dormir em pensões coletivas. Meu pai obtém emprego mas gasta todo o dinheiro que ganha jogando no Cassino e na loteria. Minha mãe está no auge do desespero e diz para ele: “É para isto que eu saí da Áustria?” Ele ganha bastante porque trabalha na Interamericana junto com o David Nasser e Carlos Lacerda. Ele compra um apartamento. Mas continua jogando e jogando. Os dirigentes da Interamericana não gostam que um de seus principais empregados gaste o dinheiro jogando e jogando que nem num delírio. Ele chega ao ponto de jogar o próprio apartamento que comprara. Aí minha mãe está no auge do desespero. Ela diz “Você me fez voltar a dormir em pensões coletivas, grávida como estou, eu te odeio!” Dias depois ela recebe uma carta noticiando a morte por fuzilamento da irmã dela pessoa de quem ela mais gostava. (Compreenda a família eslava) E depois recebe uma carta noticiando a morte do pai e da mãe dela. Um outro irmão é enforcado por batalhar na resistência Iugoslava. E finalmente a filha dela que está na Inglaterra, minha irmã Susi manda uma carta dizendo que não quer mais saber da mãe dela que a deixa na Inglaterra, enquanto se diverte no Brasil “indo a boites e levando vida social e mundana.” É que a minha tia convencia a minha irmã de que minha mãe levava a mesma vida de luxos e prazeres que levava na Áustria e dizia: “tua mãe não é boba, te deixa aqui comigo e está se divertindo no Rio de Janeiro.” Este choque é demais para a minha mãe. Minha mãe grávida, na miséria, desprezada pela filha, enganada pelo marido, com os parentes e pais trucidados quer se suicidar. Impendem-na de se suicidar e ela é recolhida por muitos dias numa Clínica de doentes Nervosos. É verão. O Rio de Janeiro fervilha. É janeiro. Já é Carnaval. Minha mãe se torna paralítica e não consegue se mover nem um pouco. O doutor Rosenstein médico estrangeiro conhecido e também imigrante diz a ela: “Tua doença, tua paralisia é um caso essencialmente teu. Eu não posso fazer nada. Se você não tiver forças por si própria eu não posso fazer nada. Mas lembre-se do filho que vai nascer.” E minha mãe rezou porque ela é muito católica e eslava e levantou-se e moveu-se. Eu nasci dias depois no dia 17 de Janeiro de 1941.

(...). Eu era uma criança ultra-sensível, triste, com saudade do meu pai que vinha me ver uma vez por mês quando voltava de suas viagens pelo interior. Depois surgiu o Guarujá. Minha tia (por parte de padrasto) e os filhos dela, ricos, superiores em relação a mim, ferindo-me em pequeninas coisas que a minha ultra-sensibilidade sempre notava. Mas eu adorava o Guarujá, talvez por ser algo impossível para mim. Até agora eu ainda tenho este complexo; acho que ele é fundamental. Depois eu lia muito. Não se esquece disto. Depois surgiu 1956. Neste ano eu encontrei alguém que eu amei, que era

do Guarujá, que era tudo enfim. Eu admirava esta pessoa a distância e por mais de um ano eu pensava o dia todo nela. Ela representava a absolvição completa de meus complexos, minha agonia, meu desespero. Mas depois isto passou, ela não me deu bola. Durante dois anos inteirinhos eu andava quase todas as noites pelo Jardim América e Europa passeando. Este era o meu prazer, a razão do meu existir, a estética-do-passeio onde moram as pessoas socialmente impossíveis para mim. Depois meu pai saiu de seu niilismo e deixou de ser caixeiro-viajante e agora é representante exclusivo do aço da Tcheco-Eslováquia no Brasil. Ele agora vem mais vezes jantar aqui em casa. Eu já escrevi muita coisa. Não sei se o editor vai aceitar. Mas o que eu quero dizer é que quando encontrei você, era tudo para mim. Raras vezes eu sorrio com sinceridade, e quando eu olho para você eu tenho que sorrir porque eu te amo e te invejo. Você com as tuas ideias, as ideias do teu meio-ambiente são de um agradável rococó. É como se todos os seus fossem uma ingênua peça musical de Mozart e eu Wagner. Mas quando eu falo eu costumo ser ligeiramente irônico (isto é niilismo e tipicamente oriental, gozar-se a si próprio ex: na literatura o poeta Heinrich Heine) então eu sou que nem Prokofief na música. Wagner disfarçado em Prokofief para falar com Mozart senão ele assustaria o Mozart e quebraria o tão falso bonito rococó. Mas agora vem o mais grave. Eu vi que tudo é inútil. O livro que acabei de escrever apesar de ser radicalmente niilista crê que a razão da vida está no sexo e na tragédia. Aproxima-se longinquamente da tentativa feita por Herbert D. Lawrence só que eu tenho 80% de infantilidade. Por isto a minha admiração por James Dean. Ele também era infantil. Os adolescentes descritos por Jean Paul Sartre, Cocteau André Gide são maus e sádicos, eu e James Dean somos diferentes de todos eles porque somos infantis. Estou escrevendo esta carta e não sei se o meu livro vai ser editado. Meu pai quer que eu entre no comércio e o suceda na representação apesar de apoiar a minha literatura. É que ele é da opinião de que a minha literatura e o comércio são possíveis de coexistirem. Eu não o decepciono e digo que sim apesar de saber que a única coisa que eu posso fazer é escrever. Se o meu livro não for aceito escreverei mais um ou dois e depois me suicidarei. Isto é mais do que certo porque é o destino que vem determinado na indeterminação das coisas. E para citar uma frase do meu livro: “O moço da motocicleta” – “O corpo humano não foi feito para suportar tanta sensibilidade. Acho que sou a raça final.” Será que tudo isto não passa de romantismo? Se você entendeu tudo isto que escrevi você entendeu também o que você significa para mim. Minha ironia era para esconder o nada, o niilismo. Escrevo esta

carta sabendo que você não me quer mais e que é inútil eu lutar contra os deuses, mas farei isto até o fim. (...).

(...). Eu estou milhões de anos na frente do existencialismo por causa da minha teatralidade. E cá entre nós eu tenho nojo de Sartre. Sei que você vai encontrar um sujeito bom, um menino direito, matéria-plástica talvez na minha denominação mas ele continuará a alimentar o teu rococó, a tua sonata Mozartiana. Eu seria terrível, eu seria amargurado e desmancharia o teu rococó e isto é impossível e por isto os deuses impediram nosso amor. (...). Eu não estou me lamentando da minha agonia, desespero nem tragédia. Eu vivo em um segundo cinco milhões de anos e vocês em quinze minutos um segundo matéria-plástica. O ódio que eu tenho é um orgulho atrofiado. Eu sei que não adianta estudar (e sou obrigado a ir ao colégio e ouvir que $2+2=4$ e que roubar é feio e que depois da morte todos vão para o céu e que tudo na sociedade está certo e etc...) (Já são mais de cinco vezes que eu tomo uísque de manhã para agüentar a aula) (Sou o indivíduo mais carrancudo do colégio) (À tarde eu durmo ouvindo o long-play do Gerry Mulligan ou Bella Bartok) (À noite eu escrevo e escrevo ou fico olhando horas e horas para um ponto ou leio.) Em suma eu seria um péssimo marido sem dinheiro e suicida. Mas os deuses gostam de tragédia e fizeram eu gostar de você. Gostar tanto a ponto de me obrigarem a escrever esta carta e a outra e chorar. O mais trágico nisto tudo é a indeterminação do futuro. Será que vem uma revolução? Comunista? Eu camarada comissário do povo? Nazista? Nada? Escritor com sucesso? Ah! Ah! Ah! O niilismo intrínseco e auto-sadismo e a tragédia borbulhando no coração. É um aglomerado de tormentos. Você vê, Esmene, que o meu amor por você não é um simples teen-ager love mas é algo muito mais que isso. Depois a loucura! Eu num hospício? Não! Ainda faltaria muito. Loucuras intelectuais levam anos e anos para se declararem. O suicídio? Eu gosto tanto de dormir. Enquanto a gente dorme não há nada só o sonho e no sonho há tanta coisa. A agonia do homem moderno! (...).

Seja bem feliz com o teu menino matéria-plástica e saiba que é a primeira vez que eu contei a minha vida para alguém. Eu daria tudo para ser general da revolução e metralhar todo mundo.

Jorge Henrique Mautner

Domingo, 9 de agosto de 1959.